

..... NNT :

THÈSE DE DOCTORAT

Soutenue à Aix-Marseille Université
en cotutelle avec l'université de Rome La Sapienza
le 4 novembre 2024 par

Greta GRIBAUDO

Écrire les images. Les écrits sur l'art d'Italo Calvino

Discipline

Langues, littératures et civilisations romanes

Spécialité

Études italiennes

École doctorale

ED 354 – LANGUES, LETTRES ET ARTS

Laboratoire/Partenaires de recherche

CAER : Centre Aixois d'Études Romanes
- UR n° 854

Composition du jury

Christophe MILESCHI Président du jury et rapporteur
Professeur à l'université Paris-Nanterre
Lucia CORRAIN Examinatrice
Professeure à l'université de Bologne
Marie FABRE Examinatrice
Maîtresse de conférences à l'École Normale Supérieure
de Lyon
Emilio RUSSO Examineur
Professeur à l'université de Rome La Sapienza
Perle ABBRUGIATI Directrice de thèse
Professeure à l'université d'Aix-Marseille
Laura DI NICOLA Co-directrice de thèse
Professeure à l'université de Rome La Sapienza

Affidavit

Je soussignée, Greta Gribaudo, déclare par la présente que le travail présenté dans ce manuscrit est mon propre travail, réalisé sous la direction scientifique de Perle Abbrugiati et Laura Di Nicola, dans le respect des principes d'honnêteté, d'intégrité et de responsabilité inhérents à la mission de recherche. Les travaux de recherche et la rédaction de ce manuscrit ont été réalisés dans le respect à la fois de la charte nationale de déontologie des métiers de la recherche et de la charte d'Aix-Marseille Université relative à la lutte contre le plagiat.

Ce travail n'a pas été précédemment soumis en France ou à l'étranger dans une version identique ou similaire à un organisme examinateur.

Fait à Marseille, le 24 juin 2024

Greta Gribaudo



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la [Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Liste de publications et/ou brevets et participation aux conférences

1) Liste des publications et/ou brevet¹ réalisées dans le cadre du projet de thèse :

1. *Utopia e illusione in immagine nella letteratura di Italo Calvino*, dans *Utopie, illusion, chimère*, sous la direction de Perle Abbrugiati, Martin Ringot, Raffaele Ruggiero, « Italies », Revue d'études italiennes, 25, Aix-Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, 2021, pp. 355-380
2. *Leggere e scrivere le immagini. Analisi in chiave visuale e semiotica delle Quattro favole d'Esopo per Valerio Adami di Italo Calvino*, dans *In ricordo di Giuseppe Dalla Torre*, sous la direction de Giuseppe Tognon, Andrea Riccardi, Monica Lugato, « Studium », 2, Roma, 2022, pp. 262-282
3. *Il filo d'inchiostro della scrittura e della mappa. La stilizzazione riduttiva, il grafismo lineare e l'indagine planare della città nella scrittura ecfrastrica di Italo Calvino*, actes du colloque *La sintassi del mondo. La mappa e il testo*, I convegno dottorale internazionale del dottorato di Ricerca in Filologia, Letteratura italiana, Linguistica, Università degli studi di Firenze (13-14 mai 2021), Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2022, pp. 415-439
4. *Ibridare le parole e le immagini con le forme del mondo. Il gioco di Italo Calvino col labile confine tra mondo-scritto e non-scritto*, dans *Ibrido*, sous la direction de Laura Brignoli et Silvia T. Zangrandi, « InterArtes », 2, Università IULM, Milano, 2022, pp. 133-157
5. *Dare forma al testo guardando la forma del quadro. Italo Calvino e gli assemblages di Bona de Pisis*, dans *Dare forma. Giving form. Donner forme*, sous la direction de Alicia Hostein et Teodoro Patera, « POLYTHESIS. Filologia, Interpretazione e Teoria della Letteratura », 4, Università di Macerata, 2022, pp. 29-46
6. Compte rendu: Gloria Paganini e Walter Zidarič (dir.), *Le città italiane al cinema*, Mimesis, Milano-Udine, 2020; dans « Italies », 25, 2022, pp. 464-436

¹ Cette liste comprend les articles publiés, les articles soumis à publication et les articles en préparation ainsi que les livres, chapitres de livre et/ou toutes formes de valorisation des résultats des travaux propres à la discipline du projet de thèse. La référence aux publications doit suivre les règles standards de bibliographie et doit être conforme à la charte des publications d'AMU.

7. Compte rendu: Ugo Fracassa, *Lo spazio visibile. Lo spazio dell'interpretazione tra parola e immagine*, Giulio Perrone Editore, Roma, 2021; dans « Italies », 26, 2022, pp. 288-290
8. *Le tableau comme paysage ; le paysage comme tableau. La peinture de Raoul Dufy et Francesco Menzio dans l'œil d'Italo Calvino*, dans « Quaderni di didattica della scrittura », Cafagna, Barletta, 2023, pp. 35-50
9. *Italo Calvino in the World: Visual Translations*, Newitalianbooks de « Treccani », en ligne le 24 juillet 2023
10. *Bona de Mandiargues, l'alchimia della lumaca*, « Doppiozero », en ligne le 3 octobre 2023
11. Entrées *Arte*, Domenico Gnoli, Fausto Melotti, Tullio Pericoli, Shusaku Arakawa, Paul Klee, Carlo Levi et Pablo Picasso, dans *Calvino A-Z*, sous la direction de Marco Belpoliti, Electa, Milan, 2023
12. *Guardare – il libro-caleidoscopio di Italo Calvino*, compte rendu de Italo Calvino, *Guardare. Disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggio, visioni e collezioni*, sous la direction de Marco Belpoliti, Mondadori, Milan, 2023; dans « L'Indice dei Libri del Mese », 11, novembre 2023, p. 16
13. Compte rendu des expositions consacrées à Italo Calvino : *Favoloso Calvino. Il mondo come opera d'arte: Carpaccio, de Chirico, Gnoli, Melotti e gli altri*, organisée par Mario Barenghi (Roma, Scuderie del Quirinale, 13 octobre 2023-4 febbraio 2024), et *Calvino cantafavole*, organisée par Eloisa Morra et Luca Scarlini (Genova, Palazzo Ducale, 15 octobre 2023-7 aprile 2024); dans « L'Indice dei Libri del Mese », 1 gennaio 2024
14. *Italo Calvino au prisme de l'œil myope : la vision floue comme dépassement gnoséologique de l'obscurité* actes de la journée d'études jeunes chercheurs & chercheuses *On n'y voit rien. L'obscurité dans les arts & la littérature*, Université Rennes 2 (19 octobre 2022) ; à paraître
15. *Faire de l'image un texte, faire du texte une image. Italo Calvino et les Assemblages textiles de Bona de Pisis*, actes de la journée d'études *Image - poème en prose - image*, Centre de recherche sur les poétiques du XIXe siècle (CRP19), Université Sorbonne Nouvelle (9-10 novembre 2022) ; à paraître
16. *Réécrire les images : Italo Calvino et l'œuvre de Tullio Pericoli et Domenico Gnoli*, actes de la journée d'études *Réécrire : Réagir par l'écriture*, CAER et CIELAM,

Aix-Marseille Université (26 mai 2023) ; à paraître dans les « Cahiers d'études romanes »

17. *L'œil et la peinture. Ravissement dans un tableau du Caravage*, compte rendu de Martine Reid, *Ravissement. Sur un tableau du Caravage*, Arléa, Paris, 2023 ; dans « Acta Fabula », à paraître

18. *Le tableau sous le texte. Les vagues insaisissables de Italo Calvino*, dans le cadre du séminaire « L'image réinterprétée », séance consacrée à *Plasticité et transit de l'image. Des images perçues aux images incarnées*, CAER, Aix-Marseille Université (11 octobre 2022), à paraître

2) Participation aux conférences² et écoles d'été au cours de la période de thèse :

1. « Il filo d'inchiostro della scrittura e della mappa. La stilizzazione riduttiva, il grafismo lineare e l'indagine planare della città nella scrittura ecfraistica di Italo Calvino », dans le cadre du colloque *La sintassi del mondo. La mappa e il testo*, I convegno dottorale internazionale del dottorato di Ricerca in Filologia, Letteratura italiana, Linguistica, Università degli studi di Firenze, 13-14 mai 2021 (présentation orale)

2. « Scrivere le immagini. Italo Calvino e la trasposizione intermediale degli *Assemblages* di Bona de Pisis », dans le cadre du panel *Bridging the disciplines. Intermediality and hybrid methodologies*, au sein de la conférence internationale de l'American Association for Italian Studies (AAIS), 1 juin 2021 (présentation orale)

3. « Scrivere e disegnare le onde. Un incontro interartistico tra Italo Calvino e Pablo Echaurren », dans le cadre du panel *Unveiling Art Through Words: Interartistic Encounters in Italian Literature*, au sein de la conférence internationale de la Canadian Association for Italian Studies (CAIS), 4 juin 2021 (présentation orale)

4. « Le tableau sous le texte. Les vagues insaisissables d'Italo Calvino », dans le cadre du séminaire *L'image réinterprétée*, au sein de l'Axe 2 du CAER, Écriture, Réécriture, intermédialité, Aix-Marseille Université, 11 octobre 2022 (présentation orale)

5. « L'écriture d'Italo Calvino : au prisme de l'œil myope le langage devient toucher. Proximité et distance visuelle dans *Palomar* », dans le cadre de la

² Le terme « conférence » est générique. Il désigne à la fois « conférence », « congrès », « workshop », « colloques », « rencontres nationales et/ou internationales » ... etc.

Indiquer si vous avez fait une présentation orale ou sous forme de poster.

journée d'études jeunes chercheurs & chercheuses *On n'y voit rien. L'obscurité dans les arts & la littérature*, Université Rennes 2, 19 octobre 2022 (présentation orale)

6. « Faire de l'image un texte, faire du texte une image. Italo Calvino et les *Assemblages* textiles de Bona de Pisis », dans le cadre de la de la journée d'études *Image - poème en prose - image*, Centre de recherche sur les poétiques du XIXe siècle (CRP19), Université Sorbonne Nouvelle, 9-10 novembre 2022 (présentation orale)
7. Participation au cycle de séminaires « Enciclopedia Calvino », à l'occasion du centenaire de la naissance de l'écrivain et promu par le Laboratorio Calvino, avec une communication dédiée à l'Art, à la Casa delle Letterature dell'Istituzione Centri culturali di Roma Capitale, 23 mars 2023 (présentation orale)
8. « Écrire les images. Italo Calvino dans les musées et les galeries d'art de Paris », dans le cadre de la journée d'études *Méditations parisiennes de Calvino. Perspectives littéraires, philosophiques et historiques*, LECEMO (CIRCE), Sorbonne Nouvelle, Italiques, Historia Magistra, 10 octobre 2023 (présentation orale)
9. « Les oiseaux de Paolo Uccello et de Dario Serra. La métamorphose entre figuration et abstraction dans un texte d'Italo Calvino », dans le cadre du séminaire *L'image réinterprétée*, au sein de l'Axe 2 du CAER, Écriture, Réécriture, intermédialité, Aix-Marseille Université, 5 décembre 2023 (présentation orale)
10. « Collezioni eteroclite e meravigliose tra immagini e scrittura. I destini incrociati di Italo Calvino e Franco Maria Ricci », dans le cadre de la journée d'études *Italo Calvino. Telescopages*, CAER, Faculté des Arts, Lettres, Langues et Sciences humaines, Aix-Marseille Université, 26-27 février 2024 (présentation orale)

Résumé

Chez Italo Calvino, l'image est centrale : elle est à la fois l'origine et la finalité de l'écriture. Cette thèse se propose d'étudier, de manière spécifique, le rapport de l'écrivain avec les arts plastiques (en particulier le dessin et la peinture), dans le but de mettre en évidence le rôle que les œuvres d'art, des images à observer et à décrire, jouent dans la poétique et la réflexion métalittéraire et théorique de l'auteur.

La thèse est divisée en trois chapitres retraçant dans l'ordre chronologique (des années 1950 aux années 1980) le *corpus* de textes que l'écrivain consacre à l'art. Ce *corpus* (assemblé grâce à des recherches approfondies auprès de fonds et de fondations, d'archives, de bibliothèques et parfois grâce aux artistes eux-mêmes ou à leurs héritiers) est analysé exhaustivement et intégralement dans cette thèse pour la première fois.

Pour lire ces écrits, il a été décidé d'utiliser des méthodologies permettant d'étudier l'écriture ekphrastique de l'auteur dans une relation parallèle, réciproque et synergique avec les images : la sémiotique de l'art, les études de culture visuelle (*visual studies*) et l'approche transmédiatale.

Ce qui ressort de la recherche, c'est qu'au fil des années, ses textes sur l'art se multiplient, se systématisent et deviennent progressivement plus riches, plus denses et plus complexes. L'art, d'abord *l'autre* de la littérature, devient pour Calvino un miroir de sa propre écriture. Les œuvres d'art, qui sont avant tout des objets phénoménologiques, sont pour l'écrivain un outil gnoséologique de connaissance de soi et du monde.

S'intéressant de plus en plus à la perception et aux cinq sens, parmi lesquels la vue occupe une place privilégiée, Calvino se consacre à l'écoute du langage silencieux des choses, des objets, des images et du monde qui l'entoure. C'est en ce sens que ses écrits sur l'art doivent être compris, comme des points d'éclairage sur son œuvre et sa pensée.

Mots clés : Ekphrasis, Sémiotique de l'art, Culture visuelle, Transmédialité, Métalittérature

Abstract

For Italo Calvino, the image is central: it is both the origin and the purpose of his writing. This thesis looks specifically at the writer's relationship with the visual arts (in particular drawing and painting), with the aim of highlighting the role that artwork, images to be observed and described, contribute to the writer's poetics and metaliterary and theoretical reflection.

The thesis is divided into three chapters tracing in chronological order (from the 1950s to the 1980s) the *corpus* of texts that the writer devotes to art. This *corpus* (consolidated through extensive research in funds and foundations, archives and libraries, and sometimes with the help of the artists themselves or their heirs) is analysed thoroughly and in its entirety in this thesis.

To read these writings, it was decided to use methodologies that would allow us to study the author's ekphrastic writing in a parallel, reciprocal and synergistic relationship with images: art semiotics, visual studies and the transmedia approach.

What emerges from the research is that, over the years, his texts on art multiply, became more systematic and progressively richer, denser and more complex. Art, initially *the other* of literature, became for Calvino a mirror of his own writing. Works of art, which are above all phenomenological objects, are for the writer a gnoseological tool for understanding himself and the world.

Interested in perception and the five senses, among which sight occupies a privileged place, Calvino devoted himself to listening to the silent language of things, objects, images and the world around him. It is in this sense that his writings on art should be understood, as points of illumination on his work and thought.

Key words: Ekphrasis, Semiotics of art, Visual culture, Transmediality, Metaliterature.

Abstract

Per Italo Calvino l'immagine è centrale: è al contempo origine e finalità della scrittura. Questa tesi si propone di studiare, in particolare, il rapporto dello scrittore con le arti visive (soprattutto disegno e pittura), con l'obiettivo di mettere in evidenza il ruolo che le opere d'arte, immagini da osservare e descrivere, giocano nella poetica e nella riflessione metaletteraria e teorica dell'autore.

La tesi è divisa in tre capitoli che ripercorrono in ordine cronologico (dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta) il *corpus* di testi che lo scrittore dedica all'arte. Tale *corpus* (assemblato grazie a ricerche approfondite presso fondi e fondazioni, archivi, biblioteche e talvolta grazie agli artisti stessi o ai loro eredi) è analizzato puntualmente e integralmente in questa tesi per la prima volta.

Per leggere questi scritti si è scelto di impiegare metodologie che permettano di studiare la scrittura ecfrastrica di Calvino in una relazione parallela, reciproca e sinergica con le immagini: la semiotica dell'arte, gli studi di cultura visuale (*visual studies*) e l'approccio transmediale.

Ciò che emerge dalla ricerca è che, nel corso degli anni, i testi sull'arte si moltiplicano, si sistematizzano e diventano progressivamente più ricchi, più densi e più complessi. L'arte visiva, inizialmente *altro* rispetto alla letteratura, diventa per Calvino uno specchio della propria scrittura. Le opere d'arte, che sono innanzitutto oggetti fenomenologici, sono per lo scrittore uno strumento gnoseologico di conoscenza di sé e del mondo.

Sempre più interessato alla percezione e ai cinque sensi, tra i quali la vista occupa un posto privilegiato, Calvino si dedica all'ascolto del linguaggio silenzioso delle cose, degli oggetti, delle immagini e del mondo che lo circonda. È in questo senso che i suoi scritti sull'arte devono essere compresi, come punti di luce sulla sua opera e il suo pensiero.

Parole chiave: Ecfraresi, Semiotica dell'arte, Cultura visuale, transmedialità, metaletteratura

Remerciements

Cette thèse a pu être réalisée grâce à l'aide de nombreuses personnes qui m'ont accompagnée dans la recherche de matériel, dans le développement de mes réflexions, dans la genèse, la mise en forme et l'élaboration de mes écrits. Mes remerciements les plus chaleureux vont à Luca Baranelli, qui, en plus d'être un guide dans le labyrinthe complexe de l'univers de Calvino, est devenu un grand ami. À lui vont toute mon estime et mon affection, pour m'avoir appris à faire de la recherche, à la fois scientifiquement et humainement, et pour m'avoir fourni de multiples occasions de donner du sens et de la profondeur à mon travail en tant que jeune chercheuse. Un autre merci à Olivier Tabardel, qui a relu toutes mes traductions françaises et m'a aidée à donner de la consistance à mon travail et de la solidité à mon esprit. Le *corpus* d'écrits sur l'art de Calvino n'aurait pu être composé sans l'aide de Laurence Astier, Cesare Dal Pane, Pablo Echaurren, Lucio Fanti, Isabelle Lavergne, Maria Francesca Moreni et Dario Serra, qui m'ont accompagnée dans la recherche et la récupération parfois difficile des textes. Mon travail intellectuel a également été accompagné par les suggestions et les conseils de Elio Baldi, Marco Belpoliti, Eleonora Cardinale, Franco Contorbia, Andrea Mirabile, Ulla Musarra-Schrøder, Marina Pagano, Aurora Portesio, Franco Ricci, Domenico Scarpa, Francesca Serra, Carla Subrizi et Claudio Zambianchi, ainsi que par le soutien précieux de mes deux directrices de thèse, Perle Abbrugiati et Laura Di Nicola. Des remerciements particuliers sont également adressés à Francesca Infascelli, pour sa coopération inestimable, à Eloisa Morra pour sa confiance, et à Beatrice Manetti qui a été à l'origine de cette recherche sur Calvino et qui m'a permis non seulement de faire le premier pas, mais aussi de me rendre compte que j'en étais capable. Les derniers remerciements, qui pourraient être bien plus longs, s'adressent à Margarita Auli Giraldo, qui a partagé avec moi le quotidien des doctorantes, et à Maria Luisa Sclafani, qui a dessiné la ligne du temps en forme de spirale qui rend *visible* le parcours de cette thèse consacrée au *visible*.

À l'attention des lecteurs francophones

Une présentation synthétique en français de la thèse (40 pages) figure à la fin du volume, p. 725.

Écrire les images
Les écrits sur l'art d'Italo Calvino

A Luca e Abigail

«*Alles ist Blatt*», tutto è foglia
(J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*)

INDICE

| | |
|---|-----|
| INTRODUZIONE..... | 9 |
| I. CAPITOLO I: SUL QUADRO..... | 40 |
| <i>Introduzione</i> - Il primo arco della spirale: <i>denotazione</i> | 40 |
| A. La lettura e la scrittura per immagini..... | 42 |
| 1. Fumetto | 44 |
| 2. Disegno | 48 |
| 3. Cinema..... | 70 |
| B. Dall'immagine verso il fuori: il contenuto del quadro e il contesto storico-politico negli scritti sull'arte degli anni Cinquanta e Sessanta | 82 |
| 1. Il quadro come paesaggio, il paesaggio come quadro: Raoul Dufy e Francesco Menzio | 115 |
| 2. Le «considerazioni sull'arte» | 126 |
| 3. Carlo Levi, scrittore-pittore: il discorso totale e il “doppio talento” | 145 |
| 4. Torino e l'Einaudi: Enrico Paulucci, Filippo Scroppo, i tre giovani pittori torinesi Mauro Chessa, Nino Aimone e Francesco Casorati Pavarolo | 158 |
| 5. Le origini telluriche o cosmiche del mondo: Roberto Sebastian Matta, Reinhold d'Haese ed Ettore Sobrero | 179 |
| 6. Gianfranco Baruchello: microcosmi e macrocosmi, poetiche e processi | 196 |
| 7. Picasso: con-formarsi alla discontinuità e alla molteplicità degli stili..... | 215 |
| <i>Conclusion</i> e - La chiusura del primo arco della spirale | 238 |
| II. CAPITOLO II: NEL E DAL QUADRO | 242 |
| <i>Introduzione</i> - Il secondo arco della spirale: <i>lettura e dinamizzazione</i> | 242 |
| A. Parte I La superficie inesauribile dei segni: prospettive di semiotica negli scritti sull'arte degli anni Settanta | 244 |
| 1. I sentieri incrociati delle arti: le collaborazioni ai libri d'artista (Pierre Alechinsky, Reinhold d'Haese e Roberto Crippa) e <i>Il teatro dei ventagli</i> con Toti Scialoja..... | 254 |
| 2. Leggere e scrivere Carpaccio: la narrazione per immagini e le figure come segni di scrittura | 276 |
| 3. L'antiscultura di Fausto Melotti tra materia leggera e vuoti: i segni e le effimere come scrittura | 291 |
| 4. L'immagine si fa testo e il testo si fa immagine: modellare la scrittura sul processo compositivo degli <i>assemblages</i> di Bona de Mandiargues | 303 |
| 5. Il disegno è la sostanza del mondo in Saul Steinberg e Michelangelo | 320 |
| 6. Le linee, le trasparenze, i riflessi e le forme moltiplicate nelle <i>Altre città</i> per Cesare Peverelli | 338 |
| 7. I segni che significano sé stessi: parafrasi metafisiche di Lucio Del Pezzo | 346 |

| | |
|---|-----|
| 8. Lettura figurativa e lettura plastica del quadro nelle favole per Valerio Adami | 353 |
| 9. Il guscio plastico del mondo nelle opere di Roberto Aizenberg | 365 |
| 10. Il racconto è statua: Alik Cavaliere | 374 |
| 11. Paolo Uccello e Dario Serra metamorfici | 379 |
| B. Parte II Gioco di sguardi, dentro e fuori del quadro: prospettive visuali negli scritti sull'arte degli anni Settanta | 401 |
| 1. Giulio Paolini il non-lettore: sguardi nel e dal quadro..... | 406 |
| 2. Lo sguardo attraverso l'obiettivo fotografico | 435 |
| 3. William Turner: l' <i>happening</i> e il punto di vista interno al quadro | 448 |
| 4. Disegnare e scrivere le onde: Palomar, Pablo Echaurren e Leonardo | 454 |
| 5. Inquadrature, ricordo e rappresentazione in Leonardo Cremonini: il mondo è un pancrifticon..... | 475 |
| 6. Creare è ri-creare: Tullio Pericoli e Paul Klee | 487 |
| <i>Conclusion</i> e - La chiusura del secondo arco della spirale | 505 |
| III. CAPITOLO III: OLTRE IL QUADRO | 508 |
| <i>Introduzione</i> - Il terzo arco della spirale: <i>integrazione</i> | 508 |
| A. Parte I Serie, collezioni e <i>sémiophores</i> negli scritti sull'arte degli anni Ottanta | 512 |
| 1. La poetica degli oggetti..... | 512 |
| a. La metafisica degli oggetti | 512 |
| b. Far aderire le parole alle cose: il metodo di Leonardo | 521 |
| 2. Collezioni eteroclite e meravigliose: Calvino e Franco Maria Ricci | 530 |
| 3. La <i>promenade</i> nella città dipinta: Fabio Borbottoni, Giorgio de Chirico | 543 |
| 4. <i>Les emblèmes au second degré</i> di Lucio Fanti | 563 |
| 5. Alberto Magnelli: essere pietra | 568 |
| 6. Lo stato d'animo nella collezione filatelica di Donald Evans | 574 |
| 7. L'enciclopedia visionaria e metamorfica di Luigi Serafini..... | 580 |
| 8. Una collezione di figure di donna: <i>Le memorie di Casanova</i> e Massimo Campigli .. | 589 |
| 9. Enrico Baj: la materia si racconta | 595 |
| B. Parte II I silenzi di Calvino | 605 |
| 1. Dalla collezione di sabbia al giardino giapponese | 605 |
| a. Collezione di sabbia: le «cose viste» | 607 |
| b. Collezione di oggetti: Giorgio Morandi | 614 |
| c. Collezione di esplorazioni: il Giappone | 619 |
| 2. Albrecht Altdorfer e l' <i>histoire du chevalier parenthèse</i> | 632 |
| 3. <i>La Libertà che guida il popolo</i> di Eugène Delacroix: un romanzo dentro un quadro | 637 |

| | |
|--|-----|
| 4. Tra arte e letteratura: <i>Les réalismes</i> al Centre Pompidou e <i>Disegni di scrittori</i> alla Maison de Balzac | 644 |
| 5. La Colonna Traiana raccontata | 654 |
| 6. Il “cosismo metafisico” di Domenico Gnoli alla maniera di Calvino: toccare con gli occhi | 660 |
| 7. Oltre il quadro: il meccanismo del pensiero e la forma della mente in Shusaku Arakawa | 678 |
| <i>Conclusion</i> - La chiusura del terzo arco della spirale..... | 689 |
| CONCLUSIONI..... | 691 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 700 |
| PRÉSENTATION EN FRANÇAIS | 725 |

Avvertenza

Le immagini sono state inserite in gran numero in questa tesi per garantire coerenza con la metodologia adottata, che pone l'accento sul rapporto sinergico tra parole e immagini. Il fine è di collaudare le analisi testuali con le immagini di riferimento, e di rendere più scorrevole la lettura del lavoro. Riguardo ai diritti sulle immagini, mi impegno 1/ a non pubblicare la tesi senza avere richiesto l'autorizzazione ai titolari dei diritti; 2/ a rimuovere eventualmente dal deposito amministrativo della tesi presso le università di Aix-Marseille e di Roma La Sapienza qualsiasi immagine se fosse necessario.

INTRODUZIONE

Italo Calvino è uno scrittore «imagocentrico»¹: la sua scrittura nasce da un'immagine mentale e, icastica², è volta a tornare immagine³. L'immagine è al cuore della poetica e delle riflessioni teoriche e metaletterarie dello scrittore, ed è dunque un elemento cardine della lettura della sua opera. È con questo presupposto che la presente tesi si propone di esplorare diverse sfaccettature del rapporto di Calvino all'immagine e, nello specifico, di analizzare i suoi scritti sull'arte visiva, nella convinzione che le opere d'arte (immagini oggettivate) siano non solo, tra le immagini, un oggetto di osservazione e descrizione privilegiato dall'autore⁴, ma soprattutto uno specchio della (propria) letteratura. Questi testi quindi vanno letti, in rapporto all'insieme dell'opera di Calvino, come punti di luce o ombra della scrittura (rappresentazione) e della comprensione (conoscenza) del mondo.

Corpus e fonti

Per definire i contorni del *corpus* di scritti sull'arte cui è dedicata questa ricerca, è necessaria una precisazione terminologica preliminare: cosa si intende per *scritti sull'arte*?

Innanzitutto, Calvino non si occupa indistintamente di tutte le forme d'arte visiva, ma predilige alcune espressioni artistiche a discapito di altre, e a queste dedica riflessioni più dense, significative e numerose; accoglie in modi, su piani e con intensità diversi l'influenza dei differenti tipi di immagini e di linguaggi artistici. In particolare, lo scrittore si interessa soprattutto a pittura e disegno, ma anche a incisione, illustrazione e, talvolta, a un certo tipo di scultura. Gli scritti sull'arte che si analizzeranno nella tesi sono quindi dei testi legati con coerenza tra loro da elementi ricorrenti o costanti, che si riferiscono a queste forme d'arte – forme che Calvino osserva e interroga più spesso, e alle quali ha dedicato pagine che, se non sempre qualitativamente più significative, sono sicuramente quantitativamente più rilevanti.

¹ F. Ricci, *Il visivo in Calvino*, in M. Belpoliti (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: Arte, scienza e Letteratura*, «Riga», 9, Milano, Marcos y Marcos, 1995, p. 283.

² Calvino stesso dà una definizione dell'aggettivo icastico, in *Esattezza*: «l'evocazione d'immagini visuali nitide, incisive, memorabili; in italiano abbiamo un aggettivo che non esiste in inglese, "icastico", dal greco εικαστικός»; I. Calvino, *Lezioni americane*, in *Saggi*, Milano, Mondadori, 1995, vol. I, p. 677.

³ In *Visibilità*, testo teorico cardine sul rapporto di Calvino con le immagini, lo scrittore descrive così il processo immaginativo, ovvero il *pensiero per immagini*: «possiamo distinguere due tipi di processi immaginativi: quello che parte dalla parola e arriva all'immagine visiva e quello che parte dall'immagine visiva e arriva all'espressione verbale»; *ivi*, p. 699. Il pensiero di Calvino è dunque *iconico*.

⁴ Calvino «è forse il primo nostro autore per il quale abbia senso parlare di suggestioni grafico-pittoriche quasi a pari titolo con quelle letterarie»; G. R. Cardona, *Fiaba, racconto e romanzo* in G. Falaschi (a cura di), *Italo Calvino*, atti del convegno internazionale di Firenze (26-28 febbraio 1987), Milano, Garzanti, 1988, p. 197.

Nel quadro della tesi, quindi, con la definizione generica di “arti visive” si intende considerare le forme artistiche appena evidenziate. Pur facendo parte delle arti visive, cinema e fotografia (e per certi versi architettura) saranno presi in analisi nella tesi senza tuttavia essere oggetto di letture analitiche – in altri termini, i testi dedicati a queste forme d’arte non saranno letti puntualmente⁵.

Quanto alla natura dei testi che compongono il nostro *corpus*, essi hanno forme, stili, contenuti, origini e destinazioni eterogenei: oltre a *plaquettes*, presentazioni per mostre e cataloghi, recensioni di esposizioni per i giornali (tra le quali alcune di quelle confluite in *Collezione di sabbia*), introduzioni o contributi letterari a libri d’artista, collaborazioni con editori d’arte, anche pagine di narrativa particolarmente dense di riferimenti all’arte, note personali e lettere. Sono, poi, talvolta saggistici, talvolta narrativi; talvolta brevissimi, talvolta lunghi anche diverse pagine. Al di là dell’oggetto cui fanno riferimento (delle opere d’arte visiva, il lavoro di un artista) il *fil rouge* che lega questi scritti è, nella maggior parte dei casi, quello dell’occasionalità: «un’“occasione” presiede sempre alla [loro] stesura» in quanto «destinati di norma a cataloghi di esposizioni (e a volte editi su quotidiano nell’imminenza del *vernissage*)»⁶. Essi, inoltre, sono spesso testi commissionati. Calvino, come è noto, apprezza scrivere su commissione: sia perché questo gli permette di sperimentare *contraintes* sempre differenti, sia perché ha così la possibilità di lavorare sul testo in modo “artigianale”:

ho imparato ad apprezzare le delizie dello scrivere su commissione, quando mi chiedono qualcosa per una destinazione definita, anche modesta. Almeno so per certo che c’è qualcuno cui ciò che scrivo serve. Mi sento più libero, non c’è la sensazione di imporre ad altri una soggettività di cui nemmeno io sono sicuro⁷.

Libertà e maggiore oggettività che, nel caso degli scritti sull’arte, sono conferite anche dalla *distanza*, squisitamente calviniana, che separa l’universo delle arti visive da quello della letteratura: disegno e pittura sono forme *altre* di rappresentazione che permettono a Calvino di sentirsi al tempo stesso meno coinvolto (in quanto scrittore) e più libero, fruitore prima che autore. Come per il cinema, così anche per la pittura lo scrittore va dunque considerato «solo un critico occasionale»⁸: Calvino non è un critico d’arte, e non aspira a esserlo – e prova ne è,

⁵ In nota e in bibliografia saranno forniti alcuni riferimenti e suggerimenti di lettura per eventuali approfondimenti sulle discipline artistiche trattate.

⁶ M. Barenghi-B. Falchetto, *Note e notizie sui testi di Guardando disegni e quadri*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 1994, vol. III, p. 1251.

⁷ I. Calvino, *Un altrove da cui guardare l’universo*, intervista di Daniele Del Giudice, «Paese sera», 7 gennaio 1978; ora in *Romanzi e Racconti*, vol. III, cit., p. 125.

⁸ I. Calvino, *Gli amori difficili dei romanzi coi film*, «Cinema nuovo», 25 settembre 1954; ora in *Saggi*, Milano, Mondadori, 1995, vol. II, p. 1899.

tra l'altro, l'assenza di una sistematizzazione dei suoi scritti sull'arte⁹. Cercare nelle pagine del *corpus* un *fil rouge* legato alla storia dell'arte, alla critica o teoria sull'arte, così come una costante concettuale o estetica, o che riveli l'emergenza di un gusto personale, potrebbe risultare improprio¹⁰ e forzato. Tuttavia, l'occasionalità di queste ricerche sull'arte, sono da considerarsi soprattutto nell'accezione positiva del termine *occasione*: gli scritti sull'arte sono circostanze, pretesti, opportunità, possibilità, occasioni della conoscenza. Sono occasioni – d'altronde sempre più ricorrenti nel corso del tempo – per la letteratura di guardare sé stessa attraverso altre forme espressive, e per la scrittura di Calvino di specchiarsi in una dimensione *altra* della rappresentazione grafica del mondo, della sua comprensione, della composizione di un linguaggio e di una storia. Se in Calvino l'uomo è occasione che il mondo ha di conoscere sé stesso, l'arte è occasione per l'uomo di conoscere sé stesso e il mondo: in filigrana, è sempre questa la ricerca dello scrittore.

Questa tesi di dottorato, che consiste nella raccolta e nella lettura sistematica del *corpus* degli scritti che Calvino dedica all'arte visiva, si inserisce nella linea di ricerca tracciata dagli atti del convegno *La Plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image* (Aix-en-Provence, 2011) pubblicati nel 2012 nel numero 16 di «Italiés», a cura di Perle Abbrugiati. L'impianto metodologico che sottende e orienta questo volume, tanto eterogeneo quanto coerente, si è innestato, nella tesi, sulla raccolta puntuale degli scritti sull'arte di Calvino, che ho condotto a partire dal 2019 con l'aiuto indispensabile di Luca Baranelli¹¹. A quell'altezza cronologica infatti l'unica raccolta, seppur incompleta, di questi testi si trovava nei «Meridiani» di Mondadori dedicati a Calvino e curati da Mario Barenghi e Bruno Falchetto. Gli scritti sull'arte ivi contenuti sono divisi in due/tre sezioni differenti: *Guardando disegni e quadri*, in *Romanzi e Racconti* (vol. III, 1994), a sua volta suddivisa in *Altre città e dintorni* e *Il tempo, le cose*¹², e, nei *Saggi* (vol. II, 1995), *Immagini e teorie. Intorno alle arti figurative*¹³. Nelle *Note e notizie sui testi* dedicate a *Guardando disegni e quadri*, i curatori scrivono:

⁹ Fa eccezione *Collezione di sabbia* che si può leggere come una prima (e parziale) operazione di sistematizzazione dei testi dedicati alle arti visive.

¹⁰ Cfr. M. Barenghi-B. Falchetto, *Note e notizie sui testi* di *Guardando disegni e quadri*, cit., p. 1252.

¹¹ Luca Baranelli è l'autore della *Bibliografia di Italo Calvino*, Pisa, Edizioni della Normale, 2008, ed è un profondo conoscitore dell'opera e della vita di Calvino. Baranelli mi ha fornito alcune delle copie degli scritti sull'arte nella loro prima edizione, oppure mi ha messo in contatto con i fondi o le altre istituzioni a cui rivolgermi per ottenere il materiale di ricerca. Più in generale, Luca Baranelli, ma ha accompagnata durante tutto il percorso della tesi per consigliarmi e guidarmi nelle mie ricerche.

¹² In *Romanzi e Racconti* sono raccolti, sotto il titolo di *Altre città e dintorni*: *Altre città* (per Cesare Peverelli), *Parafrasi* (per Lucio del Pezzo), *Il silenzio e la città* (per Fabio Borbottoni), *Viaggio nelle città di de Chirico*; sotto il titolo di *Il tempo, le cose*: *Il crollo del tempo* (su alcuni disegni di Saul Steinberg), *Quattro favole d'Esopo* per Valerio Adami, *Essere Pietra* (per Alberto Magnelli), *Quattro studi dal vero alla maniera di Domenico Gnoli*, *Il ricordo è bendato* (per Leonardo Cremonini), *Ricevimento al castello di Bardaj* (per Enrico Baj).

¹³ Nei *Saggi* si trovano: *Litografie di Levi*, *Per Sebastian Matta*, *Reinhoud*, *I segni alti* (per Fausto Melotti), *Una mostra di William Turner*, *La squadratura* (per Giulio Paolini), *Palomar e Michelangelo*, *Gli uccelli di Paolo*

presentiamo in questa sezione dieci scritti compresi tra il 1976 e il 1985, che pur traendo ispirazione da opere altrui si prestano, per originalità di concezione e compiutezza di svolgimento, a una lettura autonoma. Rimangono quindi esclusi testi di carattere più propriamente saggistico (anche se di grande interesse), [...] a tacere di contributi più brevi e occasionali, per i quali si rinvia all'accurato censimento di Luca Baranelli¹⁴.

I testi qui raggruppati, valutati come narrativi, sono anche considerati autonomi, ossia sottoponibili a una lettura indipendente dall'immagine che li ha ispirati, compiuti in sé stessi. L'immagine può restare lontana dal testo narrativo, che dunque perde le sue caratteristiche più propriamente denotative di ecfraasi. Se gli scritti di carattere saggistico saranno presi in considerazione nel volume dei *Saggi*, i testi definiti più brevi e occasionali resteranno esclusi dai «Meridiani». Nelle *Note e notizie sui testi* dedicate a *Immagini e teorie. Intorno alle arti figurative*, è scritto:

non di rado Calvino coglie da opere pittoriche o grafiche lo spunto per invenzioni narrative autonome; le più notevoli sono state raccolte in *Romanzi e Racconti* [...]. Altre volte invece il discorso rimane più aderente alla funzione di illustrare certi dipinti, disegni, sculture [...]¹⁵.

Senza che questo escluda implicazioni autoriali personali, autoproiezioni, riflessioni critiche di tipo metartistico, interartistico e intersemiotico. Al di là di questi «risvolti soggettivi»¹⁶, Barenghi specifica come in Calvino vi sia in generale una grande capacità di *vedere* i quadri, motivo per cui la lettura dei testi presentati mutilati dalle immagini cui si riferiscono risulta inevitabilmente parziale e incompleta. I testi qui raggruppati sono infatti considerati illustrativi dell'opera d'arte, dove con "illustrare" si vuole significare "descrivere" o "esplicare". Gli scritti raccolti nei «Meridiani», dunque, sono suddivisi secondo un criterio formale e stilistico (racconti e saggi) e, nel caso delle due sottosezioni, tematico (la città, il tempo e le cose), oltre che secondo la loro *prossimità* all'immagine di riferimento, cioè la loro maggiore o minore reciproca necessità con le opere d'arte. Un'altra proposta (anche se solo teorica) di suddivisione e lettura di questi scritti è avanzata da Marco Belpoliti ne *L'occhio di Calvino* (1996 e 2006), un'opera che costituisce un altro pilastro critico e metodologico della tesi. Qui l'autore scrive che

se si volesse comporre un piccolo catalogo portatile degli scritti di Calvino dedicati all'arte e agli artisti, si potrebbe radunarli in tre o quattro gruppi. Il primo comprenderebbe i testi che esplorano, con notevoli

Uccello, Il pieno e il vuoto (per Aizenberg), Histoire du chevalier parenthesis (per Albrecht Altdorfer), Per Arakawa.

¹⁴ M. Barenghi-B. Falchetto, *Note e notizie sui testi di Guardando disegni e quadri*, cit., p. 1251.

¹⁵ M. Barenghi, *Note e notizie sui testi di Immagini e teorie. Intorno alle arti figurative*, in I. Calvino, *Saggi*, vol. II, cit., p. 3004.

¹⁶ *Ibidem*.

differenze di stile, il “meccanismo del pensiero”, l’“habitat del pensiero” (Melotti, Paolini, Steinberg, De Chirico, Cremonini, Arakawa)¹⁷.

Nel primo gruppo Belpoliti propone una suddivisione di tipo epistemologico (dove il tema è l’esplorazione della forma della mente). Diversamente per il gruppo successivo:

il secondo invece riguarderebbe gli “esercizi di stile” (Adami, Magnelli, Gnoli)¹⁸.

La seconda categoria viene individuata sulla base dello stile: i testi compresi sono esercizi di stile per lo più narrativi, brevi racconti che nascono dall’osservazione di un’immagine artistica.

Il terzo gruppo, poi, riguarderebbe

i testi descrittivi o narrativi, nati in occasioni di viaggi o visite a mostre, come quello dedicato a Turner o quelli raccolti in *Collezione di sabbia*, testi segnati più da una *curiositas* e dalla lettura dell’opera che non dall’esplorazione concettuale o da un intento letterario, cui s’aggiungono una serie di pezzi d’occasione sia di tipo saggistico che narrativo¹⁹.

Il terzo gruppo comprende gli scritti più denotativi o occasionali, a prescindere dal tema e dallo stile. Belpoliti conclude:

infine, [c’è] un gruppo di scritti legati direttamente al tema della collezione eteroclita, alla *wunderkammern* pittorica (Evans, Serafini)²⁰.

Una selezione basata su un tema: quello della collezione, fondamentale in Calvino.

Il primo passo compiuto per la nostra ricerca è stato quello di cercare e reperire gli scritti sull’arte non raccolti da Calvino in *Collezione di sabbia* ed esclusi dai «Meridiani», mai inseriti in volume o mai riediti in seguito alla prima occasione di pubblicazione. Il primo punto di partenza per un elenco quasi esaustivo dei titoli è stata la *Bibliografia di Italo Calvino* di Baranelli. A questa ricerca preliminare è seguita quella delle riproduzioni dei testi, che abbiamo svolta in collaborazione con fondi o fondazioni (Fondo Franco Fortini, Fondazione Baruchello, Fondazione Franco Maria Ricci, Fondazione De Fornaris²¹), archivi (Archivio Mattia Moreni²²,

¹⁷ M. Belpoliti, *L’occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 2006., pp. 132-33.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*. Alcuni altri testi, poi, restano esclusi da questa suddivisione: «in questo catalogo provvisorio, restano a sé il dialogo con Tullio Pericoli sul “furto ad arte”, discorso sulla ricreazione artistica, il testo critico che accompagna la mostra dei disegni di Matta alla galleria l’Attico (1984) e il racconto per Enrico Baj, Ricevimento a Bardbaj (1985), liberamente ispirato ai personaggi del pittore»; *ibidem*.

²¹ La Fondazione De Fornaris ha acquistato nel 1991 la collezione d’arte della casa editrice Einaudi.

²² A tal proposito si ricorda che grazie alla collaborazione con Maria Francesca Moreni, e previa verifica all’Archivio di Stato di Torino, è stato possibile confermare che la paternità dello stelloccino dedicato a Mattia Moreni pubblicato in «Agorà» nel marzo del 1946, e attribuito erroneamente a Calvino, è in realtà di Italo Cremona. Il testo infatti, pubblicato in occasione della personale dell’artista *Mostra personale di Mattia Moreni*, tenutasi tra il 26 febbraio e il 6 marzo alla galleria La Bussola di Torino, è firmato con le iniziali I.C.. Secondo Enrico Crispolti, autore del catalogo ragionato di Moreni (E. Crispolti (a cura di), *Mattia Moreni. Catalogo ragionato delle opere. Dipinti 1934-1999*, Milano, Silvana Editoriale, 2016) e altri critici d’arte (cfr. F. Cavallucci, *Mattia Moreni*, Bologna, CLUEB, 1992), il breve testo è di Italo Calvino. Davide Cermignani però, in un

Archivio di Stato di Torino), gallerie (Civica Galleria d'arte contemporanea Filippo Scroppo, GAM di Torino), biblioteche nazionali e internazionali, e talvolta tramite contatto diretto con gli artisti (Dario Serra, Pablo Echaurren, Lucio Fanti).

Nel frattempo, nel 2023 questo *corpus* è stato raccolto anche da Marco Belpoliti e pubblicato in *Guardare. Disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggio, visioni e collezioni*, pubblicato da Mondadori in occasione del centenario dalla nascita dello scrittore. Si rimanda dunque a questa preziosa pubblicazione per una lettura integrale degli scritti sull'arte di Calvino²³, mentre nella bibliografia della tesi le lettrici e i lettori troveranno una sezione dedicata al percorso editoriale di ciascuno dei testi qui presi in esame.

Il 2023, anno delle celebrazioni del centenario dalla nascita di Calvino, ha anche accolto, oltre a numerose pubblicazioni fondamentali (prima fra tutte *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore* di Domenico Scarpa), agli eventi promossi dal Laboratorio Calvino²⁴ e al convegno internazionale di Roma *Calvino guarda il mondo. Pluralità, coesione, metamorfosi*, l'allestimento di svariate mostre dedicate a Calvino e l'arte visiva (e i relativi cataloghi). Prima fra tutte *Favoloso Calvino. Il mondo come opera d'arte: Carpaccio, de Chirico, Gnoli, Melotti e gli altri*, a cura di Mario Barenghi (Roma, Scuderie del Quirinale), poi *Calvino cantafavole*, a cura di Eloisa Morra e Luca Scarlini (Genova, Palazzo Ducale), e *Destini incrociati. Italo Calvino e Franco Maria Ricci*, a cura di Pietro Mercogliano e Cesare Dal Pane (Fontanellato, Labirinto della Masone). Questi eventi, fonti di nuovo materiale di ricerca e di inedite prospettive di lettura, sono stati un terreno più che fertile per la tesi *in fieri*, che si è

documentato studio su questa rivista, "Agorà" e la cultura artistica e architettonica a Torino nel dopoguerra (1945-1947), pubblicato nel 2000 in «Studi Piemontesi», riporta come la paternità dello scritto sia di Italo Cremona, critico d'arte di «Agorà». Tesi, quest'ultima, che abbiamo infine convalidato grazie a una verifica presso l'archivio di Italo Cremona, conservato all'Archivio di Stato di Torino, in cui il testo compare sotto forma di dattiloscritto.

²³ In *Guardare* sono raccolti quasi tutti i testi che compongono anche il *corpus* della tesi. Fanno eccezione: la quartina in rima per Raoul Dufy e il testo per Vittore Carpaccio, che si leggono in L. Baranelli-E. Ferrero, *Album Calvino*, Milano, Mondadori, 1995, rispettivamente p.140 e p. 274, e il testo scritto a quattro mani con Gianfranco Baruchello, che si legge in M. Barenghi, *Favoloso Calvino. Il mondo come opera d'arte: Carpaccio, de Chirico, Gnoli, Melotti e gli altri*, catalogo della mostra alle Scuderie del Quirinale di Roma, Milano, Electa, 2023, p. 183. Belpoliti inoltre non fa riferimento alle collaborazioni di Calvino ai libri d'artista di Pierre Alechinsky, *Le test du titre. 6 planches et 61 titreurs d'élite* (Parigi, Yves Rivière, 1974), e Reinhold d'Haese, *La fosse de Babel* (Parigi, Georges Girard, 1972), riportati invece nella tesi. Allo stesso modo, il critico non include nel suo *corpus* quelle *Cosmicomiche* che, nel corso degli anni, sono pubblicate in cataloghi o libri d'artista (come si vedrà meglio nelle prossime pagine), né alcune lettere ad artisti e a critici d'arte che sono di particolare interesse per la nostra ricerca. In questi casi, o i testi si trovano nei «Meridiani», e sarà dunque fornito il riferimento in nota, o sono inediti, e ne sarà fornita una trascrizione.

²⁴ In particolare, il ciclo di seminari *Enciclopedia Calvino*. Sempre il Laboratorio Calvino, in seno all'Università La Sapienza di Roma, è promotore del progetto *Biblic. Bibliografia Italo Calvino*: un database che raccoglie la bibliografia digitale che ricostruisce la produzione, le opere tradotte e la fortuna critica dello scrittore. Il progetto è stato ideato a partire dal Fondo Italo Calvino donato nel 2015 da Esther Singer, la moglie dello scrittore, e da Giovanna Calvino, la figlia, ed è stato inaugurato nel 2024.

voluta sinergica con le ultime pubblicazioni sul tema del rapporto di Calvino con le arti visive – e quindi, inevitabilmente sempre incompleta, in quanto aperta.

Un altro pilastro della nostra ricerca, in questo senso, è poi costituito dalla Sala Calvino presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, dove sono conservati non solo il fondo archivistico e bibliografico dello scrittore, ma anche gli oggetti e le opere d'arte²⁵ che arredavano l'appartamento di Calvino in piazza di Campo Marzio 5 a Roma, la sua ultima casa²⁶. La Sala Calvino, inaugurata nel 2021, conserva dunque le tre grandi librerie bianche presenti nel salone dello scrittore, seguendo l'ordine originale dei libri, disposti in doppie file. In questa biblioteca di Calvino (che è oggetto delle approfondite ricerche di Laura Di Nicola²⁷), la biblioteca che accompagna gli ultimi anni della vita dello scrittore, sono diversi gli scaffali dedicati ai libri sull'arte: qui l'autore conserva numerosi saggi e volumi di teoria²⁸, oltre che cataloghi e libri d'artista, spesso relativi agli artisti su cui scrive o con cui collabora (questi casi saranno segnalati nel corso della tesi). L'arte compone dunque una parte importante del mosaico-biblioteca, che è specchio del mosaico-Calvino.

Dopo aver reperito tutti i testi che Calvino scrive espressamente per gli artisti e le loro opere (42 in totale) abbiamo assemblato un *corpus* che comprende anche, come si è detto, pagine di narrativa, estratti da saggi, articoli, lettere e appunti personali inerenti al tema dell'arte, coerenti con (e funzionali a) il modello esegetico adottato. Il nostro *corpus* eterogeneo, dunque, è composto da più di 50 testi datati tra il 1951 e il 1985.

Cosa emerge dopo aver riunito e letto gli scritti che Calvino dedica all'arte? Innanzitutto, si nota che i testi aumentano considerevolmente nel tempo: la maggior parte di questi è pubblicata tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta. Poi, si nota che gli scritti sono sempre più densi, stratificati e complessi, pur tornando con ricorrenza su interrogativi e nodi concettuali (soprattutto di natura metartistica) presenti sin dagli anni Cinquanta. Si osserva cioè il procedere "spirale" del pensiero di Calvino, che pur evolvendo nel tempo si sviluppa attorno a nuclei di interesse ciclici e trasversali. Infine, si nota che questi testi confermano la tendenza progressiva di Calvino a voler lasciare spazio al mondo di guardare e dire sé stesso (tendenza di cui *Palomar*

²⁵ In particolare, vi sono conservate: un'opera di Gianfranco Baruchello, due opere di Toti Scialoja, una stampa di Alexander Calder e una di Paul Klee, oltre a cinque opere di Pedro Cano successive.

²⁶ A questo proposito, sempre nel 2023 si è aperta presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma la mostra *Lo sguardo dell'archeologo. Calvino mai visto*, a cura di Eleonora Cardinale: un percorso espositivo tra i materiali, gli oggetti, le carte e i libri dello scrittore, dalle carte dei tarocchi conservate in un cassetto ai disegni tracciati nelle pagine dei libri di scuola.

²⁷ Le ricerche dell'autrice sono ora confluite in L. Di Nicola, *Un'idea di Calvino. Letture critiche e ricerche sul campo*, Roma, Carocci, 2024.

²⁸ Si tratta di testi di iconologia, di estetica, di psicologia dell'arte, sulle illusioni ottiche, sulle teorie della percezione: da Wittkower, a Panofsky, da Focillon a Gombrich, da Arnheim a Alpers e Damisch.

è emblema), il suo desiderio di scrivere «come una pianta di zucche fa le zucche»²⁹. Dopo un primo slancio volto a descrivere le opere, il loro meccanismo, la loro ispirazione, Calvino si lascia invadere dal *silenzio* delle immagini, che, come quello degli oggetti, permette di osservare altre forme espressive e comunicative diverse dalla scrittura: l'opera d'arte è pretesto per una riflessione su un altro linguaggio, visuale e talvolta sintattico, ma non verbale; l'arte è uno strumento di riflessione, uno specchio sulla letteratura e sul mondo.

Come vanno letti, quindi, questi testi? Calvino, che non è né un critico d'arte né un collezionista, non ha mai raccolto o sistematizzato questi scritti, e dunque una loro lettura congiunta non può che essere arbitraria e parziale: lo scopo non può essere definire le preferenze estetiche o critiche dell'autore, quanto piuttosto considerare il ruolo dell'immagine artistica, o immagine "incarnata" (*picture*) nella sua poetica e nella sua riflessione metaletteraria. Questi testi riflettono o illuminano le altre opere di Calvino, la letteratura è sempre in filigrana, ma qui l'immagine è al centro della riflessione, secondo varie modalità: essa è un oggetto di osservazione e de-scrittura, è come un testo visivo, è il frutto di un processo compositivo che può essere ritracciato, è una *forma* che può essere esplorata, ha una voce silenziosa foriera di nuovi linguaggi.

Quanto allo stato dell'arte, se la raccolta di questi scritti di Calvino vede luce nel 2023 nel volume *Guardare* curato da Belpoliti, manca ancora uno studio puntuale e sistematico di questi testi nel loro complesso e secondo un modello esegetico globale. Esistono tuttavia svariati lavori di ricerca consacrati interamente al rapporto di Calvino con le arti visive, che sono alla base della nostra ricerca: oltre ai già citati *La plume et le crayon* e *L'occhio di Calvino*, è necessario evidenziare almeno *Painting with Words, Writing with Pictures: Word and Image in the Work of Italo Calvino* di Franco Ricci (2001), e *Italo Calvino. Dipingere con parole, scrivere con immagini*, a cura di Brigitte Grundtvig, Martin McLaughlin e Lene Waage Petersen (2005). Questi studi propongono una prospettiva di riflessione interartistica, ma privilegiano un prisma essenzialmente letterario – le metodologie impiegate, cioè, sono quelle della critica letteraria.

La sfida di questa tesi è aggiungere a questi riferimenti disciplinari di partenza altri strumenti metodologici che permettano di considerare la parola e l'immagine in un rapporto equilibrato, parallelo o simmetrico, sinergico. Di fronte ai quadri, infatti, Calvino è innanzitutto un osservatore, e solo in un secondo momento scrittore; tuttavia, il suo è sempre lo sguardo di un autore: come si *confronta* con l'arte l'occhio di Calvino? Per rispondere a questa domanda, più che fare appello ai riferimenti e agli strumenti storico-artistici, in una prospettiva

²⁹ I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 1992, vol. II, p.189.

comparatistica (anche se, come vedremo, il parallelo storia della letteratura-storia dell'arte ci accompagnerà per una buona parte della tesi), i riferimenti e gli strumenti che si intendono adottare sono di tipo semiotico, visuale e transmediale – ecco perché la tesi presenta un ricco apparato di immagini che costellano il testo, invece che un inserto separato: le immagini sono in dialogo con i testi.

Prima di entrare nel merito delle ragioni e delle modalità dell'impiego di questi approcci metodologici, vale la pena aprire una breve parentesi sull'ecfrasi. Gli scritti sull'arte di Calvino sono infatti, nella maggior parte dei casi, e in un ampio senso del termine, ecfraistici. In parte perché frutto di un'osservazione preliminare di una o più opere d'arte, in parte perché occasionali, in parte perché descrittivi, narrativi o interpretativi. L'ecfrasi, poi, ci permette di riflettere più in generale sul rapporto che, tradizionalmente, intercorre tra parola e immagine, e quindi di delineare un contesto in cui situare il punto di vista di Calvino relativo a tale rapporto.

Ecfrasi

L'ecfrasi (da *ἐκφράζω*, “espongo, descrivo, descrivo con eleganza”, da *ἐκ* “fuori” e *φράζω* “parlare, denominare, descrivere”) consiste nella rappresentazione verbale di una rappresentazione visiva o, circoscrivendo il campo della “rappresentazione”, nell'«imitazione in letteratura di un'opera d'arte plastica»³⁰ o ancora nella «rappresentazione verbale di una rappresentazione grafica»³¹. L'ecfrasi è teorizzata nell'antica Grecia, e come la vicina ipotiposi, ha origine dall'*enàrgheia* della retorica classica. Ad accomunarle è il problema della rappresentazione della realtà attraverso il *medium* del linguaggio, non iconico, ma che tuttavia, con i suoi processi di produzione e ricezione, riesce ad attivare *immagini* private e/o condivise, già presenti e conservate nella mente del fruitore, lettore o ascoltatore: «non è la realtà in sé ma l'impatto della percezione di questa realtà a essere rappresentato»³². A differenziarle, è il tipo di *immagine* che viene rappresentata: l'ecfrasi concerne opere d'arte visiva, grafiche o plastiche, è una rappresentazione di una rappresentazione, una semiosi di secondo grado, o una metasemiosi. L'ecfrasi è vicina anche alla sinestesia, in quanto entrambe forme di «sostituzione»³³, che si costituiscono di percezione (visiva, olfattiva ecc.), ricordo e descrizione insieme. Nel caso dell'ecfrasi la sostituzione avviene attraverso i segni arbitrari del linguaggio verbale, così distanti da quelli mimetici e in un certo senso “naturalisti” delle arti visive, che pure

³⁰ Secondo la definizione di Murray Krieger citata in M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012, p. 25.

³¹ Secondo la definizione di James Heffernan citata *ibidem*.

³² R. Webb, *Ekphrasis, Imagination, and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, UK-Burlington, Ashgate, Farham, 2009, p. 128.

³³ M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 83.

tentano di acquisirne la medesima verosimiglianza e icasticità. Questo discorso si complica con la messa in discussione del mimetismo in arte (per Michele Cometa, da Turner in poi³⁴), laddove l'ecfrasi si trasforma in «ermeneutica dello spirituale nell'arte»³⁵ e dunque di ciò che si può vedere solamente a posteriori e grazie alla descrizione dell'opera. Ma a prescindere dal livello di mimesi dell'opera osservata e descritta, l'ecfrasi è sempre un'approssimazione all'immagine, che è sostanzialmente ineffabile. A tal proposito, e nell'ambito della prosa italiana, è illuminante lo studio di Pier Vincenzo Mengaldo *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, in cui sono prese in esame dal punto di vista linguistico alcune pagine di critica d'arte – in particolare quelle di Roberto Longhi. Secondo Mengaldo, dato che la bellezza delle opere d'arte non può che essere de-scritta per approssimazione, per paragone³⁶, la lingua dell'ecfrasi è costellata di similitudini, metafore, sinestesie, espansioni di senso. La lingua procede per deissi, e per accumulazione ed elencazione di sostantivi, aggettivi, avverbi, in un tentativo di approssimazione alla realtà visuale e sensoriale dell'immagine. La lingua cerca cioè di creare quelle che Longhi chiama «equivalenze verbali»³⁷ della visione, intesa innanzitutto come percezione sensoriale. La scrittura ecfraistica (e non solo) di Calvino, come si vedrà nella tesi, è connotata proprio da questi tratti stilistici.

Michele Cometa, che applica gli studi di cultura visuale alla critica letteraria, in *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale* – in cui la scrittura di Calvino è portata a esempio a più riprese –, individua tre principali modalità con cui l'ecfrasi descrive l'immagine: denotazione, dinamizzazione, integrazione. In tutti e tre i casi l'ecfrasi ha lo scopo di trasformare il «coesistente» in «successivo»³⁸, dando vita di volta in volta a descrizioni, narrazioni o meditazioni a partire dall'immagine. L'ecfrasi denotativa per sua natura è descrittiva, grado zero della rappresentazione, deittica. L'ecfrasi dinamizzante – dove la dinamizzazione può essere dell'immagine, del processo compositivo, dello sguardo – tenta di annullare lo scarto tra lo svolgersi nel tempo della parola e lo svolgersi nello spazio dell'arte visiva. Questa distinzione in “arti del tempo” e “arti dello spazio” ha origine con Gotthold E. Lessing: la lingua è lineare, discorsiva o narrativa, e si svolge nel tempo, mentre l'arte figurativa è simultanea, immediata, ed è caratterizzata dalla compresenza dei suoi elementi nello spazio. Nel *Laocoonte* Lessing sostiene che la pittura deve rinunciare al tempo perché può solo collegare nello spazio i suoi segni e i suoi «mezzi dell'imitazione»: «le azioni, continuate, in

³⁴ *Ivi*, p. 50.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Al proposito Mengaldo cita Winkelmann: «la bellezza può ridursi a certi principi, ma *non definirli*»; «l'impossibilità di definire la bellezza nasce dall'esser ella una cosa superiore al nostro intelletto»; in P. V. Mengaldo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005. Corsivi miei.

³⁷ Citato *ivi*, p. 65.

³⁸ M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 91.

quanto continuate, non possono essere tra i suoi oggetti, ma essa deve accontentarsi di azioni una accanto all'altra, o di semplici corpi, che con le loro posizioni fanno supporre le azioni»³⁹. Allo stesso tempo nell'*Iliade* Omero "dipinge" lo scudo di Achille «non come uno scudo finito ma come uno scudo che diviene»⁴⁰, poiché la sua immagine si costruisce agli occhi dell'ascoltatore nel procedere – temporale – del racconto. La differenza di natura spazio-temporale che distingue pittura e scrittura è messa in evidenza anche da Calvino, che ne fa un fulcro delle proprie riflessioni sull'arte. In *Il tempo della lettura*⁴¹, lo scrittore afferma che

il pittore manipola gli spazi, e il tempo resta quello dell'occhio che vede: l'opera è contenuta in uno sguardo, viaggia con la velocità della luce. Può essere *letta* punto per punto o contemplata indefinitamente: ma ogni secondo dell'indagine o della contemplazione contiene la totalità dell'opera⁴².

In *Ipotesi di descrizione di un paesaggio*, Calvino scrive:

ogni volta che ho provato a descrivere un paesaggio, il metodo da seguire nella descrizione diventa altrettanto importante che il paesaggio descritto: si comincia credendo che l'operazione sia semplice, delimitare un pezzo di spazio e dire tutto ciò che vi si vede; ma ecco che subito devo decidere se ciò che vedo lo vedo stando fermo, come di solito stanno i pittori, o almeno stavano, al tempo in cui i pittori dipingevano paesaggi dal vero – tempo che è durato tre secoli a dir tanto, cioè una fase molto breve della storia della pittura – oppure lo vedo spostandomi da un punto all'altro entro questo pezzo di spazio in modo da poter dire quello che vedo da punti diversi, cioè moltiplicando i punti di vista all'interno d'uno spazio tridimensionale⁴³.

E conclude:

[...] è naturale che una descrizione scritta sia un'operazione che distende lo spazio nel tempo, a differenza d'un quadro o più ancora d'una fotografia che concentra il tempo in una frazione di secondo fino a farlo sparire come se lo spazio potesse esistere da solo e bastare a se stesso. Ma bisogna subito dire che mentre io scorro nel paesaggio per descriverlo come risulta dai diversi punti del suo spazio, naturalmente è anche nel tempo che scorro, cioè descrivo il paesaggio come risulta nei diversi momenti del tempo che impiego spostandomi. Perciò una descrizione di paesaggio, essendo carica di temporalità, è sempre racconto: c'è un io in movimento che descrive un paesaggio in movimento, e ogni elemento del paesaggio è carico di una sua temporalità cioè della possibilità d'essere descritto in un altro momento presente o futuro...⁴⁴

³⁹ Citato in P. V. Mengaldo, *Tra due linguaggi*, cit., p. 61.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Questa pagina fa parte della prima versione de *La squadratura* (l'introduzione a *Idem* di Giulio Paolini), poi scartata dalla versione definitiva.

⁴² I. Calvino, *Il tempo della lettura*, «Il contesto», 1976; ora in *Italo Calvino. Enciclopedia: Arte, Scienza e Letteratura*, cit., p. 71.

⁴³ I. Calvino, *Ipotesi di descrizione di un paesaggio*, un testo datato 1974 originariamente pubblicato in *Esplorazioni sulla Via Emilia. Scritture nel paesaggio*, un'antologia a cura di Eleonora Bronzoni e Giulio Bizzarri (Milano, Feltrinelli, 1986, pp. 11-12); ora in I. Calvino, *Saggi*, cit., vol. II, p. 2693.

⁴⁴ *Ivi*, p. 2694.

Calvino dunque abbraccia la teoria che tradizionalmente separa arti del tempo (letteratura) e dello spazio (arti visive), ma rende la sfida a far diventare la letteratura *spaziale* (visiva) uno degli scopi della propria scrittura.

Quanto all'ecfrasi integrativa – che può essere sinestetica, ermeneutica, associativa, traspositiva – è, per usare le parole dello storico dell'arte Michael Baxandall, la descrizione del pensiero che segue l'atto di vedere un quadro, ovvero la rappresentazione del pensiero a proposito di un quadro piuttosto che la rappresentazione del quadro stesso⁴⁵. Tale *pensiero* è integrativo in quanto sovra- e meta-strutturato, aggiuntivo di *sensu* rispetto all'immagine di partenza. Esso può consistere: in una sinestesia che esprima il coinvolgimento degli altri sensi insieme a quello della vista; in un'interpretazione personale (correlata a uno stato emotivo), condivisa, o collettiva e dunque storica e aderente al canone; in una lettura che procede per associazione con altre immagini più o meno note, più o meno vicine a quella di partenza; in una trasposizione intermediale dove l'immagine diventa *setting* per una scena *altra*. In ognuno di questi casi di integrazione, il pensiero che si origina dall'immagine si tramuta inevitabilmente in un'esperienza verbale, che sottostà alle istanze del linguaggio, alla logica dell'ordine lineare del discorso⁴⁶. E questo a maggior ragione se l'osservatore è uno scrittore.

Per esempio, secondo Baxandall (in *Giotto e gli umanisti*) gli umanisti “leggevano” la pittura attraverso il prisma del latino umanistico. La struttura della lingua latina (sul modello ciceroniano) era in grado di orientare il «punto di vista» dell'osservatore: la *Navicella* di Giotto e un periodo latino erano così «recepiti come due entità organizzate in modo stilisticamente apparentato»⁴⁷. Ma è vero anche l'inverso. Questo «punto di vista», infatti, era proprio anche dell'artista nella fase creativa dell'opera – il pittore cioè dipingeva orientandosi sul latino umanistico. Tanto che Alberti, nel *De pictura*, dedica un intero capitolo al tema della *compositio* in pittura, «il modo cioè in cui un dipinto può essere organizzato così che ogni superficie piana e ogni soggetto mostrato abbiano un suo ruolo nell'effetto complessivo»⁴⁸ (secondo Baxandall, poi, la modalità di composizione e lettura dell'arte proposta da Alberti in queste pagine avviene attraverso «un filtro ciceroniano»⁴⁹). Non è un caso, a ben pensarci, che l'arte umanistica e

⁴⁵ Cfr. M. Baxandall, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Torino, Einaudi, 2000, p. 16.

⁴⁶ Sono frequenti nel dibattito più contemporaneo, ma già a partire dagli anni Novanta, gli studi che tentano di superare questa lettura interpretativa “sintattica” dell'immagine, che è compiuta in una prospettiva logocentrica e che dunque limita l'autonomia dell'immagine e una sua fruizione indipendente dalla parola. Un esempio particolarmente illuminante di questi studi sulla “sintassi” delle immagini è il saggio di Mieke Bal, *Leggere l'arte*, raccolto in A. Pinotti-A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009.

⁴⁷ M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica (1350-1450)*, Milano, Jaca Book, 1994, p. 183.

⁴⁸ *Ivi*, p. 172.

⁴⁹ *Ibidem*.

rinascimentale prediligano alla pittura (colore) la struttura, ossia il *disegno*. La questione del rapporto tra parola e immagine resta aperta in Calvino, come egli non manca di ricordare alle lettrici e ai lettori della sua *Visibilità*, dove scrive che «il problema della priorità dell'immagine visuale o dell'espressione verbale [...] è un po' come il problema dell'uovo e della gallina»⁵⁰. I rapporti e gli scambi tra immagine, pensiero e scrittura non sono lineari e unidirezionali, bensì circolari, oppure a forma di spirale.

Riferimenti disciplinari e metodologie

È proprio perché vogliamo interrogare tale problematica nella sua complessità che si è scelto di adottare per la lettura degli scritti sull'arte di Calvino delle metodologie che permettano di fuoriuscire dai riferimenti disciplinari unicamente letterari o storico-artistici. Se l'ecfrasi è luogo dell'incarnazione dello sguardo in letteratura (sguardi dello scrittore, della lettrice e del lettore, dei personaggi), luogo di una performatività visuale del linguaggio, della scrittura icastica, luogo in cui emergono le omologie strutturali tra letteratura e arti visive, quella "sintassi" condivisa da linguaggio verbale e visivo, gli strumenti metodologici per leggerla devono appartenere, più che alle due singole discipline, ai punti di intersezione tra queste: nel nostro caso la semiotica, gli studi di cultura visuale e l'approccio transmediale.

La semiotica permette di esplorare la creazione di senso a partire da un sistema di segni. Tanto la scrittura quanto la pittura, come ogni forma di linguaggio, sono costituite da una rete di relazioni tra significante, significato e referente. Entrambe, poi, sono il frutto di processi compositivi e processi di significazione che approdano a una *forma*: l'opera d'arte, il testo letterario. In questo senso, non solo semanticamente non c'è differenza tra testi e immagini, ma essi sono anche *morfogeneticamente* analoghi. Se poi, come afferma il semiologo Paolo Fabbri sulla scia di Charles S. Peirce, «il significato non è intrinseco, ma soltanto traspositivo»⁵¹, un'altra analogia tra testi e immagini consiste nella loro natura composita, combinatoria. In Calvino, interrogare le strutture significanti vuol dire soprattutto lavorare per associazione – e in particolare per associazioni di immagini: si pensi al *Castello dei destini incrociati*, un testo centrale nella nostra ricerca, la cui idea prende vita proprio durante un seminario di Fabbri. «La mente del poeta e in qualche momento decisivo la mente dello scienziato funzionano secondo un procedimento d'associazioni d'immagini che è il sistema più veloce di collegare e scegliere tra le infinite forme del possibile e dell'impossibile»⁵², scrive Calvino in *Visibilità*.

⁵⁰ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 702.

⁵¹ P. Fabbri, *Che cos'è la semiotica*, intervista di S. Benvenuto per l'Enciclopedia Multimediale delle Scienze Filosofiche, Parigi, Istituto Culturale Italiano, 1994: <https://www.journal-psychoanalysis.eu/conversazione-con-paolo-fabbri-che-cosa-e-la-semiotica/> (ultima consultazione 15 aprile 2021).

⁵² I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 707.

Associazione, combinatoria, montaggio, processi compositivi, continuità e discontinuità, disegno, struttura: sono i pilastri della poetica e della ricerca dello scrittore – che, negli anni parigini, si avvicina a strutturalismo e post-strutturalismo. È in questa prospettiva che, nella tesi, si dedica un ampio spazio alla riflessione letteraria e metaletteraria di Calvino sulla serie, la collezione, i *sémiophores*: che significato assumono le parti (le pietre) che compongono un insieme (il ponte) in associazione tra loro? Tale lettura semiotica (generale) è poi declinata nel prisma specifico della semiotica dell'arte. Da una parte nell'analisi delle "letture" delle opere d'arte operata da Calvino (debitrici soprattutto della semiotica figurativa e della semiotica plastica teorizzate da Algirdas Julien Greimas), dall'altra nell'analisi delle riflessioni metartistiche dello scrittore su pittura e scrittura (come nel caso esemplare de *La squadratura*, che non a caso Lucia Corrain inserisce nella raccolta *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche*).

Gli studi di cultura visuale, o *visual studies*, che si sviluppano a partire dagli anni Ottanta nel mondo anglosassone in seno ai *cultural studies*, si situano nel prolungamento, ma in rottura con, l'iconografia e l'iconologia (Aby Warburg, Erwin Panofsky, Ernst Gombrich). Lo scopo di questi studi è, fuoriuscendo dal quadro disciplinare della storia dell'arte, e dunque prendendo in considerazione l'immagine come prodotto sociale e culturale in senso ampio (le immagini della riproducibilità tecnica, le immagini nel modo globalizzato e mass-mediatico, le immagini legate all'economia e alla politica), non solo analizzare le immagini in sé, ma anche lo sguardo del fruitore, o meglio la *formazione* dello sguardo, il suo orientamento (quale punto di vista? Quale occhio?). La lettura dell'immagine si effettua così incrociando differenti saperi, competenze disciplinari e metodologie: dalla storia, storia della cultura e storia dell'arte, alla sociologia, all'antropologia, all'estetica, alle scienze. L'analisi dell'immagine prodotta da/in una data epoca deve volgere la sua attenzione alla struttura della visione, ai meccanismi che regolano lo sguardo, ai processi di produzione e ricezione dell'immagine, e deve tenere conto delle innovazioni tecniche e scientifiche, delle leggi di mercato, dei sistemi politici. Il caso esemplare in questo senso, nonché uno degli emblemi dei primi studi visuali, è quello delle ricerche di Svetlana Alpers (allieva di Gombrich) sull'impatto sull'arte degli sviluppi tecnologici dell'ottica nell'Olanda del Seicento. In *Arte del descrivere: scienza e pittura nel Seicento olandese* (1983), che Calvino conserva nella sua biblioteca nella casa di Roma⁵³, la studiosa interroga le molteplici influenze che l'invenzione di strumenti come il telescopio ha avuto nella pittura nordica di quel periodo: come un oggetto tecnologico può modificare il modo di osservare e descrivere il mondo? Negli anni in cui Calvino scrive i suoi testi sull'arte

⁵³ S. Alpers, *Arte del descrivere: scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Boringhieri, 1984 (scaffale III.C.31).

(soprattutto Settanta e Ottanta) si assiste a una vera e propria svolta non solo nell'ambito della produzione artistica, ma soprattutto della modalità di diffusione e ricezione delle immagini. Sempre in *Visibilità* Calvino fa riferimento alla «civiltà dell'immagine»⁵⁴, di cui si considera un figlio ibrido, «figlio di un'epoca intermedia», meticcio tra “i dinosauri” e “i nuovi” del mondo industrializzato e globalizzato – una civiltà inondata da immagini «prefabbricate», che secondo lo scrittore potrebbero mettere a rischio la capacità di «evocare immagini *in assenza*»⁵⁵. Qualche anno più tardi, e più precisamente nel 1992, Mitchell teorizza il *pictorial turn* (ribattezzato due anni dopo da Boehm *iconic turn*):

qualunque cosa sia il *pictorial turn* [...] dovrebbe essere chiaro che non è un ritorno alle teorie ingenuie della rappresentazione, basata sulla mimesi, la copia o la corrispondenza o una rinnovata metafisica della “presenza” pittorica: esso è piuttosto una riscoperta postlinguistica e postsemiotica dell'immagine intesa come un'interazione complessa tra visualità, apparato, istituzioni, discorso, corpi e figuratività. È la consapevolezza che l'essere spettatore (il guardare, lo sguardo, il colpo d'occhio, le pratiche di osservazione, la sorveglianza e il piacere visivo) può essere una questione altrettanto profonda delle varie forme di lettura (decifrazione, decodificazione, interpretazione ecc.) e che l'esperienza visiva o “alfabetizzazione visiva” potrebbe non essere completamente spiegabile sul modello della testualità⁵⁶.

Tale “svolta” iconica, che si modella sul *linguistic turn* teorizzato negli anni Sessanta (ma le cui radici vanno cercate nella filosofia di Wittgenstein), è debitrice soprattutto della filosofia post-strutturalista degli anni Sessanta e Settanta. In particolare, le problematiche epistemologiche legate alla visione sollevate dai filosofi francesi di quegli anni (gli stessi in cui Calvino vive a Parigi) fanno fronte non solo al guardare, ma anche all'essere guardati, in un regime complesso, su un piano al tempo stesso sociale e politico (si pensi, per fare un nome tra i diversi possibili, a Michel Foucault⁵⁷).

Il regime scopico è uno degli strumenti che gli studi visuali impiegano per leggere, nel loro complesso, le dinamiche tra immagini, sguardi e dispositivi, un oggetto di studio che

consente di declinare contestualmente un'analisi delle immagini – così come esse vengono concepite nel contesto del cosiddetto “*pictorial/iconic turn*” –, lo studio dei dispositivi della visione, nonché una

⁵⁴ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 708.

⁵⁵ *Ivi*, p. 707.

⁵⁶ W. J. T. Mitchell, da *Picture Theory. Essay on Verbal and Visual Representation* citato in E. A. Fucarino, *Le immagini raccontate. Immagini-testo in Calvino*, tesi di laurea, relatrice prof.ssa V. Cammarata, Università degli Studi di Palermo, A.A. 2015-2016, p. 13. In questa tesi Fucarino legge l'opera di Calvino nel prisma degli studi di cultura visuale, in particolare quelli di Michele Cometa. Non sono numerosissimi i riferimenti bibliografici italiani nell'ambito dei *visual studies*. Tra gli essenziali, oltre a quelli di Cometa, vanno segnalati almeno A. Pinotti-A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, cit. e ID., *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016.

⁵⁷ Di Foucault, nel prisma dell'arte visiva, sono particolarmente note le pagine dedicate all'analisi ecfrastica di *Las Meninas* di Diego Velázquez, un dipinto che di per sé propone una riflessione metapittorica e visuale, e che è divenuto emblema dei *visual studies*.

considerazione – fatta sulla scorta dei più recenti studi culturali – dell'intreccio inscindibile tra sguardi e corpi⁵⁸.

Non stupisce, quindi, che una delle immagini emblematiche impiegata negli studi visuali per rendere visualmente il regime scopico sia l'incisione di Dürer *Il disegnatore della donna coricata*, la stessa che Calvino, con l'editore, sceglie per la copertina di *Palomar* (che ne è soglia, direzione di lettura): una rappresentazione di una rappresentazione, dove è inscenato l'atto del disegno, dove sono raffigurati il disegnatore (il suo sguardo), il soggetto disegnato (il corpo della donna), gli strumenti del mestiere (tra cui la macchina prospettica).

Quanto all'approccio transmediale, questo ci permette di considerare l'immagine *dentro* i testi di Calvino, cioè la visualità intrinseca alla sua scrittura: non «*between media*» ma «*across media*»⁵⁹ o *within media*⁶⁰. Calvino, sin dalle prime prove letterarie, manifesta una spiccata tendenza a concepire la pagina scritta come uno spazio, e la spazialità in termini geometrici. Questo si rileva tanto nelle pagine narrative quanto in quelle saggistiche (e, di riflesso, in quelle ecfrastriche), poiché lo “spazio geometrico”, ossia uno spazio innanzitutto visibile, dove la geometria (o meglio le forme geometriche) è il “linguaggio” della natura, è quello del suo pensiero. Lo si vedrà meglio nel corso della tesi, ma un esempio in questo senso è fornito da una lettera che lo scrittore invia a un suo traduttore francese nei primi anni Sessanta: qui Calvino si dimostra insoddisfatto per le scelte di traduzione di uno dei suoi racconti, e interviene con alcune correzioni in direzione non solo geometrica, ma proprio pittorica:

la spiaggia non è vista con occhio naturalista o impressionista: è vista più alla maniera di Klee [...], e anche la sintassi deve evitare il descrittivismo naturalistico. [...] Se scrivo [...] *sotto il sole verticale* è con questo spirito geometrico post-cubista, che *le soleil à son zénith* non mi rende affatto⁶¹.

È quindi in filigrana che i testi di Calvino sono “icastici”, nel senso che tendono a *essere* immagini – condividendo con le immagini più che il risultato formale il processo compositivo:

⁵⁸ M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 36.

⁵⁹ I. O. Rajewsky, *Percorsi transmediali. Appunti sul potenziale euristico della transmedialità nel campo delle letterature comparate*, «Between», 8, 16, 2018, pp.7-9

⁶⁰ Con questo si intende, in generale, mettere in evidenza come il linguaggio verbale e letterario abbia in sé una pregnanza iconica (soprattutto attraverso i giochi linguistici, le metafore o tutte le figure di somiglianza/parentela). La vera relazione tra immagine e parola cioè risiede non per forza *tra* le differenti arti, ma innanzitutto *in* ciascuna di esse. Se l'iconicità appartiene tanto al linguaggio letterario quanto a quello pittorico, se tra i fini della letteratura c'è l'icasticità, se l'intertestualità può divenire una prima forma di intermedialità, e il testo letterario è allo stesso tempo un ipertesto visuale, la letteratura è (anche) immagine, e di questo Calvino è pienamente consapevole. Ma non solo: «le considerazioni calviniane sull'interdipendenza tra immagine e parola sono molto simili a quelle di Michel Foucault, secondo il quale visuale e verbale posseggono il proprio spazio e nell'interagire creano uno spazio nuovo dove solo il pensiero può somigliare a entrambi: questi spazi del pensiero o della mente vengono chiamati *eterotopie*. La particolarità delle descrizioni-narrazioni di Calvino è che hanno la capacità di spostarsi dalla dimensione testuale a quella visuale in un continuo gioco di richiami in cui immagini e parole si sovrappongono creando un oggetto nuovo, un iper-testo»; E.A. Fucarino, *Le immagini raccontate. Immagini-testo in Calvino*, cit. p. 86.

⁶¹ I. Calvino, lettera a Maurice Javion, Torino, 26 settembre 1963. Inedita, ds presso il destinatario.

la morfogenesi. È il *dessous* della scrittura che va osservato, per riprendere il titolo dell'opera di Hubert Damisch (*Fenêtre jaune cadmium. Ou, les dessous de la peinture*) che Calvino cita in *Visibilità*, quando riflette su *Le Chef-d'œuvre inconnu* di Balzac come opera che apre a un caleidoscopio di possibilità di lettura del rapporto tra pittura e scrittura. In Calvino sono il processo morfogenetico e compositivo a essere paradigmi (meta)creativi condivisi da scrittura e pittura: se la letteratura è sempre metaletteratura essa è anche metapittura. Un altro elemento che la scrittura condivide in particolare con il disegno, poi, è quello della loro natura innanzitutto visuale (e materiale): la linea di inchiostro sulla carta bianca. Calvino riflette costantemente sulla dimensione tipografica e topografica della scrittura – sulla sua interfaccia visiva – il cui grafismo lineare e la cui stilizzazione riduttiva rendono la pagina scritta fatta della stessa sostanza di quella disegnata.

Il modello di Palomar

È leggendo gli scritti che Calvino dedica alle arti visive secondo queste prospettive che ci si accorge che al loro aumento quantitativo nel corso del tempo si accompagna una sempre maggiore complessità di sguardo. Come leggere dunque questa evoluzione, tenendo in conto al tempo stesso dell'ordine cronologico dei testi (e degli eventi biografici dell'autore) e delle continuità e discontinuità tematiche, stilistiche e concettuali che li connotano? Per tracciare un percorso di lettura degli scritti sull'arte di Calvino abbiamo deciso di affidarci ad alcuni strumenti metodologici (metaletterari) che è lo scrittore stesso a fornirci. Questi testi sull'arte sono, anche se in modo ogni volta diverso, delle efrasi mimetiche (e non nozionali): la loro origine è in un fatto artistico contingente, l'immagine di riferimento non è un'immagine mentale ma una o più opere d'arte, un'immagine realizzata, "incarnata", concreta – innanzitutto un oggetto. Come si guardano, e si descrivono, le cose, la natura, il mondo? Calvino si pone questa domanda nella sua ultima raccolta narrativa, il macrotesto *Palomar*. Palomar è un grande occhio fenomenologico che interroga la realtà attraverso lo sguardo; tutti i suoi esercizi di visione si traducono in brevi prose, con le quali Calvino problematizza il legame tra il senso della vista e la conoscenza del mondo. Tali prose sono organizzate dall'autore sulla base di uno schema ordinatore:

le cifre 1, 2, 3, che numerano i titoli dell'indice, siano esse in prima, seconda o terza posizione, non hanno solo un valore ordinale ma corrispondono a tre aree tematiche, a tre tipi di esperienza e d'interrogazione che, proporzionati in varia misura, sono presenti in ogni parte del libro.

Gli 1 corrispondono generalmente a un'esperienza visiva, che ha quasi sempre per oggetto forme della natura; il testo tende a configurarsi come una descrizione.

Nei 2 sono presenti elementi antropologici, culturali in senso lato, e l'esperienza coinvolge, oltre ai dati visivi, anche il linguaggio, i significati, i simboli. Il testo tende a svilupparsi in racconto.

I 3 rendono conto d'esperienze di tipo più speculativo, riguardanti il cosmo, il tempo, l'infinito, i rapporti tra l'io e il mondo, la dimensione della mente. Dall'ambito della descrizione e del racconto si passa a quello della meditazione⁶².

Il libro si divide così in tre macrosezioni, a loro volta suddivise in tre sottogruppi, contenenti ognuno tre prose. La tripartizione operata da Calvino in *Palomar* (da leggere come uno strumento di organizzazione di materiale visivo) fornisce una chiave ermeneutica non solo per il libro in sé, ma anche per l'intera opera dell'autore e, nel nostro caso specifico, per i suoi scritti sull'arte. Se il rapporto con l'opera d'arte è infatti innanzitutto il rapporto con un oggetto visibile, una forma, che va vista, guardata, osservata, in seguito essa potrà essere oggetto di una descrizione, spunto per una narrazione, stimolo per una meditazione, allo stesso modo delle cose che interessano lo sguardo di Palomar. L'impiego di un sistema di organizzazione delle occasioni visive e dei testi che le descrivono su base ternaria è significativo in Calvino: al tempo stesso sistema dialettico e aperto. Come ricorda Belpoliti, infatti, per lo scrittore il numero tre «non è un numero, ma una “struttura vuota di ogni senso possibile, e un insieme dal significato indefinito, con elementi e relazioni di cui non si specifica la natura”», è «metasistema», «metapunto di vista», «spazio che comprende e racchiude le coppie degli opposti: la fiamma e il cristallo, il *recto* e il *verso*, il granchio e la farfalla, lo specchio e la mappa». È un «nodo borromeo che lega gli opposti tra loro, in un rapporto in cui la coppia *uno-due* è legata da un terzo, il *tre*, che li stringe e comprende in modo indissolubile»⁶³. Calvino stesso, inoltre, nella presentazione al volume afferma che, per la strutturazione di *Palomar*, un sistema bipartito a forma di griglia, in cui ogni casella corrisponde all'incrocio di due temi (qualcosa di simile a un piano cartesiano), si era rivelato non funzionante: «questa progettazione che partiva da concetti teorici non poteva funzionare perché il libro accettava di far propri solo testi che avevano dietro di sé un'occasione che mi s'era presentata senza che l'avessi cercata»⁶⁴. Tentare di dare un ordine alle *occasioni*, dunque, è un'operazione se non impossibile complessa, che non può che prendere la forma di un sistema di lettura poroso e aperto.

La tripartizione proposta da Calvino per *Palomar*, effettuata sulla base dell'esperienza dell'osservatore e dell'aspetto formale e stilistico dei testi (descrizione, narrazione, riflessione concettuale), è per certi versi analoga a quella che Michele Cometa individua per differenziare i diversi tipi di ecfrasi (denotative, dinamizzanti, integrative): è dunque possibile conciliare questi due prismi di lettura⁶⁵. I tre “punti” di Calvino – le tre tipologie di testo cui corrispondono

⁶² I. Calvino, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 872.

⁶³ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., pp. 60-61

⁶⁴ I. Calvino, *Presentazione a Palomar*, nell'edizione Milano, Mondadori, 2016, p. IX.

⁶⁵ Michele Cometa, a proposito di *Palomar*, scrive: «guidare l'occhio del lettore è [...] l'obiettivo esplicito di molti sperimentalismi letterari che pongono al centro, soprattutto nel Novecento, la questione di uno sguardo che finisce ovviamente per divenire una sorta di partitura per l'opera. Si pensi alla lezione, davvero insuperata, del *Palomar*

tre modalità di osservazione e descrizione della realtà – sono metamorfici ed evolvono progressivamente compenetrandosi l'uno nell'altro – come se l'uno “digerisse” l'altro: descrizione > narrazione > meditazione. Tale progressione, che coincide con una maggiore complessità dello sguardo (sempre più molteplice, “caleidoscopico”) e della scrittura (sempre più metaletteraria, “filigranata”), è la stessa che si rileva nei tre tipi di ecfrasi individuati: denotazione > dinamizzazione > integrazione.

L'idea che guida la nostra lettura degli scritti sull'arte di Calvino è che questi testi seguano un tipo analogo di sviluppo progressivo: denotazione (dall'immagine verso il fuori, il contenuto del quadro in relazione al contesto); poi lettura analitica e narrativizzazione o dinamizzazione dell'immagine (nell'immagine, sotto l'immagine e dall'immagine, il quadro come sistema di segni e come regime scopico); infine interpretazione o integrazione (andando oltre l'immagine, il quadro come dimensione della mente). Come in *Palomar*, poi, tale ordine progressivo consiste nell'individuazione di «tre aree tematiche, [...] tre tipi di esperienza e d'interrogazione che, *proporzionati in varia misura, sono presenti in ogni parte del libro*»⁶⁶, ovvero tre insiemi porosi, tre sistemi aperti.

La tesi sarà così suddivisa in tre capitoli, che seguono globalmente l'ordine cronologico dei testi (con alcune eccezioni legate a ragioni di coerenza e continuità formale o contenutistica): *Sul quadro, Nel e dal quadro, Oltre al quadro*. La scelta della lettura puntuale (uno per uno, o raggruppati in piccole sezioni) dei testi in ordine cronologico è motivata, oltre che per tracciare la loro progressione quantitativa e qualitativa, dalla volontà di mettere in evidenza quegli scritti meno conosciuti, più brevi, più occasionali. Tale schematicità, che per certi versi penalizza la fluidità della tesi e alcuni rimandi intertestuali, è dunque finalizzata a dare maggior visibilità a quei testi ai quali in una trattazione più discorsiva sarebbe stato difficile conferire la debita rilevanza. Un altro vantaggio di questa analisi, poi, consiste nella possibilità di leggere insieme i testi narrativi e saggistici, di solito separati e caratterizzati, invece, da interessanti punti di contatto e continuità – la distinzione tra narrativa e saggistica è d'altronde porosa in Calvino in generale, e in particolare nei testi di *Palomar*. Nel corso di tutti e tre i capitoli, quindi, gli scritti sull'arte sono letti singolarmente ma, per quanto possibile, messi in dialogo tra loro e con la parallela produzione narrativa e saggistica dello scrittore.

La struttura della tesi

Il primo capitolo, introdotto come i due successivi da una presentazione del suo contenuto, è dedicato agli scritti sull'arte degli anni Cinquanta e Sessanta. Alla lettura dei testi

(1983) di Calvino che va ben oltre le ispirazioni francesi (Michaux, Ponge) dove lo sguardo è allo stesso tempo “tema” e fonte “strutturale” del testo»; M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 9.

⁶⁶ Vd. nota 62. Corsivo mio.

è premesso un approfondimento volto a contestualizzare il rapporto di Calvino con l'immagine a partire dagli anni della giovinezza e concentrato sul fumetto, sul disegno e sul cinema. Si prendono poi in esame, oltre agli scritti per gli artisti, anche le considerazioni sull'arte che costellano la produzione saggistica ed epistolare di quel periodo. Dalla lettura di queste pagine emerge che, come generalmente negli einaudiani degli anni Cinquanta, in Calvino vi è una forte componente politico-partitica che orienta tanto gusti e predilezioni quanto effettivi giudizi critici, considerazioni e pubblicazioni. Lo scrittore ha, sull'arte, le idee molto chiare, orientate da una concezione ideologica e morale, da un senso della *necessità* del progetto artistico come progetto di una nuova società, e distingue tra linee di ricerca razionali/geometriche e informali/viscerali, prediligendo le prime e criticando fortemente le seconde. Calvino, in coerenza con il contesto storico e culturale del tempo, collega queste differenti linee di ricerca artistica (soprattutto pittorica) a rispettivi punti di vista sul mondo (anche politici), a rispettive risposte di fronte al magma indistinto del mondo moderno, a rispettive modalità di sfidare il labirinto. È per questi motivi che, secondo la nostra analisi, di fronte all'arte, in questi anni, Calvino conserva una prospettiva eminentemente storico-artistica, una modalità di lettura dell'immagine vincolata o alla figuratività o alla tematica o all'elemento di tipo politico-ideologico – detto altrimenti, al *contenuto*: l'arte visiva, sempre storicizzata e contestualizzata, è messa in parallelo alla (storia della) letteratura, è osservata nella sua utilità nella dimensione politico-sociale. La lettura dell'immagine è così condotta individuando prevalentemente gli elementi figurativi e compositivi del quadro (lettura denotativa, scrittura descrittiva), per poi riportarli fuori del quadro, in contatto e in parallelo con le coeve tendenze pittoriche, con le analoghe ricerche letterarie, e con il contesto (sociale, culturale e politico, ma anche spaziale, come nel caso del paesaggio). Il capitolo si conclude con un approfondimento sul rapporto di Calvino con l'arte di Picasso, la cui evoluzione nel tempo permette di tracciare punti di continuità e discontinuità nella parabola degli scritti e dello sguardo sull'arte.

Il secondo capitolo è dedicato ai testi risalenti intorno agli anni Settanta. In questi anni è sempre più frequente ed esplicita in Calvino la riflessione metaletteraria, e in parallelo anche l'osservazione e descrizione dell'immagine si focalizza sull'aspetto metartistico. Stabilitosi a Parigi, Calvino si interessa sempre di più alla combinatoria, alle strutture, ai processi compositivi, alla semiologia: sono gli anni delle conferenze di Claude Lévi-Strauss, Paolo Fabbri, Algirdas Julien Greimas, dei seminari all'École des hautes études, della frequentazione di Roland Barthes e degli intellettuali che gravitano intorno all'OuLiPo, delle visite ricorrenti a mostre e musei parigini (sono anche gli anni dei primi testi giornalistici per *Palomar*). Calvino sviluppa l'interesse per la città – da sempre presente – e ne declina la lettura in chiave antropologica e semiologica, ma anche visuale: come si decodifica un linguaggio visivo? Parallelamente all'approccio semiotico, che consiste nell'indagine delle strutture e dei processi

che sottostanno alle opere d'arte, lo scrittore comincia a introdurre, negli scritti sull'arte, il punto di vista e la voce di un personaggio. I testi acquisiscono così un respiro narrativo che corrisponde alla dinamizzazione o dell'immagine osservata o del processo morfogenetico che la sottende. Tale dinamizzazione permette di mettere in discussione la dicotomia che distingue, contrapponendole, le arti dello spazio (pittura), e le arti del tempo (scrittura). Calvino esplora i due *media* e i due linguaggi espressivi laddove questi tendono al loro opposto: se da una parte *legge* l'immagine indagandone il processo compositivo, la stratificazione temporale, la struttura e la "sintassi", dall'altra rende la propria scrittura sempre più rapida, essenziale, visibile, icastica, come uno schizzo, e ne indaga l'aspetto materiale e topografico. Questa prospettiva intermediale, interartistica e intersemiotica inserisce Calvino in un percorso di ricerca a tratti sperimentale, sempre più concettuale. In parallelo alla contemporanea evoluzione delle teorie dell'immagine e degli studi di cultura visuale lo scrittore sviluppa un approccio più complesso nei confronti della vista (intesa come lettura del mondo) e della visibilità (intesa come leggibilità del mondo). La seconda parte di questo capitolo è quindi dedicata a quei testi sull'arte (con qualche pagina sulla fotografia) che interrogano il gioco di sguardi reciproci che lega lo spettatore all'opera e l'opera allo spettatore, e, più nello specifico, il regime scopico (non solo immagini, ma sguardi, dispositivi, corpi): guardare è essere guardati; l'arte è specchio della scrittura. Le dinamiche di sguardo tra autore (intenzione comunicativa, processo), opera (composizione, oggetto-testo) e fruitore (decodifica, lettura) sono analoghe per la letteratura e per l'arte visiva, e Calvino non solo introduce il regime scopico in letteratura, ma prende sempre più consapevolezza della natura visiva dei propri testi (transmedialità). Il capitolo si conclude con un approfondimento sul rapporto di Calvino all'arte di Paul Klee, nel prisma di una riflessione sull'arte (tanto pittura quanto scrittura) come processo morfogenetico.

Il terzo capitolo è dedicato agli scritti sull'arte degli anni Ottanta, un breve arco di tempo (fino al 1985) in cui non solo le occasioni di scrittura ecfrastrica aumentano considerevolmente ma si avvertono anche due tendenze: alla tematizzazione e, soprattutto, alla sistematizzazione dei testi. Una ricorrenza tematica – e al tempo stesso metaletteraria – è quella della collezione: Calvino, scrittore di macrotesti e da sempre anche editore, ha un occhio particolarmente attento al lavoro per serie e per variazione sul tema degli artisti visivi. Il sempre più fitto rapporto con l'editore d'arte (e collezionista) Franco Maria Ricci disegna, in questo senso, una traiettoria ascendente: a un sempre più spiccato interesse di Calvino per un certo tipo di pratica artistica (artisti che ritornano con ricorrenza sul loro soggetto, che serializzano temi, materiali o tecniche, che danno vita a collezioni visive, o a opere dal respiro enciclopedico) si accompagna una scrittura di testi sempre più coerenti tra loro, che sfocia nel progetto di *Collezione di sabbia*, una vera e propria raccolta dedicata più che al vedere alle *cose viste*, un'enciclopedia visiva. Le opere d'arte, come gli oggetti e gli elementi della natura, diventano i nuclei principali

dell'interesse di Calvino, delle sue osservazioni e descrizioni – veri e propri pre-testi per la scrittura. La crescente tensione verso la sfera percettiva e verso i cinque sensi si traduce in una particolare attenzione per il linguaggio *silenzioso* delle immagini, da esplorare differentemente rispetto a quello delle parole. La vista in questo senso diventa vero e proprio strumento gnoseologico, e in chiave fenomenologica l'occhio diventa tattile, aptico. La pittura è esplorata tramite incursioni nei quadri, tramite dilatazione dei dettagli; le forme visibili permettono di riflettere sulla forma del pensiero, fino a considerare la tela fatta della stessa forma della mente. È per questo motivo, ed è in questa prospettiva, che a nostro parere l'arte visiva assume sempre più importanza nella fase matura del lavoro di Calvino, sempre più interessato alla dimensione extraletteraria – o alla consustanzialità tra mondo scritto e mondo non scritto. Se le parole non riescono a dire le cose, il silenzio (che già accompagna lo scrittore nelle prime letture dei fumetti senza parole) diviene occasione per il mondo di guardare e dire sé stesso – e occasione per lo scrittore di descrivere il mondo che si guarda e si dice. È in questo senso che in Calvino coincidono tangibilità e astrazione, “cosismo” e metafisica. Il capitolo è diviso in due parti: la prima declina i concetti di collezione, *sémiophore*, poetica dell'oggetto, “cosismo metafisico”, la seconda si concentra su *Collezione di sabbia* come metodologia di lavoro (osservare e descrivere), con una particolare attenzione per il ruolo che la cultura giapponese, e in particolare il giardino giapponese, ha nella poetica di Calvino.

Quanto alle immagini, durante tutto il percorso della tesi ne saranno proposte svariate in dialogo con il testo: le riproduzioni di alcune opere degli artisti presi in esame e di alcuni disegni dello scrittore, delle scansioni degli scritti di Calvino, delle copertine dei libri dell'autore – loro soglie, loro parallelo visivo.

Giungiamo noi stessi alla soglia della tesi: la vogliamo segnare con una riflessione che renda conto della logica di emergenza della sua struttura, la quale passa da una lettura del testo della *Spirale*, premessa a ogni nostra riflessione sullo sguardo che Calvino porta sulle immagini e sulla creazione.

La spirale e la scrittura: progettare un indice a forma di spirale

Nel catalogo della mostra *Favoloso Calvino*, Mario Barenghi scrive:

la forma della spirale “archetipo figurativo” e “archetipo della forma letteraria”, [...] e quindi anche archetipo cognitivo – si collega da un lato allo sguardo, dall'altro alla scrittura; e, sul piano del discorso, evoca la categoria della correzione del progressivo aggiustamento di tiro o di rotta. È cercando di determinare dove si trova, di affermare la propria presenza in un luogo, che il mollusco *Qfwfq* fa la conchiglia, e promuove così lo sviluppo della vista; analogamente, ragionando sugli effetti che la letteratura può produrre, Calvino mette in relazione l'atto di guardare con la presa di coscienza della propria posizione: “un modo di guardare cioè di essere in mezzo al mondo”. [...] Tutto iniziò dal

rinnovamento dello sguardo. E, si badi: non importa definire sé stessi [...], importa dove ci si trova, qual è il proprio punto di osservazione⁶⁷.

La scelta di leggere gli scritti sull'arte di Calvino in ordine cronologico, e non secondo criteri tematici, stilistici o formali, o concettuali, è stata dettata, oltre che per i motivi già messi in evidenza (il carattere progressivo, quantitativo e qualitativo, dei testi; l'evoluzione dello sguardo di Calvino e del ruolo delle immagini nella sua poetica; i cambiamenti storici, culturali e geografici che avvengono nel corso della sua vita), per poter metterne in luce le continuità e le discontinuità. Se è vero che *Visibilità* è una delle pagine teoriche più significative sul rapporto di Calvino all'immagine, ci è sembrato che un altro testo-guida della tesi in questo senso dovesse essere *La spirale*, il racconto che chiude *Le cosmicomiche* – un'opera che, come vedremo, ha dichiarate fonti visive e artistiche. La nostra prerogativa, infatti, è quella di indagare, più che il ruolo dell'immagine nella letteratura dello scrittore, il ruolo dell'arte visiva nella sua poetica e nella sua riflessione metaletteraria. Si tratta quindi, come si è detto, non di immagini mentali, ma di immagini concrete, “incarnate”, innanzitutto oggetti (l'inglese distingue tra *images*, le prime, e *pictures*, le seconde). In realtà già in *Visibilità* questa dimensione extramentale e materiale è messa in evidenza dallo scrittore:

la lezione sulla *Visibilità* è uno dei punti più importanti nell'autoanalisi che Calvino compie riguardo alla propria immaginazione figurale, ed è insieme una dichiarazione di poetica che nasce dal tentativo di collegare la propria fantasia, che scaturisce dalle immagini, con l'attività di scrittura che è la spina dorsale della sua attività narrativa. Sceglie come titolo *Visibilità* e non “visibile” o “guardare”, dal momento che *il termine indica la condizione in cui si trovano gli oggetti che possono essere percepiti dall'occhio, non solo in funzione fisiologica, ma anche culturale. Al tempo stesso, il termine “visibilità” include un elemento attivo da parte dell'oggetto, la sua disposizione a essere visto. Il potere percettivo dell'occhio è indubbio per Calvino, ma è sempre mediato dalla presenza di un mondo visibile composto di oggetti, fenomeni naturali, individui, animali eccetera [...]*⁶⁸.

La visibilità dunque appartiene all'oggetto osservato, è una caratteristica attiva del soggetto che subisce l'azione (osservare), è la disponibilità a essere visto: l'occhio che percepisce è in un rapporto reciproco con il mondo (guardare - essere guardato - essere chiamato dalle cose). Tale approccio teorico – gnoseologico, fenomenologico – sull'immagine è proprio quello che Calvino illustra, sotto forma di racconto, nella *Spirale*. In questo testo, infatti, lo scrittore dimostra il legame al tempo stesso gnoseologico e fenomenologico tra la vista, o l'immagine, e la conoscenza (da un punto di vista cognitivo), o il pensiero, sottolineando l'immediatezza tra il sistema ottico (l'occhio) e il sistema encefalico (il cervello). In questa cosmicomica siamo in una preistoria del cosmo dove il mondo sta prendendo forma. Qfwfq, personaggio proteiforme e metamorfico, ha qui le sembianze di un mollusco che, spinto dal desiderio di comunicare (con

⁶⁷ M. Barenghi, *Favoloso Calvino*, cit., pp. 29-30.

⁶⁸ M. Belpoliti, *Piove*, in I. Calvino, *Guardare. Disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggio, visioni e collezioni*, Milano, Mondadori, 2023, p. 478. Corsivi miei.

la mollusca, ovvero l'altro-da-sé), esprimersi, differenziarsi e definirsi, secerne materia calcarea e realizza una conchiglia a forma di spirale che al tempo stesso lo protegge e lo enuncia al mondo. Questo oggetto, grazie alle vibrazioni ondulatorie⁶⁹ della luce che colpiscono i corpi, produce ed emana un'«immagine visuale» di sé stesso:

la conchiglia così era in grado di produrre immagini visuali di conchiglie, che sono cose molto simili [...] alla conchiglia stessa, solo che mentre la conchiglia è qui, loro si formano da un'altra parte, possibilmente su una retina. Un'immagine presupponeva dunque una retina, la quale a sua volta presuppone un sistema complicato che fa capo a un encefalo. Cioè io producendo la conchiglia ne producevo anche l'immagine [...]⁷⁰.

Questa immagine permetterà la nascita, in certe forme di vita, dell'organo degli occhi (l'occhio nasce per poter ammirare la bellezza delle conchiglie: «l'importante era costituire delle immagini visuali, e poi gli occhi sarebbero venuti di conseguenza»⁷¹, e poi: «quindi mi concentravo per far sì che quanto di me stava fuori (e anche quanto di me all'interno condizionava l'esterno) potesse dar luogo a un'immagine, anzi a quella che in seguito si sarebbe detta una bella immagine»⁷², infine: «tutti questi occhi erano miei. Li avevo resi possibili io; io avevo avuto la parte attiva; io gli fornivo la materia prima, l'immagine. Con gli occhi era venuto tutto il resto, quindi tutto ciò che gli altri, avendo gli occhi, erano diventati, in ogni loro forma e funzione»⁷³). Una volta sviluppatosi il sistema ottico, in queste creature dotate di occhi si svilupperà anche un sistema encefalico (dalla retina al cervello), quindi il pensiero, e in seguito la parola. In questa successione di causalità (oggetto > immagine visuale > occhio > visione > pensiero) l'immagine (l'immagine dell'oggetto) assume una forza generativa e creatrice, e al tempo stesso acquisisce una dimensione cognitiva e gnoseologica. È questa a nostro parere, sintetizzando, la teoria sulla percezione visiva e sull'immagine avanzata da Calvino. Il testo della *Spirale* solleva dunque diverse questioni di tipo metaletterario (o più generalmente metacreativo) ed extraletterario che ci sembrano fondamentali per analizzare gli scritti sull'arte dell'autore proprio in quanto testi sempre metaletterari ed extraletterari (specchio della letteratura). Innanzitutto, in *La spirale*, come accennato, Calvino evidenzia il legame immediato tra vista e conoscenza in una prospettiva in cui, secondo la metaforologia, vedere significa

⁶⁹ «Le vibrazioni ondulatorie della luce, colpendo i corpi, ne traggono particolari effetti, il colore anzitutto, cioè quella roba che usavo per fare le strisce e che vibrava in maniera diversa dal resto»; I. Calvino, *Le cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 217.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ivi*, p. 218.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ivi*, pp. 220-21.

sapere: «knowing is seeing»⁷⁴. L'arte visiva è importante nella poetica dell'autore perché è uno strumento conoscitivo.

Centrale è poi la riflessione sulla *creazione* – e in questo *La spirale* è parallela al testo che conclude *Ti con zero*, ovvero *Il conte di Montecristo*, anch'esso un testo metacreativo. Qfwfq infatti è un vero e proprio demiurgo che, spinto da desiderio, intenzione e volontà, dà vita a un oggetto che si differenzia da tutti gli altri perché connotato da una forma di “stile”: Qfwfq è come un autore – scultore, pittore o scrittore.

[...] Mi misi a secernere materiale calcareo. Volevo fare qualcosa che marcasse la mia presenza in modo inequivocabile, che la difendesse, questa mia presenza individuale, dalla labilità indifferenziata di tutto il resto. Ora è inutile che cerchi di spiegare accumulando parole la novità di questa mia intenzione, già la prima parola che ho detto basta e avanza: *fare*, volevo *fare* [...]. Così cominciai a fare la prima cosa che mi venne, ed era una conchiglia. [...] Naturalmente io non avevo modo di controllare che forma aveva quello che stavo facendo: stavo lì sempre accoccolato su me stesso, zitto e tardo, e secernevo. Continuai anche dopo che la conchiglia mi aveva ricoperto tutto il corpo, e così cominciai un altro giro, insomma mi veniva una conchiglia di quelle tutte attorcigliate a spirale, che voi a vederle credete siano tanto difficili da fare [...].

Dal momento che ci fu, questa conchiglia fu anche un luogo necessario e indispensabile per starci dentro [...], ma intanto che la facevo non mi veniva mica di farla perché mi serviva, ma al contrario come uno che dice «bah!» oppure «mah!», così io facevo la conchiglia, cioè solo per esprimermi. E in questo esprimermi che mettevo tutti i miei pensieri [...], tutte le cose che potevano essere dette soltanto in quel guscio di conchiglia avvolto a spirale.

A intervalli regolari la roba calcarea che secernevo mi veniva colorata, così si formavano tante belle strisce che continuavano dritte attraverso le spirali, e questa conchiglia era una cosa diversa da me ma anche la parte più vera di me, la spiegazione di chi ero io, il mio ritratto tradotto in un sistema ritmico di volumi e strisce e colori e roba dura [...].

Posso dire dunque che la mia conchiglia si faceva da sé, senza che io mettessi una particolare attenzione a farla riuscire in un modo piuttosto che in un altro.

Cosicché non era nemmeno un lavoro monotono, perché lo sforzo di pensiero che lo accompagnava si diramava verso innumerevoli tipi di pensieri che si diramavano ognuno verso innumerevoli tipi di azioni che potevano servire a fare ciascuno innumerevoli cose, e il fare ciascuna di queste cose era implicito nel far crescere la conchiglia giro dopo giro...⁷⁵

Il *fare* (la tensione creativa e la creazione) diventano quindi al tempo stesso espressione di sé del gasteropode, processo morfogenetico “artistico”, e secrezione di materiale calcareo,

⁷⁴ Dove cioè l'immaginazione è «the formation of an image, something that the mind can “see”, and which therefore provides a form of knowledge [la formazione di un'immagine, qualcosa che la mente può “vedere”, e che quindi fornisce una forma di conoscenza]». In altre parole, «KNOWING IS SEEING [...] maps what is seen onto what is known [mappa ciò che è visto su ciò che è conosciuto]»; M. Pagano, *Da dove piovono le immagini? La parola e l'immagine nelle Cosmicomiche di Italo Calvino*, Firenze, Franco Cesati, 2020, p. 12. Traduzioni mie. In questo volume Pagano interroga attraverso le metodologie della metaforologia il rapporto di Calvino alle immagini nelle *Cosmicomiche*. Qui, in particolare, cita G. Lakoff e M. Turner, *More than a cool reason, A field guide to poetic metaphor*. In greco il verbo “sapere” e quello “vedere” sono correlati: l'*istor* è colui che sa perché ha visto (testimone). *Istor* a sua volta può essere associato alla radice *wid* che significa “vedere”, alla quale è connesso anche *oida*, sapere.

⁷⁵ I. Calvino, *Le cosmicomiche*, cit., p. 214.

processo morfogenetico “naturale”: secre(a)zione. La conchiglia è dunque al tempo stesso bella esteticamente e necessaria biologicamente (come le iguane dello zoo di Parigi: «tra le infinite possibili combinazioni solo alcune – forse proprio le più incredibili – si fissano, resistono al flusso che le disfa e rimescola e riplasma [...] E in questo numero finito di modi d’essere, ognuno identificato in una sua mostruosità, e necessità, e bellezza, consiste l’ordine, l’unico ordine riconoscibile al mondo»⁷⁶). Fare la conchiglia, cioè creare, significa quindi fare molte cose:

il fare la conchiglia implicava anche fare il miele nel favo di cera e il carbone e i telescopi e il regno di Cleopatra e le piramidi e il disegno dello zodiaco degli astrologi caldei e le guerre e gli imperi di cui parla Erodoto e le parole scritte da Erodoto e le opere scritte in tutte le lingue comprese quelle di Spinoza in olandese e il riassunto in quattordici righe della vita e delle opere di Spinoza nella dispensa «Rh-Stijl» dell’enciclopedia sul camion sorpassato dal moto furgoncino dei gelati e così nel fare la conchiglia mi pare d’aver fatto anche il resto⁷⁷.

All’atto primordiale di creazione conseguono tutte le forme: naturali, culturali, e anche quelle *possibili*, indistintamente. In questa teoria sulla creazione (artistica innanzitutto, agli occhi dello scrittore⁷⁸), Calvino sembra sovrapporre i concetti di creazione cosmica o cosmogonica, biologica⁷⁹, e artistica. Vita dell’universo, vita biologica e arte sono olisticamente frutto di analoghi processi morfogenetici individuali e collettivi.

Un’altra riflessione centrale in *La spirale* è quella sulla materia e sulla forma. L’aspetto *materiale* dell’espressione, che qui è secrezione (che è come dire spremitura: «eravamo intenti a spremere una forma da noi stessi»⁸⁰; esprimere-spremere è d’altronde un paragone fonetico e concettuale che Calvino opera nella *Squadratura* per Giulio Paolini⁸¹) dipende dal fatto che la conchiglia è innanzitutto un oggetto fatto di materia calcarea – allo stesso modo, l’occhio, oftalmico prima che “ottico”, è un dispositivo materiale, fisiologico. Proprio come nelle sue analisi sulle opere d’arte, quindi, anche qui è dall’oggetto osservato che per lo scrittore parte la traiettoria dello sguardo: «il collegamento occhio-encefalo io lo pensavo come un tunnel

⁷⁶ I. Calvino, *Palomar*, cit., p. 946.

⁷⁷ I. Calvino, *Le cosmicomiche*, cit., p. 215.

⁷⁸ «La conchiglia era soprattutto conchiglia, con la sua forma particolare, che non poteva essere diversa perché era proprio la forma che gli avevo dato, cioè l’unica che io sapessi e volessi darle. Avendo la conchiglia una forma, anche la forma del mondo era cambiata, nel senso che adesso comprendeva la forma del mondo com’era senza la conchiglia più la forma della conchiglia», *ivi*, p. 217.

⁷⁹ Si pensi in questo senso anche ai racconti in *Ti con zero* dedicati a mitosi meiosi e morte, ovvero i cicli vitali riproduttivi e terminali delle cellule. Qui la spirale a doppia elica del DNA è letta da Calvino come una forma di linguaggio: «tutto quello che io ero e tutto quello che io andavo via via essendo finiva per risultare nel nucleo ed esservi assorbito registrato accumulato in un serpentino attorcigliarsi di spirali, nel modo via via diverso in cui esse s’andavano aggomitolando e sdipanando»; I. Calvino, *Ti con zero*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 279.

⁸⁰ I. Calvino, *Le cosmicomiche*, cit., p. 219.

⁸¹ «Lo stesso verbo “esprimere” ricorda sgradevolmente la secrezione, o, nel migliore dei casi, l’atto di spremere un limone»; I. Calvino, *La squadratura*, in *Saggi*, cit., vol. II, p. 1982.

scavato dal di fuori, dalla forza di ciò che era pronto per diventare immagine, più che dal di dentro ossia dall'intenzione di captare un'immagine qualsiasi»⁸². Il materialismo di Calvino, che in generale è legato all'immagine («la materializzazione di astratti pensieri non può manifestarsi che per immagini»⁸³), qui assume una dimensione materica, tangibile, corporea. Come nel caso delle opere d'arte: disegni, quadri, incisioni, sculture, oggetti fatti innanzitutto di materia. L'arte, specchio della letteratura, è dunque anche specchio del mondo, poiché è fatto della sua stessa materia:

come in una screziata spirale la chiocciola assorbe frammenti cristallini di sabbia e di pietra per secernere una forma continua che risponda alla forma del mondo [...], e attraverso il suo palpito intriso di succhi la frana del guscio del mondo in frantumi s'aggrega nella continuità attorcigliata che è guscio e specchio del mondo⁸⁴.

Così scrive Calvino nel suo testo di presentazione all'artista Bona de Mandiargues, dove la riflessione sulla materia tessile delle opere si intreccia a quella sulla forma. La forma, (che sia essa ottenuta per “mettere” o per “levare”), è in Calvino la tangibilità dell'astrazione, la visualizzazione dell'ineffabile, la topografia del pensiero, ed è intrinsecamente legata allo stile. Inizialmente *Qfwfq* non ha una forma, o meglio non sa che cosa sia una forma; si sente semplicemente in espansione nello spazio, con in sé il potenziale di assumere tutte le forme possibili, senza il pensiero di «quello che l'averne una forma fa escludere di altre forme»⁸⁵. Ma è proprio grazie alla forma che riesce a prendere consapevolezza della propria esistenza, dato che la forma è una condizione di esistenza. Allo stesso modo la mollusca, un'entità inizialmente solo percepita e immaginata, pensata. La mollusca è prospettata

come da senza forma qual era si sarebbe trasformata se avesse preso una delle infinite forme possibili, restando però sempre lei. Ossia non che mi immaginassi le forme che lei avrebbe potuto prendere, però mi immaginavo la particolare qualità che lei, prendendole, avrebbe dato a quelle forme⁸⁶.

La qualità specifica, ovvero il suo stile.

Viste le implicazioni teoriche e metaletterarie o metacreative che connotano questo racconto cosmicomico, la spirale, che gli dà il titolo, ci è sembrata una forma particolarmente interessante da esplorare nel dare una forma all'indice della tesi. Nel commentare *Le cosmicomiche*, e in particolare *La spirale*, Eugenio Montale scrive:

⁸² I. Calvino, *Le cosmicomiche*, cit., p. 218.

⁸³ M. Pagano, *Da dove piovono le immagini?*, cit., p. 62.

⁸⁴ Testo per una mostra di Bona de Mandiargues, *Assemblages*, galleria San Sebastianello, Studio S, Roma, 28 marzo - 29 aprile 1973, 1 p. non numerata. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., p. 312.

⁸⁵ I. Calvino, *Le cosmicomiche*, cit., p. 208.

⁸⁶ *Ivi*, p. 211.

forse sono stati i colori che hanno prodotto la formazione degli occhi che dovranno vederli; in casi simili l'effetto genera la sua causa e tutto l'universo è un immenso contesto di fatti che si implicano a vicenda e in cui non ha senso parlare di tempo e di spazio, di prima e di dopo⁸⁷.

Lo spaziotempo cui Montale fa riferimento sembra avere proprio la forma di una spirale, che infatti è una forma dello spaziotempo. In un racconto pubblicato in *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, *Le conchiglie e il tempo*, Qfwfq è ancora una volta un gasteropode che dà forma a una conchiglia spiraliforme. Questa volta però la sua creazione non è soltanto una forma dello spazio, ma anche una forma del tempo. Egli cioè vuole disegnare un tempo che gli è proprio, percepito e regolato personalmente:

la materia calcarea che secernevo facendola girare a spirale su se stessa era appunto qualcosa che proseguiva ininterrotta, ma intanto, a ogni giro di spirale, separava il bordo d'un giro dal bordo di un altro giro, per cui volendo contare qualcosa, potevo cominciare a contare questi giri⁸⁸.

I giri della spirale diventano dunque segni del tempo nello spazio, come le rotazioni planetarie della cosmicomica *Un segno nello spazio*. Ma le ambizioni di Qfwfq non si fermano qui, desiderando egli infatti «fabbricare un tempo-conchiglia lunghissimo, ininterrotto, continuare la [...] spirale senza smettere mai»⁸⁹, nella convinzione che «sarebbe bastato [...] fare una spirale interminabile, e il tempo sarebbe esistito, sarebbe stato quello il tempo». Ambizione a disegnare il tempo nella sua totalità, che però fallisce. Il tempo infatti «non riesce a stare su, [...] si disfa, [...] frana come una riva di sabbia», «si rifiuta di durare, è una sostanza friabile, destinata a andare in pezzi, le nostre erano solo illusioni di tempo che duravano quanto la lunghezza di un'esigua spirale di conchiglia»⁹⁰. Sarà proprio il «cimitero di tutte le conchiglie», «la vera conchiglia»⁹¹: il tempo cioè è la stratificazione delle conchiglie che hanno tentato di fabbricarlo, è la traccia di chi l'ha vissuto, ed è la traccia di sé stesso, è come un segno che significa sé stesso. La conchiglia di Qfwfq, dunque, oltre a sé stessa e immagine visuale di sé stessa, è anche segno, traccia, marcatore del tempo. Il finale di questo racconto è un'apertura metaletteraria, dato che affinché il tempo esista, prenda consistenza e corpo serve che qualcuno lo voglia e lo sappia leggere:

una parte di merito l'avete anche voi, quel che c'era scritto tra le righe del quaderno di terra siete voi che avete saputo leggerlo, (ecco che uso la solita metafora vostra, la roba scritta, di lì non si scappa, è la

⁸⁷ Pubblicato con il titolo *È fantascientifico ma alla rovescia*, nel «Corriere della Sera», 5 dicembre 1965; ora in E. Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, vol. II, Milano, Mondadori, 1996, p. 2762.

⁸⁸ I. Calvino, *Le conchiglie e il tempo*, da *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1244.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ivi*, pp. 1244-45.

⁹¹ *Ivi*, p. 1245.

prova che siamo nel vostro territorio, non più nel mio), balbettante alfabeto sparpagliato tra intervalli millenari di silenzio, ne avete tirato fuori tutto un discorso filato, un discorso su di voi⁹².

Qfwfq, quindi, nel creare la conchiglia, scrive:

ma dite, come ci avreste letto, là in mezzo, se noialtri, pur senza saper cosa, non ci avessimo scritto, ossia se noi, sapendolo bene, non avessimo voluto scrivere, (continuo con le vostre metafore, visto che ci sono), segnare, essere segno, rapporto, relazione di noi ad altri, cosa che essendo com'è in sé e per sé accetta d'essere altro per altri...⁹³

Ecco dunque che il tempo per come lo concepiamo (la «spirale continua che chiamate storia»⁹⁴) è fondamentale scrittura del tempo, un «tempo-impronta», un'«orma», «il rovescio del tempo, una stratificazione di resti e gusci e necropoli e catasti, di ciò che perdendosi si è salvato, di ciò che essendosi fermato vi ha raggiunto»⁹⁵.

È per queste ragioni che, nell'analizzare i testi che Calvino dedica all'arte visiva in ordine crono-logico, abbiamo immaginato di leggerli come se fossero disposti su una linea del tempo spiraliforme, una struttura adatta a contenere lo stile dello scrittore, che è «irréductiblement débordant, mais encadré par un hyperstyle qui donne une architecture à ce pullulement vital»⁹⁶. Poiché, come scrive Domenico Scarpa, *La spirale* è «un'autobiografia della mente di Calvino, [...] una memoria cifrata della sua autocostruzione»⁹⁷. Secondo il vocabolario Treccani la spirale è una «curva piana che si avvolge intorno a un punto fisso, allontanandosi o avvicinandosi sempre di più a esso», in base al senso di lettura adottato. In senso figurato essa indica invece una «serie di avvenimenti [...] che si succedono con intensità crescente». Con quest'immagine di bidirezionalità di lettura e apertura della spirale Calvino conclude *Ti con zero*:

una spirale può girare su se stessa verso il dentro o verso il fuori: se si avvita all'interno di se stessa, la storia si chiude senza sviluppo possibile; se si svolge in spire che si allargano potrebbe a ogni giro includere un segmento del Montecristo col segno più, finendo per coincidere col romanzo che Dumas darà alle stampe [...]⁹⁸.

La spirale, una forma al tempo stesso regolare e variabile, semplice e complessa, centripeta e centrifuga, risultato di processi dinamici di crescita, è proprio come la scrittura di Calvino, che tende all'infinitamente piccolo e all'infinitamente grande, pulviscolare e metamorfica. La spirale è anche una linea, cioè un insieme di punti: continua e discontinua. Proprio questo aspetto di discontinuità nella continuità, nella lettura degli scritti sull'arte, ci permette di

⁹² Ivi, p. 1246.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ P. Abbrugiati, *Le vertige selon Calvino*, Aix-en-Provence, PUP, 2016, p. 79.

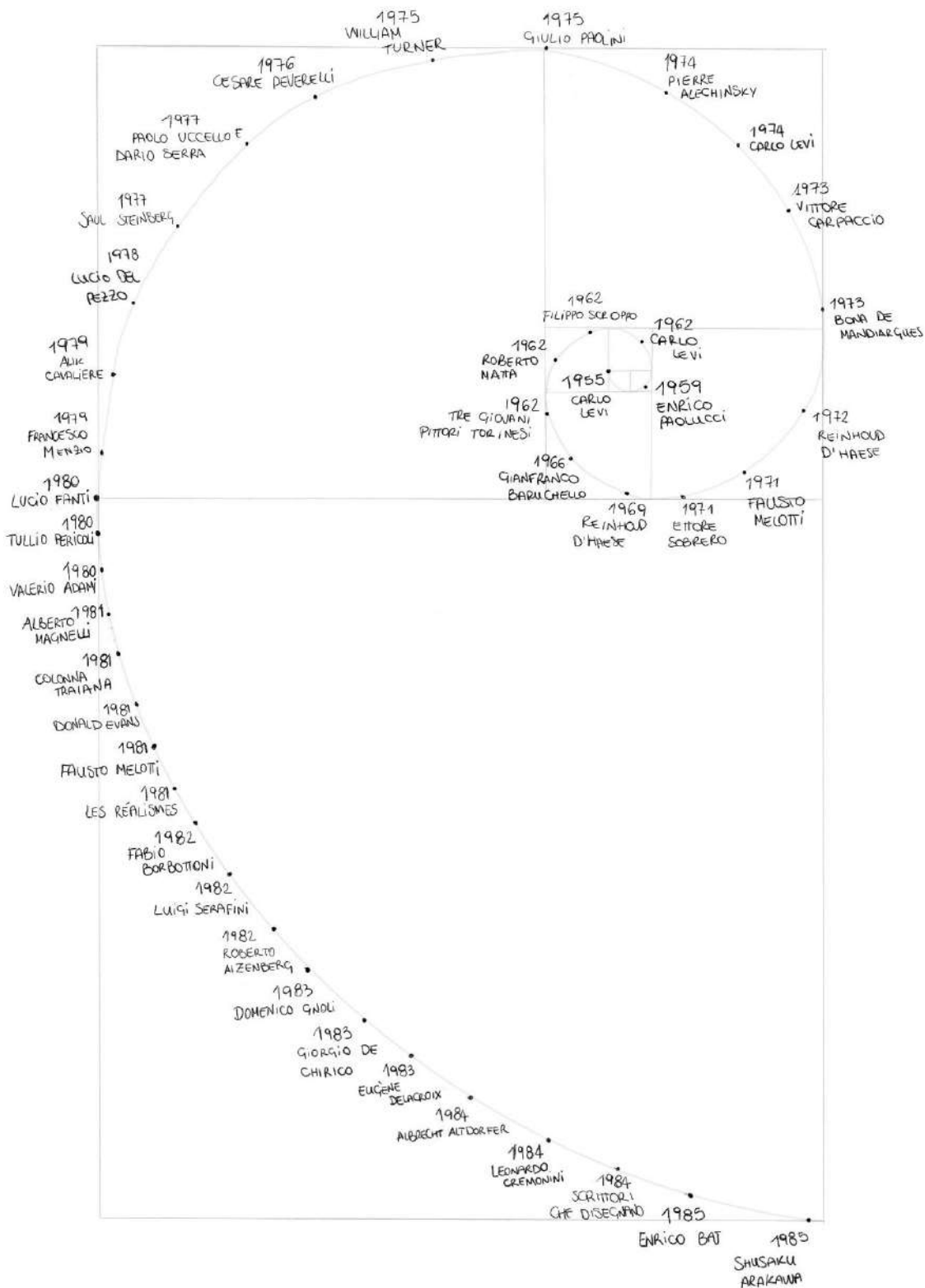
⁹⁷ D. Scarpa, *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*, Milano, Hoepli, 2023, p. 369.

⁹⁸ I. Calvino, *Ti con zero*, cit., pp. 355-56.

tracciare un percorso cronologico che tenga conto dell'evoluzione nel tempo del ruolo delle immagini nella poetica di Calvino, degli sviluppi del suo modo di osservare e descrivere le opere d'arte, della progressività che caratterizza la sua produzione ecfrastica insieme a nuclei tematici e concettuali che tornano con ricorrenza nel pensiero "spiralico" dello scrittore⁹⁹, interrogazioni costanti o trasversali: una prospettiva diacronica, ma non lineare. Intendiamo cioè leggere questi testi su una linea del tempo non retta, ma ricorsiva, per interrogare in Calvino i punti di discontinuità (cambiamenti dovuti al passare del tempo, per esempio l'avvicinamento alla semiotica) e di continuità (punti su cui lo scrittore "ritorna" sempre, per esempio il tema della città, l'antinomia dentro-fuori), e per fare questo adotteremo una lettura centrifuga della spirale: dal dentro verso il fuori. L'"avvitarsi" dei suoi anelli, un'illusione di movimento nello spaziotempo, comporta un avanzare e un ritornare costanti, variazioni sul tema: come "riprende" Calvino gli stessi temi, concetti e riflessioni nel corso del tempo, o come evolve il suo punto di vista su di essi? La sua scrittura è una *mise en abyme* geometrica come un frattale o una spirale tracciata a mano libera come quelle di Steinberg? Leggeremo gli scritti sull'arte di Calvino provando a tracciare un percorso tra linee, colori, forme e scrittura che ci auguriamo visibile e aperto come quello di una spirale.

⁹⁹ Come scrive Domenico Scarpa, Calvino è «uno scrittore retroattivo e proattivo in ogni momento della sua opera e della sua esistenza»; D. Scarpa, *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*, cit., p. 368.

Uno schema visivo dell'ordine cronologico degli scritti sull'arte di Calvino: la linea del tempo a forma di spirale.



I. CAPITOLO I: SUL QUADRO

Introduzione - Il primo arco della spirale: denotazione

Il primo capitolo di questa tesi è dedicato alla lettura dei testi di Calvino dedicati all'arte visiva fino agli anni Sessanta. Tale suddivisione di natura diacronica (che si vuole tuttavia porosa) si prefigge di offrire una possibile pista di analisi del *corpus* di questi testi, ma certamente non esaustiva. La scelta dell'ordine cronologico è sembrata particolarmente utile per permettere al lettore e alla lettrice di orientarsi nel contesto storico, dunque politico, culturale ed estetico – ma anche geografico, quando si prendono in considerazione i vari spostamenti di Calvino – in cui i testi studiati prendono forma e sono diffusi.

A tale scopo sembra innanzitutto opportuno fornire qualche breve chiave di lettura iniziale, relativa al rapporto con l'immagine artistica già a partire dall'infanzia dell'autore, rapporto che è sorprendentemente ricco e dunque particolarmente significativo per il seguito, sia della vita di Calvino, sia della presente ricerca. Ecco perché la prima parte del capitolo è interamente consacrata al fumetto, e, conseguentemente, anche al disegno in generale, soprattutto nella sua accezione di schizzo – e al suo rapporto con la parola: Calvino è un appassionato lettore-analfabeta di *comics* durante l'infanzia e un altrettanto entusiasta autore di vignette e disegni durante l'adolescenza. La vera passione della giovinezza, poi, è il cinema, *medium*, a quell'epoca “di evasione”, di fondamentale importanza per quell'intera generazione che dovrà e riuscirà, grazie anche al potere immaginativo dei film, a immaginare e creare una ricostruzione sociale e un'immagine di ricostruzione, un mondo nuovo e una nuova immagine di mondo.

Per quanto riguarda il periodo che intercorre tra la giovinezza dello scrittore (nel 1945 Calvino si trasferisce a Torino) e gli anni Sessanta (nel 1967 si trasferisce a Parigi), l'elemento contestuale che pare avere maggiore influenza sulla produzione degli scritti sull'arte, come si tenterà di evidenziare, è quello storico-politico. Per questo motivo all'analisi puntuale dei testi, che saranno presi in esame singolarmente, si premette un sottocapitolo introduttivo che permetta di tracciare a grandi linee i contorni dello spazio-tempo in cui Calvino opera in quegli anni: la Torino degli anni Quaranta e Cinquanta, la casa editrice Einaudi, l'adesione e la presa di distanza dal PCI. Si vedrà poi come in tale contesto spazio-temporale, che da un punto di vista filosofico è fortemente direzionato in senso storicista e dialettico (marxismo), l'arte diventa uno strumento estetico e formale. Dal Realismo socialista al Post-cubismo fino ad

alcune forme di Astrattismo, è il contenuto dell'opera, nel suo rapporto dialettico con il contesto, con il fuori del quadro, a determinarne la funzione sociale. L'arte è dunque investita di una morale che, ancora una volta in una dimensione dialettica, ne determina la pregnanza e la pertinenza all'interno del progetto di una nuova società. Tale prospettiva dialettica, come per infiltrazione, permea così non solo lo sguardo di Calvino sul rapporto tra il quadro e il contesto, ma anche tra lo spettatore e il quadro e tra la forma e la non-forma, sull'opera considerata "totale" in un progetto totale, sul rapporto tra l'arte e la letteratura, e tra queste e la società, sul rapporto tra l'insieme e il frammento, tra il disegno-progetto e il dettaglio.

In queste pagine introduttive dunque si mette in luce, in modo panoramico, come l'osservazione di un'opera d'arte, le aspettative sulle sue possibilità informative e comunicative e il ruolo a essa attribuito nella società, evolvono nel corso del tempo insieme al mutarsi di tale prospettiva dialettica. La linearità dello storicismo, che relativamente all'immagine si traduce nella prospettiva storico-artistica, si frammenta progressivamente in una forma molteplice generatrice di altri prismi di lettura.

A conclusione del capitolo si trovano alcune pagine dedicate al rapporto di Calvino con l'arte di Picasso, e alla sua evoluzione nel tempo, nella convinzione che le considerazioni dello scrittore su questo artista possano permettere di visualizzare in maniera più definita la parabola precedentemente disegnata.

A. La lettura e la scrittura per immagini

Nell'opera di Calvino la *visibilità*, cui lo scrittore dedica una delle *Lezioni americane* (o *Six Memos for the Next Millennium*) è innanzitutto la caratteristica intrinseca di essere visibile (non invisibile), di poter essere visto dall'occhio. A tale dimensione fisiologica (ottica), che è al tempo stesso anche immaginativa (il cinema mentale), si aggiunge quella percettiva e contestuale, o culturale: visuale. La *visualità* in Calvino è da intendersi innanzitutto sia come riflessione sulla visione come strumento gnoseologico, sull'osservazione come modalità di conoscenza fenomenologica della realtà, sia come vera e propria forma di scrittura (icastica), struttura teorica innanzitutto e descrittivo-letteraria ed estetica poi, che procede per immagini a partire da immagini. Il visibile è riconducibile alla sfera della materia, dove la qualità della visibilità appartiene all'elemento osservato; il visuale implica necessariamente anche l'elemento del *medium* o dispositivo, degli sguardi situati di osservatore e osservato e dell'immagine stessa. Quando impieghiamo il termine visuale, lo intendiamo dunque qui in un'accezione complessa che contempra il vedere e l'essere visto, e il contesto culturale in cui la visione avviene (il già citato regime scopico)¹. Oltre a visibilità e visualità, poi, Calvino fa riferimento anche alla *visività*, intesa come evocazione visiva che assume una connotazione propriamente letteraria, descrittiva (come esplicitato nel caso di *Palomar*²) oppure romanzesca, o più in generale narrativa:

c'è una storia della visività romanzesca – del romanzo come arte di far vedere persone e cose... comincia con Stendhal e Balzac, e tocca con Flaubert il rapporto perfetto tra parola e immagine (il massimo d'economia col massimo rendimento), La crisi della visività romanzesca comincerà mezzo secolo dopo, contemporaneamente all'avvento del cinema³.

Tale confronto tra cinema e scrittura sul piano della *visività* non è isolato: un altro riferimento si trova nella nota per il "Racconto sulla vista" che avrebbe dovuto essere incluso in *Sotto il sole giaguaro* – poi mai realizzato. Lo scrittore, qui, appunta:

Arte: crea visività (ornamenti, forma oggetti, astrattismo) e trasmette visività (pittura "dal vero", pittura "sulla" vista cioè impressionismo) (E la fotograf.? Il cine?)⁴.

¹ Cfr. M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., e A. Pinotti-A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016.

² «È proprio questa esperienza della visività, spinta al suo punto limite, che determina la forma del libro: un libro cioè di descrizioni. [...] In *Palomar*, la descrizione, proprio perché storia ininterrotta di una costituzione del mondo e dell'io mediati dallo sguardo, e dunque ricerca di un sentire, di un comportamento, di una saggezza, rimescola in sé il romanzesco che normalmente è altrove; e come descrizione [...] diventa una forma nuova, autonoma e potenziale di racconto»; D. Del Giudice, *L'occhio che scrive*, in *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza, letteratura*, cit., p. 176.

³ I. Calvino, *L'occhio del gufo*, in «la Repubblica», 8 maggio 1980, ora in *Saggi*, vol. I, cit. p. 851.

⁴ I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, pp. 1214–15. Tale nota, dell'11 novembre 1984, si trova originariamente scritta a mano sul retro di un biglietto d'invito.

La visività è un connotato dell'arte, della letteratura più icastica come delle arti *visive*, della pittura naturalistica o impressionistica, e certamente anche delle arti della "riproducibilità tecnica" come la fotografia e il cinema, ed è dunque come un sinonimo di eidetico. Essa abita la bi-dimensione dell'arte. Nel corso della tesi si vedrà come in Calvino il piano bidimensionale della visività si intreccia con quelli sempre più complessi della visibilità e della visualità, ma in una ricerca dedicata agli scritti sull'arte dell'autore pare necessario cominciare da questo primo livello di lettura.

Il Calvino scrittore «imagocentrico»⁵, è protagonista indiscusso ed emblematico nel dibattito in letteratura sul rapporto tra la parola e l'immagine, tra l'immaginazione, l'osservazione degli oggetti e la scrittura, tra la fantasia figurale, la riflessione filosofica e il linguaggio. La sua pagina è sempre in tensione verso la possibilità della resa verbale di ciò che è percepito attraverso la *vista*, sia attraverso gli occhi, sia attraverso la mente (il pensiero iconico). Questa *forma mentis* visuale risale ai primi anni di vita e all'adolescenza dello scrittore, il quale, seppur abitualmente restio a fornire informazioni biografiche o personali⁶, ne descrive puntualmente la formazione e l'evoluzione proprio nelle *Lezioni americane* – che d'altronde altro non sono che un'autobiografia letteraria – e in *Autobiografia di uno spettatore*, testo dal titolo inconsueto che introduce il volume einaudiano di Federico Fellini *Quattro film*. Le seguenti pagine hanno lo scopo di introdurre le analisi dei primi testi di Calvino dedicati all'arte (fino agli anni Sessanta), che hanno, come si vedrà, una natura denotativa, più visiva che visuale – proprio perché maggiormente legati a una lettura figurativa, dove la figura è condizione della visività, è «sostitutivo analogico del senso profondo della realtà»⁷. Tenteremo qui di mettere innanzitutto in evidenza come la lettura dei fumetti durante l'infanzia, gli esercizi grafici durante l'adolescenza e la passione per il cinema in questi stessi anni siano stati fondamentali per il prendere forma del pensiero iconico di Calvino e per dare forma alla sua scrittura icastica. Con che *occhio* Calvino si confronta ai primi esercizi di recensione di una mostra? Si cercherà di far emergere il dialogo tra la visività, la visibilità e la visualità proprie del Calvino lettore di fumetti, disegnatore di vignette e spettatore, considerandole ordinate su una scala crescente di complessità dello sguardo, prima in rapporto col segno grafico e poi con il cinema⁸, per poter rispondere a questa domanda. Si prenderanno così in esame alcune pagine

⁵ F. Ricci, *Il visivo in Calvino*, in *Italo Calvino. Enciclopedia: Arte scienza e Letteratura*, cit., p. 283.

⁶ Sul controverso rapporto di Calvino con l'autobiografia cfr. S. Perrella, *Intervista impossibile a Italo Calvino*, in P. Abbrugiati (a cura di), *La Plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image*, «Italiens», 16, Aix-en-Provence, Centre Aixois d'Études Romanes, 2012 e F. Serra, *Calvino e il pulviscolo di Palomar*, Firenze, Le Lettere, 1996.

⁷ G. Cimador, *Calvino e la riscrittura dei generi*, tesi di dottorato sotto la supervisione di E. Guagnini, Università degli Studi di Trieste, 2009, p. 454.

⁸ Si esclude da questa analisi la fotografia, che sarà invece trattata più approfonditamente nel secondo capitolo, in concomitanza con le riflessioni su Giulio Paolini. Questa scelta è dettata dalla necessità di considerare il cinema

della produzione letteraria dell'autore che fuoriescono dal *corpus* di analisi della tesi, ma che sono funzionali all'osservazione della genesi interrelata e complementare di parola e immagine, nella *forma mentis* e nell'*usus scribendi* dell'autore.

1. Fumetto

In *Visibilità* Calvino comincia la sua riflessione a partire da una citazione dal *Purgatorio* di Dante: «poi piovve dentro l'alta fantasia»⁹. Questi, secondo lo scrittore, nel parlare delle visioni che si presentano agli occhi del Dante-personaggio, sembra fare riferimento a «proiezioni cinematografiche o ricezioni televisive su uno schermo separato da quella che per lui è la realtà oggettiva del suo viaggio ultraterreno»¹⁰. Per Calvino anche Dante-poeta concepisce mentalmente il viaggio del suo personaggio al pari di queste visioni: lo scrittore deve immaginare visualmente ciò che il soggetto vede, e allo stesso tempo «immaginare il contenuto visuale delle metafore di cui si serve per facilitare questa evocazione visiva»¹¹. Calvino deduce così che Dante, nella *Commedia*, tenta di definire il ruolo della fantasia, e in particolare dell'immaginazione, della parte *visuale* del pensiero. Ci sono, per lo scrittore, due tipi di processi immaginativi: dalla parola all'immagine, dall'immagine alla parola. Solitamente la lettura è un processo immaginativo che dall'espressione verbale, specie se caratterizzata da forte icasticità, conduce all'immagine visiva, per cui, «a seconda della minore o maggiore efficacia del testo, siamo portati a vedere la scena come se si svolgesse sotto i nostri occhi, o almeno frammenti e dettagli della scena che affiorano dall'indistinto»¹². Il processo della scrittura, si vedrà in seguito, è esattamente l'opposto. Si comincerà dal considerare, nell'evoluzione del pensiero iconico di Calvino, i suoi primordiali esercizi in qualità di lettore (visivo).

Le prime letture infantili dello scrittore, negli anni Venti, sono i *cartoons* del «Corriere dei piccoli», che pubblicava anche i più famosi *comics* americani dell'epoca¹³. Al tempo, i

come una “scuola visiva” di Calvino, cinefilo fin da bambino. A interessare qui, come si vedrà, non è dunque il rapporto critico al film, quanto piuttosto il legame con il film in quanto spettacolo.

⁹ D. Alighieri, *Purgatorio* XVII, 25. È interessante sottolineare che proprio relativamente all'espressività di Dante, Gianfranco Contini, in *Esercizio d'interpretazione sopra un sonetto di Dante*, distingue il *visibile*, considerato come la rappresentazione di uno spettacolo, dalla *visibilità*, l'effettiva enunciazione teoretica dell'incarnazione di qualcosa di celeste, sovranaturale. Cfr. G. Pieranti (a cura di), *Dante e l'arte figurativa medievale*, Bergamo, Edizioni *Atlas*, vol. 1, p. 4.

¹⁰ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 698.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, p. 699.

¹³ *Happy Hooligan, The Katzenjammer Kids, Felix the Cat, Maggie and Jiggs*, tutti ribattezzati con un nome italiano. Rispettivamente: *Fortunello* o *Fortunino*, *Bibi e Bibò*, *Mio Mao* e *Arcibaldo e Petronilla*.

“fumetti” – i *balloons* – con le parole dei personaggi, nelle edizioni italiane erano tagliati e sostituiti da didascalie in rima nel basso della vignetta.

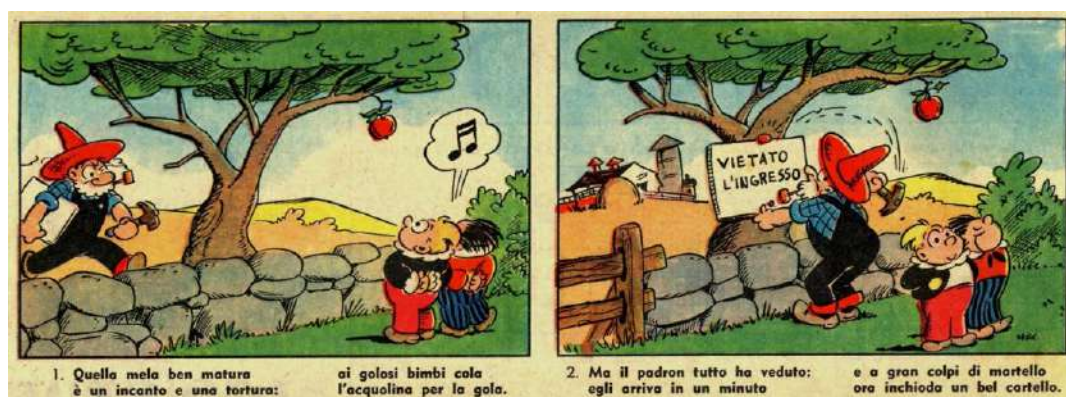


Figura 1 *The Katzenjammer Kids*, creati dal fumettista statunitense Rudolph Dirks nel 1897, in italiano sono *Bibì e Bibò*

Ma a prescindere da questo fatto, il giovanissimo Calvino non sa leggere le parole scritte, e non ne ha bisogno, poiché per leggere gli «bastano le figure»¹⁴. Al potere dell'*inventio* creativa che prende vita dalle immagini già date e si concretizza nella ri-creazione di immagini, si combina la razionalità della *dispositio*, favorita dalla successione delle vignette accostate l'un l'altra in serie: un vero e proprio processo di lettura senza parole¹⁵. Calvino infatti afferma:

passavo ore e ore percorrendo i *cartoons* d'ogni serie da un numero all'altro, mi raccontavo mentalmente le storie interpretando le scene in diversi modi, producevo delle varianti, fondevo i singoli episodi in una storia più ampia, scoprivo e isolavo e collegavo delle costanti in ogni serie, contaminavo una serie con l'altra, immaginavo nuove serie¹⁶.

Anche in seguito all'apprendimento della lettura propriamente detta, le didascalie ai piedi delle vignette restano del tutto ignorate, anzitutto perché sono di cattiva qualità (tradotte o riscritte male), in secondo luogo perché la passione del giovane lettore per il «fantasticare *dentro* le figure e nella loro successione»¹⁷ è troppo forte. Per Calvino le parole dei fumetti sono un elemento di disturbo; non certo da un punto di vista grafico, in quanto significanti, forme prima

¹⁴ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 709.

¹⁵ Calvino conosce senza dubbio gli studi teorici sul fumetto, come dimostra la presenza, nella biblioteca dell'appartamento di Roma dello scrittore, ora conservata presso la Sala Calvino alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, del seguente volume: P. Couperie et al., *Bande dessinée et figuration narrative: histoire, esthétique, production et sociologie de la bande dessinée mondiale, procédés narratifs et structure de l'image dans la peinture contemporaine*, Parigi, Imprimerie Serg, 1967 (scaffale VIII.H.18). Per approfondire il processo di lettura attraverso le immagini, nello specifico del fumetto, si rimanda ai fondamentali studi di Will Eisner, fumettista e teorico del fumetto, che si è occupato in particolare di arte sequenziale e di *graphic storytelling*. Per un approfondimento sull'immagine fumettistica nell'opera di Calvino cfr. A. Battistini, *Italo Calvino and the Fantastic Iconology of Cartoons*, in B. Gruntvig, M. McLaughlin e L. W. Petersen (a cura di), *Image, Eye and Art in Calvino*, Londra, Legenda, 2007.

¹⁶ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 709. Si noti la ripetizione insistita della parola *serie*.

¹⁷ *Ibidem*.

di tutto visive, bensì perché condizionano il processo di lettura per immagini della storia. Per lo scrittore, per evitare l'interferenza dei caratteri significanti, «l'ideale sarebbe ritagliare [le vignette] da giornali in lingue come il finlandese o lo swahili»¹⁸. Calvino confessa quindi un vero e proprio “ritardo” nell'accettazione e nella capacità di concentrazione sulla parola scritta, ottenuta comunque con lentezza e sforzo. L'immediatezza e la non-linearità della lettura delle figure, le possibilità combinatorie delle vignette, lo sguardo insensibile al richiamo del significato delle lettere che formano le parole – una sorta di purezza dello sguardo –, resteranno nella memoria profonda dell'autore: basti pensare al personaggio del non-lettore Iriero in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Per lo scrittore della rapidità e dell'esattezza, la cui intera produzione letteraria è una rincorsa impossibile all'immediatezza leggera e precisa del tratto grafico, alla resa della simultaneità della visione, si tratta di un ricordo carico di nostalgia e di senso di perdita. La lettura delle figure delle vignette, senza le parole, resta per Calvino una «scuola di fabulazione, di stilizzazione, di composizione dell'immagine»¹⁹.

La questione della fabulazione risulta particolarmente interessante se inserita nel discorso sulle immagini. In *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla letteratura come processo combinatorio)*, Calvino scrive che «la fabulazione precede la mitopoiesi: il valore mitico è qualcosa che si finisce per incontrare solo continuando ostinatamente a giocare con le funzioni narrative»²⁰. La dimensione ludica, che si è visto caratterizzare le letture visive dell'infanzia, riemerge dunque nell'idea di combinatoria, come è fin troppo evidente soprattutto, ma non solo, nel *Castello dei destini incrociati*. Se le immagini sono una scuola di fabulazione, alla luce di ciò che si è detto significa non solo che esse possiedono un potere gnoseologico e creativo intrinsecamente narrativo – il che le rende a tutti gli effetti dei testi, eventualmente narrativi, come la semiotica dell'arte dimostra –, o una funzione cognitiva – nella prospettiva dell'immagine come metafora in senso generale²¹. Esse hanno una funzione più profonda, primordiale rispetto alla parola, ma più in generale alla letteratura e al linguaggio. Quando in *Cibernetica e fantasmi* Calvino parla di inconscio collettivo si riferisce a qualcosa di più sotterraneo rispetto alle strutture, anche a quelle supposte universali, come se la fabulazione fosse la secrezione del mollusco de *La spirale*, o la ramificazione della pianta di zucca di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: ovvero la *materia prima* di cui si compongono le strutture – linguistiche, artistiche e così via. Il considerare le immagini fabulatorie permette così di evidenziare come per lo scrittore esse condividano questa qualità o essenza con la materia del

¹⁸ I. Calvino, *Nota a Il castello dei destini incrociati*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1380.

¹⁹ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 709.

²⁰ I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla letteratura come processo combinatorio)*, in *Saggi*, cit., vol. I, p. 222.

²¹ Sull'impiego della metaforologia in Calvino cfr. M. Pagano, *Da dove piovono le immagini? La parola e l'immagine nelle Cosmicomiche di Italo Calvino*, cit.

mondo, e siano a tutti gli effetti anche la sostanza di cui sono fatti i suoi libri. Si tornerà su queste riflessioni più avanti.

Tornando ai *comics*, in una lettera del 1973 ad Antonio Faeti, scritta in seguito alla lettura del suo *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Calvino si complimenta con il critico per essere riuscito nell'impresa non comune di «individuare e valorizzare i minori e i minimi, di sapere che l'arte – e la letteratura – vive della minuta verità dei minori e dei minimi»²². Il testo si struttura poi come una sorta di informale e rapida recensione al volume, che permette di considerare la prospettiva di Calvino *a posteriori* sui disegnatori che hanno riempito il panorama visivo della propria infanzia. Dagli illustratori di *Cuore*, ai «salgariani, e Yambo, e Mussino, e Rubino». Quest'ultimo, citato qui più volte, sembra essere una figura davvero significativa per Calvino che, in una lettera di risposta al figlio dell'artista, intenzionato a fargli presentare un volume con le vignette e i personaggi del padre, definisce la propria immaginazione infantile «rubiniana»²³. Antonio Rubino, fascista, ma «tutto l'opposto del fascista come temperamento»²⁴, appartiene all'ala più conservatrice del «fascismo artistico» (Calvino cita Ojetti) ed è antifuturista e antinovecentista. A tal proposito lo scrittore fa riferimento a «Il Balilla», di cui il disegnatore è direttore artistico tra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta, giornalino che «Popolo d'Italia» faceva per far concorrenza al «Corriere dei Piccoli», e di cui Calvino aveva le sole annate di Rubino – una collezione che poi sua madre regalava²⁵. «Il Balilla» ha naturalmente uno stampo «pedagogico enciclopedico»²⁶, e le storie a vignette mettono in scena i classici – tra cui *Il Milione*. Ma il giornalino più presente a Casa Calvino, lo scrittore ci tiene a sottolinearlo, è senza dubbio proprio il «Corriere dei Piccoli» – collezionato dalla madre fin dalla nascita del primogenito.

²² I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, Milano, Mondadori, 2000, p. 1187.

²³ «I disegni e le storie di Antonio Rubino hanno certo avuto un'influenza sul mio modo di immaginare, perché da bambino vivevo in un'atmosfera "rubiniana", tra giornalini e libri suoi [...]»; *ivi*, p. 853. Nel 1975 Calvino, che qui rifiuta la proposta del figlio dell'artista, scriverà la quarta di copertina per una ristampa einaudiana di *Viperetta* di Rubino.

²⁴ Cfr. *ivi*, p. 1187.

²⁵ Cfr. *ivi*, p. 1187.

²⁶ *Ivi*, p. 1188.

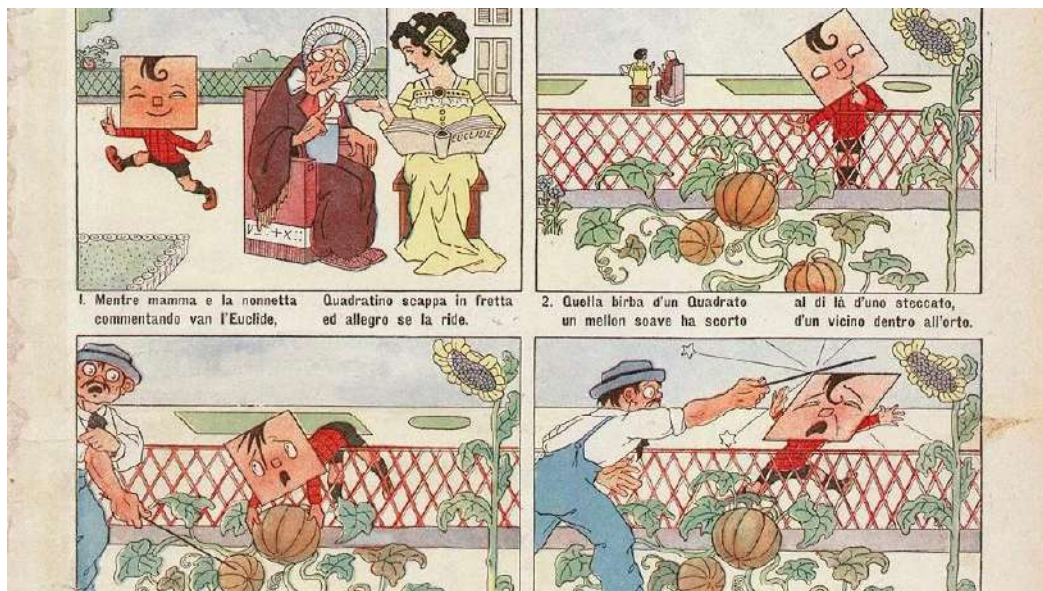


Figura 2 Quadrato, uno dei più celebri personaggi di Antonio Rubino che compare nel «Corriere dei Piccoli»

Calvino fa poi riferimento ad altri disegnatori: l'«impressionista» Sacchetti, disegnatore delle copertine della «Lettura» – anch'essa collezionata da Eva Mameli –, Bisi, Angoletta e Tofano, «disegnatore di grande eleganza e sinteticità, [...] un equivalente di Modigliani nell'illustrazione»²⁷. Lo scrittore poi passa in rassegna anche i personaggi del supplemento per bambini della «Gazzetta del Popolo» il giornalista Pio Percopo (di Camerini) e la servetta Isolina Marzabotto (di Pompei)²⁸. Nel finale della lettera, parlando di fumetti, Calvino ammette di intendersene meno, ma fa comunque riferimento a Walter Molino, illustratore della «Domenica del Corriere» solo dopo «essere stato popolarissimo tra gli studenti come disegnatore di gambe femminili del “Bertoldo”, in concorrenza con le gambe del Boccasile»²⁹.

2. Disegno

Al netto di tutte queste letture giovanili, non stupisce dunque che la primordiale e spontanea manifestazione creativa di Calvino non sia letteraria, bensì grafica³⁰. Secondo Piero Ferrua, molti tra gli amici della sua adolescenza si aspettavano che questo sarebbe stato il suo destino – e Calvino stesso lo ammette: disegnatore o pittore, soprattutto ritrattista, o disegnatore

²⁷ *Ivi*, pp. 1188-89.

²⁸ Cfr. *ivi*, p. 1189.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Così scrive Eugenio Scalfari: «la sua prima attività creativa furono vignette e fumetti. Leggeva accanitamente il “Bertoldo”. Lo affascinava il teatro. I suoi primi lavori furono alcuni brevi racconti nei quali in filigrana si intravedevano già le *Cosmicomiche*. [...] Il suo autore di allora, Eugenio Montale»; citato in L. Baranelli-E. Ferrero, *Album Calvino*, cit., p. 52.

umoristico³¹. Già da giovanissimo Calvino ama disegnare e scarabocchiare fogli, taccuini e lettere (pratica che non abbandona neanche in età adulta), ed è autore di vignette satiriche.



Figura 3 *La vignetta infame*, una delle quattro vignette pubblicate nel «Bertoldo» con lo pseudonimo Jago, 1940

I suoi schizzi sono molto interessanti perché sono rivelatori della sua ricerca di una stilizzazione: con pochi tratti netti e asciutti dà vita sulla carta a personaggi di cui coglie al volo e con intelligenza non solo la fisionomia, ma anche le peculiarità caratteriali, sempre attraverso la lente dell'umorismo e di quell'ironia che caratterizzerà anche la sua scrittura. Alla fine degli anni Trenta, e dunque agli anni del liceo, risalgono alcuni schizzi umoristici che si riferiscono alla vita scolastica e adolescenziale: gli incubi di uno studente perseguitato dai cattivi voti in latino e greco, caricature di professori e amici, due giovani amanti in passeggiata al parco sorvegliati da una guardia. Di questi disegni, molti sono andati perduti poiché regalati o cestinati³². Calvino impara a disegnare grazie a un corso di disegno a distanza a cui lo iscrive la madre, che è una botanica – quella del disegno era infatti una competenza necessaria per un botanico. Va quindi considerato che lo scrittore, sin da bambino, ha una certa dimestichezza con le rappresentazioni grafiche dei vegetali sui manuali di botanica o sugli erbari – che sono tra l'altro tipologie di libri intermediali per eccellenza – che si trovavano nella biblioteca materna a Villa Meridiana a Sanremo³³. Secondo Ferrua, inoltre, la vicinanza di Libereso

³¹ P. Ferrua, *Italo Calvino a Sanremo*, Sanremo, Famijia Sanremasca, 1991, p. 37; gli amici in questione sono: Cossu, Pigati, Marrocu, Guglielmi, Kahnemann, Del Gratta, Maiga, Natta, alcuni dei quali hanno rinvenuto disegni di Calvino a loro dedicati o regalati in gioventù. Si rimanda a questo volume per visionare gli altri schizzi e i disegni giovanili di Calvino qui citati.

³² *Ibidem*.

³³ Relativamente alla biblioteca materna, va ricordato che Calvino conserva alcuni dei libri scritti dalla madre Eva Mameli anche nella propria biblioteca nella casa romana, ora presso la Sala Italo Calvino alla Biblioteca Nazionale di Roma (altri lasciti familiari si trovano oggi alla Biblioteca Civica di Sanremo), dimostrando così di conferire a

Guglielmi, assunto alla stazione sperimentale dei Calvino nel 1940 – e dunque qualche anno dopo le prime prove grafiche dello scrittore – può certamente avere influito sugli esercizi di disegno di Calvino, poiché Guglielmi preparava le vignette per la bacheca del gruppo anarchico «Alba dei liberi», vignette di cui lo scrittore era ghiotto. Agli anni Quaranta risalgono alcuni disegni di ambientazione sanremese: il padre pronto per una battuta di caccia, con il volto sorridente, gli occhiali tondi e il cane; un contadino ligure con grandi braccia e piedi, sguardo deciso e severo, e con in mano un magaiu, un piccone a tre punte, «per secoli attrezzo agricolo per eccellenza, capace di dissodare le più dure zolle della montagna» che «richiede braccia e schiena fortissime, piedi ben piantati in terra, ostinazione feroce»³⁴. Numerosi sono anche gli autoritratti e le autocaricature, talvolta spensierati e gioiosi, talvolta pensosi e sofferenti, sempre accomunati nei tratti di una fronte aggrottata e delle sopracciglia inclinate in una smorfia corrucciata³⁵. È di particolare interesse un piccolo autoritratto che compare in una lettera del marzo 1947, che raffigura lo scrittore a cavallo di un ragno, in fila indiana dietro Hemingway e Vittorini, rispettivamente a cavalcioni di un toro e di un elefante³⁶. Significativa per la scelta del ragno come animale-amico, e per la scelta di inserirsi nella (stilizzata) linea letterario-politica di questi due scrittori: nell'ottobre dello stesso anno Calvino pubblica presso Einaudi *Il sentiero dei nidi di ragno*. È interessante anche l'autoritratto intitolato *Il vagabondo*; la figura ha le mani in tasca, il passo dolente, la schiena curva in avanti e l'aria pensierosa, la fronte corrucciata: è il ritratto inquieto di chi non si ferma mai. Tra i vari disegni di questi anni, ve ne si trova uno di satira politica che raffigura un plastico Mussolini a cavallo, entrambi – Duce e animale – con la celebre mascella protesa in avanti.

questi volumi un'importanza fondamentale. Tra gli scaffali di Roma si trovano diversi libri di botanica, tra cui un'*Iconografia della flora*.

³⁴ L. Baranelli-E. Ferrero, *Album Calvino*, cit., p. 39.

³⁵ Riferendosi al proprio ritratto, in un testo dal titolo *Sul ritratto fotografico* contenuto in *Ritratto-identità-maschera* di Carlo Gajani del 1976, Calvino scrive: «[...] mi pare che i dati fondamentali ci siano: la fronte corrugata, che è un fatto puramente biologico-ereditario e l'espressione con cui cerco di far capire che il corrugamento della fronte non va preso sul serio. Ossia, un ritratto è questo: i lineamenti d'una persona più il rapporto che questa persona ha con i suoi lineamenti. [...] Farsi fotografare (o comunque ritrarre) è produrre un'immagine di sé stessi. [...] Si finisce insomma per considerare ogni ritratto autoritratto, allo stesso modo che, nell'universo estetico moderno, l'artista o lo scrittore, qualsiasi cosa rappresenti è cosciente di ritrarre sé stesso, sempre con una buona parte di calcolo [...]»; citato *ivi*, p. 197.

³⁶ Il disegno si trova in una lettera a Silvio Micheli, in I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 185.



Figura 4 Italo Calvino, *Mio padre*, 1943



Figura 5 Italo Calvino, *Un vagabondo*



Figura 6 Italo Calvino, un ritratto di Mussolini a cavallo

Ai primi anni Quaranta, poi, risalgono alcune lettere a Eugenio Scalfari, ex compagno di liceo e caro amico, decorate con schizzi di oggetti e animali, e scenette comiche che vedono come protagonista Calvino e Scalfari stessi, in aneddoti divertenti delle loro vite. I disegni sono a loro volta accompagnati da didascalie comiche e ironiche: è evidente la prossimità allo stile delle strisce dei *comics* che Calvino legge da ragazzo. È interessante, per esempio, uno schizzo di una scarpa di ferro, della quale armarsi per «andare in cerca della libertà»³⁷, accompagnato da alcuni brevi versi poetici: «Tramontato | il regno dell'individuo, | tramontato | il regno della collettività, | tempo è che ritorni | il regno | dell'uomo»³⁸. Questo testo è seguito da una pagina interamente occupata da un disegno dimostrativo:

³⁷ Scalfari aveva scritto a Calvino citando Foscolo: «provvediti un paio di scarpe di ferro se vuoi andare in cerca della libertà». Nella lettera di risposta Calvino disegna dunque le scarpe di ferro. Cfr. I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 133-35.

³⁸ *Ivi*, p. 135.

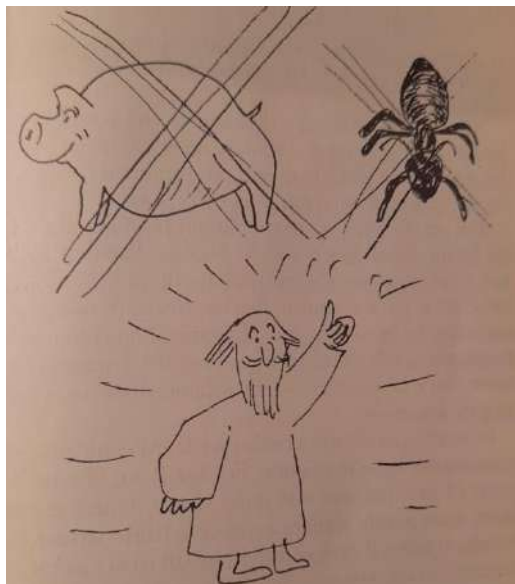


Figura 7 Un disegno di Calvino in una lettera a Eugenio Scalfari

Ancora negli anni Settanta Calvino ricorre al disegno in una lettera a Elsa Morante: una colomba con un ramo d’ulivo in segno di pace – un vero e proprio pittogramma – e una rondine che vola sopra una nuvoletta disegnata in cui compare la scritta «nuvola d’oblio»³⁹. Il disegno è questa volta parte integrante del testo della lettera (in cui Calvino rassicura la scrittrice di non essere arrabbiato con lei): un esempio di iconotesto, di prosa visiva dove la nuvola del cielo diventa “fumetto” contenente la scrittura.



Figura 8 Un disegno di Calvino in una lettera a Elsa Morante

³⁹ *Ivi*, p. 1225.

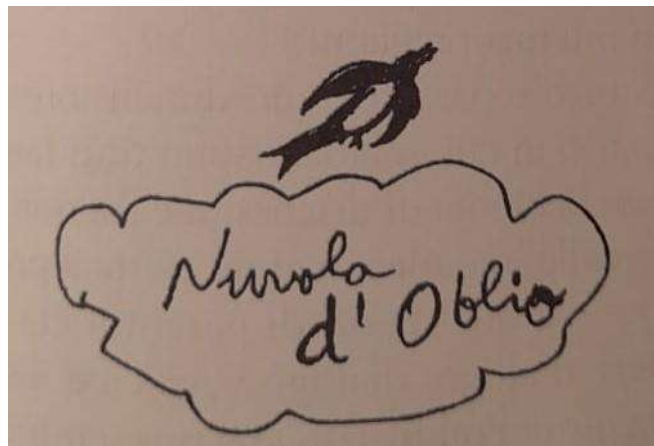


Figura 9 Un disegno di Calvino in una lettera a Elsa Morante

In questo caso si osserva non solo la metamorfosi della parola in scrittura, ma anche «quella della scrittura in disegno: che è il mezzo più estremo per dare a intendere che l'unico modo per dire è far vedere»⁴⁰.

Calvino è, da ragazzo, accanito lettore del «Bertoldo», un settimanale milanese dal taglio umoristico, ideato da Zavattini⁴¹ e diretto da Mosca e Metz. Per le pagine di questo giornale, e in particolare per la rubrica «Il Cestino» curata da Guareschi, Calvino pubblica quattro vignette comiche e satiriche (particolarmente pungente la «vignetta pazza») firmandosi con lo pseudonimo di Jago, abbreviazione di Santiago; con l'amico Cossu vince anche il concorso per la «vignetta più stupida dell'anno»⁴². Il «Bertoldo», nato nel 1936, secondo Calvino è un prodotto ben riuscito della nuova industria culturale milanese perché punta «su una linea di stilizzazione coerente e inconfondibile, sulla modernità, rifinitura e leggerezza», su «una comicità bonariamente surreale, basata soprattutto sull'espressione verbale ma non tanto sui giochi di parole quanto sulle trasposizioni logiche assurde»⁴³. È qui fondamentale ricordare che sulle pagine del «Bertoldo» erano pubblicati anche i disegni del giovane artista rumeno Saul Steinberg, prima del suo trasferimento a New York e della fama internazionale⁴⁴.

Lo stile del disegno infantile e la stilizzazione delle vignette dal taglio fumettistico e ironico hanno un'influenza sulla scrittura di Calvino, che talvolta si modella su tali registri e forme. In questo senso è interessante leggere un racconto che lo scrittore pubblica nel 1977 proprio sull'amato «Corriere dei piccoli», illustrato da Altan, dal titolo *I disegni arrabbiati*. I

⁴⁰ F. Serra, *Calvino*, Roma, Salerno, 2006., p. 194.

⁴¹ Per un approfondimento sull'importanza di Zavattini in Calvino, cfr. F. Serra, *Calvino*, cit., p. 41.

⁴² Cfr. O. del Buono, *Calvino vignettista. Disegni e battute per il "Bertoldo" di Guareschi*, «Tuttolibri», febbraio 1992, p. 3. Anche molti dei disegni sopra citati presentano data e firma: o il nome completo dell'autore, o una "T" e una "C" sovrapposte.

⁴³ I. Calvino, *L'irresistibile satira di un poeta stralunato*, articolo dedicato a Vittorio Metz, originariamente in «la Repubblica», 6 marzo 1984; citato in L. Baranelli-E. Ferrero, *Album Calvino*, cit., p. 49.

⁴⁴ Negli stessi anni per il «Marc'Aurelio» disegnava Federico Fellini, e per il «Settebello» Bruno Munari.

due bambini protagonisti del racconto, infatti, costruiscono il loro gioco-litigio – e l'autore la narrazione – attraverso il disegno. Innanzitutto, nel testo si trova un esplicito riferimento al segno grafico che, laddove «riccioluto», crea una «parentela», tra figure che hanno contorni simili. Come se, all'interno del linguaggio visivo, pecorelle, cavolfiori e nuvolette fossero legati tra loro dalla stessa analogia che nella lingua scritta accomuna degli omografi, in quella parlata degli omofoni, e in una dimensione lessicale dei sinonimi: il termine «parentela» è sicuramente calcato sulle parentele linguistiche. In Wittgenstein, per esempio, si trova un riferimento alle «somiglianze di famiglia», connessioni non logiche ma di somiglianza, dove tali somiglianze si appellano con maggior forza all'occhio che all'intelletto (istinto, estetica):

non posso caratterizzare queste somiglianze meglio che con l'espressione “somiglianze di famiglia”; infatti le varie somiglianze che sussistono tra i membri di una famiglia si sovrappongono e s'incrociano nello stesso modo: corporatura, tratti del volto, colore degli occhi, modo di camminare, temperamento, ecc. ecc. – E dirò: i “giochi” formano una famiglia⁴⁵.

Qui Calvino scrive:

tra le pecorelle e i cavolfiori ci deve essere una certa parentela, perché sia le une che gli altri si disegnano con delle linee ricciolute, come per le nuvolette⁴⁶.

Tanto che:

quando Lodolinda comincia un disegno con una linea riccioluta e tondeggiante non si sa mai se sta per disegnare una nuvoletta, una pecorella o un cavolfiore⁴⁷.

Nel corso del racconto poi la linea sembra assumere una propria autonoma volontà e intenzionalità, svincolata dalla mano del disegnatore e della disegnatrice. I disegni infatti, pur restando sulla carta, prendono vita e si legano l'un l'altro dando forma a una successione narrativa, in cui man mano si inseriscono i nuovi disegni continuamente prodotti dai due bambini a causa della loro discussione. In questo modo il toro di Lodolinda, che le sembrava venisse bene, all'improvviso assume un'aria spaventata; Federico ha infatti disegnato una tigre che lo sta attaccando. Allora Lodolinda disegna un boa, che con le lunghe spire spaventa la tigre di Federico; questi si accorge che la figura «gli sta venendo lunga e sottile come un tubo di dentifricio schiacciato nel mezzo e apre le fauci come se stesse non per mordere ma per soffocare». Il disegno si disegna da solo, o meglio, decide per sé stesso il suo destino di forma e figura. E così via: dopo la tigre, l'avvoltoio, poi la puzza di carogna che proviene da un cavallo morto a zampe in su, e poi un tubetto di deodorante spray per neutralizzare la puzza (entrano nel disegno anche le percezioni sensoriali olfattive). Poi una freccia, gli indiani e i *cowboys*, le

⁴⁵ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1974, p. 10.

⁴⁶ I. Calvino, *I disegni arrabbiati*, in *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 1991, vol. I, cit., p. 347.

⁴⁷ *Ibidem*.

righe di un televisore guasto prima che sullo schermo compaia la parola «Fine». La linea grafica origina il racconto, i disegni decidono l'andamento narrativo: le immagini scrivono la storia.

Ecco perché è pertinente sottolineare che nei disegni di Calvino «prende corpo quell'istinto caricaturale che è già nelle icastiche metafore di cui è capace il dialetto ligure, ma applicato a uno *humor* paradossale e quasi metafisico, che sarà poi quello dei racconti giovanili»⁴⁸. Il tratto leggero e rapido, il segno pulito che mira, nella sua semplicità, «al disvelamento di una verità nascosta»⁴⁹ attraverso l'ironia, e la linea di stilizzazione coerente, sempre in mutevolezza ma sempre la stessa, sembrano anticipare la poetica e lo stile dello scrittore. Allo stesso tempo, questi elementi forniscono preziose chiavi di lettura per considerare nella giusta prospettiva l'osservazione e la fruizione di Calvino dell'arte visiva, in quanto permettono di cogliere, seppur nell'impossibilità di individuare un vero e proprio *fil rouge* estetico che leghi tra di loro gli artisti per cui l'autore scrive, quegli elementi ricorrenti che compaiono nella sua lettura delle immagini, quei nodi concettuali su cui sempre interroga i quadri, quei tratti grafici che predilige. Il disegno è l'espressione artistica visuale preferita da Calvino, per il quale la scrittura stessa è innanzitutto un'arte *visiva*, che condivide con esso la materia e gli strumenti del mestiere: la carta e la penna, o meglio il segno grafico su di una superficie; quel grafismo lineare che rende poroso e labile il confine tra letteratura e arte visiva. La linea grafica è come un filo, uno strumento conoscitivo che permette di sfidare il labirinto del reale. Il filo – il segno, la linea, ma anche la scrittura – nel suo dispiegarsi, nel suo essere *disegno*, si fa *trama* di un racconto, riscrive e ridisegna i destini in una narrazione, traccia dei percorsi, lega tra di loro e riconduce alla linearità gli elementi di disordine che incontra, indica la direzione, rende continua la discontinuità: è struttura – si pensi al disegno preparatorio, alla squadratura – e strumento gnoseologico di scoperta e risoluzione. L'operazione di Calvino è quindi quella di «assimilare il filo della trama a quello dell'inchiostro su una pagina scritta»⁵⁰.

Si è detto prima del processo immaginativo proprio della lettura di Calvino (lettore o fruitore), che dall'espressione verbale muove verso l'immagine visiva; all'origine dell'immaginazione di Calvino scrittore c'è un procedimento opposto, e cioè il suo processo immaginativo si muove dall'immagine alla parola. Un'immagine visiva è infatti all'origine dei suoi primi personaggi propriamente letterari:

quando ho cominciato a scrivere storie fantastiche [...] l'unica cosa di cui ero sicuro era che all'origine d'ogni mio racconto c'era un'immagine visuale. Per esempio, una di queste immagini è stata un uomo tagliato in due metà che continuavano a vivere indipendentemente; un altro esempio poteva essere il ragazzo che s'arrampica su un albero [...]. Un'altra ancora un'armatura vuota che si muove e parla come se ci fosse dentro qualcuno. Dunque nell'ideazione di un racconto la prima cosa che mi viene alla mente

⁴⁸ L. Baranelli-E. Ferrero, *Album Calvino*, cit., p. 47.

⁴⁹ *Ivi*, p. 46.

⁵⁰ F. Serra, *Calvino*, cit., p. 295.

è un'immagine che per qualche ragione mi si presenta come carica di significato, anche se non saprei formulare questo significato in termini discorsivi o concettuali⁵¹.

Talvolta la potenza dell'immagine mentale è tale da prendere forma in un disegno, come nel caso del celebre schizzo di Cosimo che illustra il manoscritto de *Il Barone rampante*, di cui si parlerà in seguito. In generale, dopo che l'immagine primordiale si è generata spontaneamente nel «cinema mentale»⁵² dello scrittore, essa si sedimenta e prende forma:

appena l'immagine è diventata abbastanza netta nella mia mente, mi metto a svilupparla in una storia, o meglio, sono le immagini stesse che sviluppano le loro potenzialità implicite, il racconto che esse portano dentro di sé. Attorno a ogni immagine ne nascono delle altre, si forma un campo di analogie, di simmetrie, di contrapposizioni⁵³.

A questo punto il materiale non è più solo visivo ma anche concettuale; in più l'immagine origina un processo associativo-analogico⁵⁴, e dunque anche generativo. Le immagini si moltiplicano spontaneamente, germinano in una successione non lineare, e danno vita a una struttura ineffabile, non inscrivibile nella razionalità del pensiero discorsivo. È qui che lo scrittore sente l'urgente necessità di dare a tutto questo materiale un ordine e svilupparlo in una storia, cioè «narrativizzare [...] associazioni o giustapposizioni di immagini»⁵⁵. Si tratta di scegliere e selezionare quali dei *significati* che impregnano le immagini sono compatibili al senso e al disegno di un possibile racconto. In questo processo la parola, ordinatrice, assume sempre maggiore importanza. La scrittura – il processo della scrittura – è ciò che conta nel momento in cui la penna si trova a scorrere sulla pagina bianca: prima si cerca un equivalente verbale dell'immagine visiva significativa; poi è lo stile a imporsi, e la parola deve piegarsi alla sua coerenza; infine, quello che resta sulla pagina è il testo scritto. A questo punto i ruoli si sono invertiti e «sarà la scrittura a guidare il racconto nella direzione in cui l'espressione verbale

⁵¹ I. Calvino, *Lezioni Americane*, cit., p. 704; parole analoghe compaiono già nella *Postfazione ai nostri antenati* del 1960: «all'origine di ogni storia che ho scritto c'è un'immagine che mi gira per la testa, nata chissà come e che mi porto dietro magari per anni. A poco a poco mi viene da sviluppare questa immagine in una storia con un principio e una fine, e nello stesso tempo – ma i due processi sono spesso paralleli e indipendenti – mi convinco che essa racchiude qualche significato. Quando comincio a scrivere però, tutto ciò è nella mia mente ancora in uno stato lacunoso, appena accennato. È solo scrivendo che ogni cosa finisce per andare al suo posto. [...]. Dunque da un po' di tempo pensavo a *un uomo tagliato in due per lungo*, e che ognuna delle due parti andava per conto suo»; in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. I, cit., p. 1210.

⁵² I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 699.

⁵³ *Ivi*, p. 704.

⁵⁴ Tale processo associativo-analogico visuale è per certi versi simile a quello teorizzato da Aby Warburg nel suo pionieristico lavoro di ricerca sulle immagini, che ha rivoluzionato lo studio della storia dell'arte (*Mnemosyne. L'atlante della memoria*, del 1929).

⁵⁵ M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 20-21. Cometa, in questa pagina, fa riferimento proprio alla scrittura di Calvino – in particolare a *Il castello dei destini incrociati* – portandola come esempio di una modalità di mettere in rapporto la parola e l'immagine: «si va dalla semplice citazione di un'opera alle “vie d'artista” dispiegate in *Bildungsromane* [...], dall'illustrazione attraverso una fuggevole per quanto motivata evocazione, al confronto diretto con l'immagine nel testo [...], alla narrativizzazione delle associazioni o giustapposizioni di immagini come nel *Castello dei destini incrociati* di Italo Calvino»; *ibidem*.

scorre più felicemente, e all'immaginazione visuale non resta che tenerle dietro»⁵⁶. Con queste parole Calvino illustra il funzionamento cognitivo che sottende alla sua scrittura⁵⁷.

In questo passaggio verso la parola, l'immagine non perde la sua forza originaria e generativa: essa abita luoghi inaccessibili al linguaggio verbale e al pensiero sia logico sia narrativo, in dimensioni rispetto alle quali parole ma anche concetti si rivelano inadeguati. Essa non è unicamente punto di partenza della scrittura, bensì persiste in quanto punto di arrivo della lettura, in un movimento circolare, o meglio a spirale, che genera sé stesso. Si è detto dei due tipi di processo cognitivo, immaginativo e creativo: dall'immagine alla parola, dalla parola all'immagine. Di fronte all'icasticità della parola, l'immaginazione genera altre immagini mentali, che non per forza sono traduzioni figurative del testo letto nel momento, ma possono essere associazioni, analogie. Può capitare cioè che il lettore vada «comparando o riportando l'informe o l'invisibile che [gli] si accostano ad alcune figure che il testo – per rifrazioni, di rimbalzo – è in grado di sollecitare, estraendole dal [suo] immaginario e performandole, e che il [suo] lavoro associativo sa utilmente delineare»⁵⁸: un gioco di ricezione-creazione spirale, potenzialmente infinito⁵⁹. L'immagine dell'uomo tagliato a metà che diventa poi *Il Visconte dimezzato*, è solo un esempio di come nasce e si sviluppa il processo immaginativo di Calvino, che, riferendosi proprio a questo afferma: «come un pittore può usare un ovvio contrasto di colori perché gli serve a dare evidenza a una forma, così io avevo usato un ben noto contrasto narrativo per dare evidenza a quel che mi interessava, cioè il dimidiamento»⁶⁰. È l'autore stesso, infine, a confermare l'analogia – esplicitata attraverso l'uso del «come», lo stesso dell'*ut pictura poesis* – tra il processo di morfogenesi dell'immagine e quello della scrittura, della

⁵⁶ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 705. Si noti in questo caso l'impiego del termine *felicità* riferito alla scrittura, quando solitamente, come si vedrà più avanti, Calvino lo impiega in riferimento alla pittura.

⁵⁷ Come sostiene Tullio Pericoli, intervistato da Marina Pagano, Calvino racconta per poter esplicitare il metodo che usa per raccontare. Egli usa le immagini «come strumento proprio, mentale, per una ricchezza cognitiva, per capire meglio come venivano le parole»; in M. Pagano, *Da dove piovono le immagini?*, cit., p. 173.

⁵⁸ M. Carlino, *Scritture in vista. Cinque studi su usi di arti in letteratura*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 13; al proposito della funzione associativa delle immagini, risulta indicativa la meravigliosa conclusione di *Tamara*, contenuta nella sezione *La città e i segni* di *Le città invisibili*: «come veramente sia la città sotto questo fitto involucro di segni, cosa contenga o nasconda, l'uomo esce da Tamara senza averlo saputo. Fuori s'estende la terra vuota fino all'orizzonte, s'apre il cielo dove corrono le nuvole. Nella forma che il caso e il vento danno alle nuvole l'uomo è già intento a riconoscere figure: un veliero, una mano, un elefante...»; I. Calvino, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 368. Anche in questo caso Calvino sottolinea l'importanza cognitiva del processo associativo-analogico: l'uomo non può impedirsi di riconoscere e legare tra loro forme conosciute nel caos. Il processo analogico è infatti «connaturato allo spirito umano»; S. Chessa Wright, *La poetica neobarocca in Calvino*, Ravenna, Longo, 1998, p. 164. Per un approfondimento sull'aspetto cognitivo di tale processo cfr. F. Vercellone-O. Breidbach, *Pensare per immagini. Tra scienza e arte*, Milano, Mondadori, 2010.

⁵⁹ «In Calvino viene delineata questa scambievolezza, dalla parola all'immagine e viceversa, come a sottolineare che l'immaginazione [...] può essere la traduzione di un mondo pensato altrove, o piuttosto produrre quel mondo, costruendone appositamente le espressioni per rappresentarlo»; D. Iacono citato in E. Baldi, *Citare Calvino. Le città invisibili e gli architetti*, «Doppiozero», 14 settembre 2015 (ultima consultazione 24 novembre 2022).

⁶⁰ I. Calvino, *Postfazione a I nostri antenati*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 1211.

figura e del personaggio. Relativamente ai riferimenti pittorici Simonetta Chessa Wright, in *La poetica neobarocca in Calvino*, sostiene che

lo scrittore si avvale di esempi espunti dalla tradizione letteraria e filosofica del passato, ponendo particolare attenzione su quei periodi della storia dell'arte, Rinascimento, Barocco e Romanticismo, in cui prevale l'idea di una visualità direttamente correlata al concetto di organizzazione figurale e mentale [...]. La questione che più interessa l'autore è quella della formazione delle immagini nella memoria individuale. Della loro sedimentazione nell'inconscio e della loro trasformazione in sequenze mentali pronte a riaffiorare se verbalmente stimolate.

[...] L'osservazione diretta della realtà oggettiva è la componente determinante della strategia conoscitiva, essa viene trasfigurata [...] e sottoposta a un processo [...] che si traduce nella visualizzazione e verbalizzazione del pensiero: la scrittura⁶¹.

Procedendo nel processo di scrittura dell'autore si giunge così al "disegno" del personaggio, il quale in Calvino garantisce, oltre che una distanza dal sé⁶², la base per una struttura narrativa⁶³. Facendo riferimento alla formazione scolastica dell'autore (la scuola valdese), Domenico Scarpa scrive:

è una scuola di ottima qualità ma povera; l'insegnamento sistematico della bibbia si fonda sulla lettura diretta dei testi sacri [...]. Ma ciò che è modernissimo, e che lascerà più d'una traccia in Calvino, è l'approccio alle singole materie, il programma di studio. Ferrua: "Si studiano i lavori di campagna, le stagioni, una storia dell'habitat, il tempo (funzionamento di orologi moderni e antichi), e si osserva direttamente la natura [...]. In Disegno vengono introdotte parecchie sfumature sul rapporto, la forma, la posizione e il colore degli oggetti e sullo studio della prospettiva". La prima educazione estetica di Italo Calvino, però, non si svolge sui libri [...], bensì sui fumetti del "Corriere dei piccoli": "Credo che il periodo decisivo sia stato tra i tre e i sei anni, prima che io imparassi a leggere". Da quelle immagini senza parole nasce la vocazione artigianale di Calvino a fabbricare storie; qui il futuro scrittore sperimenta per la prima volta l'impulso combinatorio, la passione d'incrociare i destini di una moltitudine di personaggi: "Passavo ore e ore percorrendo i *cartoons* d'ogni serie da un numero all'altro [...], immaginavo nuove serie in cui i personaggi secondari diventavano protagonisti"⁶⁴.

Dalle letture scolastiche e da quelle visive, ciò che emerge come caratteristico del narrativo è, per l'autore, proprio il personaggio. È certamente anche per questa genesi così precoce dell'idea della funzione e del ruolo del personaggio, e della sua natura intrinsecamente visiva, che esso in Calvino mantiene sovente tratti propriamente fumettistici. Se inoltre, come afferma Milanini, Calvino rifiuta il "tutto tondo"⁶⁵, a maggior ragione anche i suoi personaggi sono stilizzati:

⁶¹ S. Chessa Wright, *La poetica neobarocca in Calvino*, cit., pp. 91-94.

⁶² Si nota in Calvino, già negli anni Cinquanta, una tendenza al passaggio dal personaggio-autore al personaggio-lettore, specchio del controverso rapporto con il realismo e l'autobiografia; cfr. F. Serra, *Calvino*, cit., p. 261.

⁶³ Sul personaggio come "collante" del macrotesto calviniano vd. M. Corti, *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo* (in *Trittico per Calvino*), in *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978. Sul rapporto dei suoi personaggi con la biografia e l'autobiografia dello scrittore cfr. F. Serra, *Calvino e il pulviscolo di Palomar*, cit.

⁶⁴ D. Scarpa, *Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 1999, p. 4.

⁶⁵ C. Milanini, *Introduzione*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. XLII.

bidimensionali, fumettistici, *disegnati*. Si prenda l'esempio di Marcovaldo, emblematico anche in quanto letteralmente nato da delle note, degli schizzi sul taccuino⁶⁶:

Marcovaldo è, insieme con *Palomar*, il libro nel quale più che in ogni altro Calvino ha provato a riprodurre sulla pagina i procedimenti del fumetto e del cinema (soprattutto i *gag* delle comiche mute). Anzi, viene quasi da pensare che il signor Palomar altro non sia che un Marcovaldo che ha studiato e meditato troppo⁶⁷.

Sottolineando così l'indole meno "studiata" e meditativa di Marcovaldo rispetto a Palomar, ma evidenziando anche che la natura fumettistica del libro co-dipende da quella del personaggio, come d'altronde è suggerito dai due titoli che coincidono entrambi con il nome del protagonista. Va inoltre sottolineato come proprio la natura composita dei due libri (e lo stesso si dica per *Le cosmicomiche* e *Ti con zero*, ma anche per *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *Il castello dei destini incrociati* e *Gli amori difficili*), ovvero macrotesti che raccolgono dei racconti scritti in *serie*, li renda vicini per forma e concetto alle strisce dei fumetti, anch'esse costruite in serie. *Marcovaldo*, che l'autore considera d'aver scritto «"in margine" al neorealismo e alla letteratura sociologica dell'alienazione industriale»⁶⁸ – mettendone in luce così, tramite un'immagine grafica, la natura di testo secondario, marginale, in linea con il fumetto, considerato genere minore – adotta gli stessi *procedimenti* del fumetto e del cinema. E questo per via della sua natura anche intermediale⁶⁹ (il volume esce illustrato), per la qualità icastica della sua forma, e per la presenza di un personaggio fumettistico, un'icona del comico.

Marcovaldo ovvero Le stagioni in città è pubblicato sotto forma di volume nel 1963; nella *Presentazione* all'edizione scolastica del 1966 Calvino dichiara che il suo personaggio è «protagonista d'una serie di favole moderne [...] che restano fedeli a una classica struttura narrativa: quella delle storielle a vignette dei giornalini per l'infanzia»⁷⁰. Il personaggio-tipo a cui Marcovaldo è più debitore è il *fall guy* protagonista del *family strip* in voga negli Stati Uniti negli anni Venti e Trenta⁷¹, perennemente perseguitato dalla sfortuna ma instancabile, paziente

⁶⁶ Secondo Francesca Serra il personaggio di Marcovaldo ha un vero e proprio ruolo di «jolly», dato che la sua figura emerge in differenti progetti, come ad esempio nell'ideazione di una serie televisiva intitolata *Comiche TV* che lo scrittore propone, ma senza successo, alla RAI; cfr. F. Serra, *Calvino*, cit., p. 265 e 271. Quello che è certo è che si tratta di un personaggio icastico, visivo.

⁶⁷ *Ivi*, p. 152

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Il libro illustrato, diversamente dal fumetto, non è un iconotesto in senso stretto. In esso infatti la coesistenza di parola e immagini non è indispensabile a dare senso ai due differenti *media*, che possono così essere considerati separatamente. Si tornerà più avanti sull'illustrazione dei libri di Calvino e sulla sua collaborazione a libri d'artista.

⁷⁰ I. Calvino, *Presentazione a Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 1233.

⁷¹ I fumetti nordamericani segnano particolarmente la memoria visiva dello scrittore: «Calvino è attento a ogni forma di espressione figurativa, tantopiù dopo i sei mesi che tra il 1959 e il 1960 ha passato negli Stati Uniti. Così, in Italia è uno tra i primi a dedicare un articolo a Jules Feiffer; tra i cartoon che più ha apprezzato c'è quello del conformista»; D. Scarpa, *Complicità grafiche*, in *Calvino fa la conchiglia*, cit., p. non numerata ma la quinta dell'inserito d'immagini.

e imperturbabile di fronte alle disgrazie surreali che si abbattono sulla sua vita. La prima edizione⁷² è illustrata dai disegni di Sergio Tofano (uno dei quali è usato anche per la copertina del volume), artista molto amato da Calvino per via del tratto rapido, leggero e stilizzato e dei toni ironici dei suoi disegni – Tofano è anche autore di diversi personaggi fumettistici iconici, come ad esempio il Signor Bonaventura pubblicato nel «Corriere dei Piccoli».

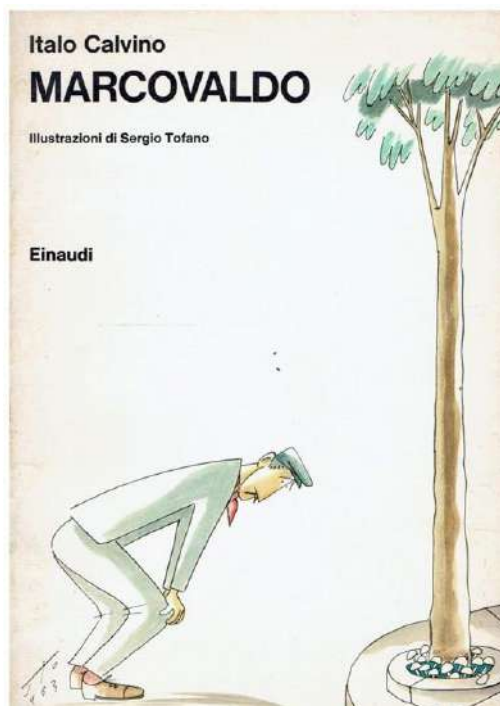


Figura 10 La copertina della prima edizione di *Marcovaldo* con un disegno di Sergio Tofano, 1963

Marcovaldo, poi, è luogo privilegiato per una strutturazione fumettistica del testo dal punto di vista retorico, come evidenziato da Ulla Musarra-Schrøder in *La funzione del fumetto nella narrativa di Italo Calvino*⁷³, dove l'autrice ne analizza alcuni elementi linguistici come esclamazioni, onomatopee, forme dialogiche, che ne determinano naturalmente anche l'aspetto più strettamente grafico, dunque visivo. Ma in alcuni passaggi la pagina del libro si apre al visuale – il che dimostra, in Calvino, il più precoce impiego delle strategie propriamente visuali in letteratura, piuttosto che nell'analisi dell'arte visiva. È il caso dell'episodio *I figli di Babbo Natale*; qui il nero del bosco in contrasto con il bianco della neve nel racconto, diventa metonimicamente e visualmente il nero della vignetta disegnata in contrasto con il bianco della pagina fuori dal riquadro:

c'era una linea in cui finiva il bosco tutto nero e cominciava la neve tutta bianca. Il leprotto correva di qua, il lupo di là. Il lupo vedeva sulla neve le impronte del leprotto e le inseguiva, ma tenendosi sempre

⁷² Per un approfondimento sulle differenze narrative tra le due edizioni si rimanda nuovamente a M. Corti, *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, cit.

⁷³ U. Musarra-Schrøder, *La funzione del fumetto nella narrativa di Italo Calvino*, «Civiltà italiana», XIX, 1, 1995.

sul nero, per non essere visto. Nel punto in cui le impronte si fermavano doveva esserci il leprotto, e il lupo uscì dal nero, spalancò la gola rossa e i denti aguzzi, e morse il vento.

[...]

Il leprotto era poco più in là, invisibile; si strofinò un orecchio con una zampa, e scappò saltando.

[...]

È qua? è là? no, è un po' più in là?

[...]

Si vedeva solo *la distesa di neve bianca come questa pagina*⁷⁴.

L'elemento metaletterario – qui anche “metagrafico” – della pagina bianca è per di più introdotto dal deittico che ne rafforza la concretezza e la matericità. La bianchezza della pagina, l'incubo per eccellenza dello scrittore, assume qui una natura leggera: il coniglio è «invisibile» ma anche incorporeo, dato che non lascia traccia. La traccia è invece nera come il bosco e il lupo, archetipo dell'antagonista: nera come l'inchiostro della scrittura, pesante come il segno⁷⁵. Di questa pagina Calvino scriverà anni dopo, in una lettera ai ragazzi e alle ragazze della scuola media di Santa Maria a Monte: «quel che importa è la sostanza, il corpo del libro, non la sua cornice. Quel finale potrebbe essere semplicemente un fregio ornamentale; come alcuni di voi, alla fine del loro componimento, fanno uno svolazzo o un disegnano geometrico»⁷⁶.

La traccia è il segno visibile del gesto; ha in sé un aspetto dinamico, in quanto «manifestazione di un movimento»⁷⁷, è memoria di tale movimento e al tempo stesso suo indicatore – «l'impronta lasciata da un passaggio sulla tela, impronta e sequenza di impronte, indicazione e serie di indici»⁷⁸ – detiene un potenziale temporale, storico o diacronico essendo «traccia di un evento»⁷⁹, ed è spaziale e spazializzante. L'impronta del segno, la traccia della linea, sono all'origine della scrittura, considerata anzitutto come gesto e come insieme di segni grafici, come dimostra Anne Marie Christin in *L'immagine scritta ou la déraison graphique*. Ma il suo essere marcatore spazio-temporale la rende anche potenzialmente narrativa. Louis Marin, in *Lo spazio Pollock* scrive:

dal segno leggibile il cui supporto spaziale viene neutralizzato dalla ricerca del senso, alla linea che circoscrivendo una figura consente di riconoscerla e di nominarla nel suo luogo scenico; dal marchio che, come un sigillo, affida all'interpretazione simbolica la forma, alla traccia che è impronta di un passaggio, e in cui l'occhio ritrova, ripetendola, le sue più primitive condizioni di esercizio, ciascuno di

⁷⁴ I. Calvino, *Marcovaldo*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 1182. Corsivo mio.

⁷⁵ Relativamente alla resa grafica del fumetto, e al rapporto tra il bianco e il nero, è di particolare interesse una lettera che Calvino invia a Michele Mari, autore di una trasposizione fumettistica del Visconte dimezzato: «ho guardato con gran divertimento il fumetto del Visconte. Il tuo modo di raccontare per immagini è pieno di trovate visive molto spiritose ed efficaci. Mi piace molto la composizione della pagina. Il disegno lo trovo un po' duro, ma quello è il tuo stile, e certo serve bene al contrasto del bianco e nero. Anche la “sonorizzazione” fumettistica mi diverte molto»; I. Calvino, Lettera a Michele Mari, «Il Caffè illustrato», 1, 1, giugno-luglio 2001, p. 84.

⁷⁶ I. Calvino, *I libri degli altri, Lettere 1947-198*, Torino, Einaudi, 1991, p. 585.

⁷⁷ Gruppo µ, *Trattato del segno visivo. Per una retorica dell'immagine*, Milano, Mondadori, 2007, p. 154.

⁷⁸ L. Marin, *Lo spazio Pollock*, in L. Corrain (a cura di), *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche*, Roma, Meltemi, 2004, p. 216.

⁷⁹ *Ibidem*.

essi, segno, marca, traccia, produce uno spazio specifico; e quando, come spesso avviene, essi si combinano nello spazio del quadro, lo sguardo, scivolando da un livello di visione e di lettura all'altro, cambiando di regime e di modalità da un'area all'altra, si scoprirà consegnato, nel libero gioco dei suoi movimenti, ai vari effetti spaziali. Questi portano le sue capacità alla loro massima potenza, perturbando allo stesso tempo gli schemi spaziali in cui questi effetti hanno luogo, mostrando le loro condizioni di possibilità⁸⁰.

Tali possibilità si possono declinare, nello spazio-tempo, in una forma di narrazione? Lo «spazio specifico» di cui parla Marin, insomma, al di là di forme e figure può essere quello di un racconto⁸¹? Al di là del potenziale narrativo-immaginario della pagina bianca, intonsa, liberata dalla collosità dell'inchiostro, Calvino interroga la spazialità della pagina scritta non solo dal punto di vista topografico e visivo, ma anche da quello *visibile* (e, si vedrà, propriamente fumettistico) cercando di rispondere a questa domanda. E ci prova soprattutto nelle *Cosmicomiche* e in *Ti con zero*⁸². Anche questa serie di racconti, come quelli di *Marcovaldo*, è “tenuta insieme” dal personaggio protagonista Qfwfq, nato sul giornale, dai tratti marcatamente fumettistici – a partire dal nome impronunciabile ma palindromo, che dunque interpella anzitutto la sua componente grafica, cioè visiva⁸³. Il titolo della raccolta, infatti, rimanda espressamente ai *comics*, in particolare alle storielle a vignette caratteristiche degli anni Trenta e Quaranta, il cui protagonista è un «pupazzetto emblematico»⁸⁴. In *Un segno nello spazio* Qfwfq, spinto dalla volontà di lasciare un'impronta, di riconoscere qualcosa di suo nello spazio-tempo indifferenziato, traccia un segno nello spazio:

un segno come? È difficile da dire perché se vi si dice segno voi pensate subito a un segno marcato con qualche arnese oppure con le mani, che poi l'arnese o le mani si tolgono e il segno invece resta, ma a quel tempo arnesi non ce n'erano ancora, e nemmeno mani, o denti, o nasi, tutte cose che si ebbero poi in seguito, ma molto tempo dopo. La forma da dare al segno, voi dite non è un problema perché, qualsiasi forma abbia, un segno basta serve da segno, cioè sia diverso oppure uguale ad altri segni: anche qui voi fate presto a parlare, ma io a quell'epoca non avevo esempi a cui rifarmi per dire lo faccio uguale o lo

⁸⁰ *Ivi*, p. 209.

⁸¹ In *Movimento, emozione ed empatia nell'esperienza estetica*, David Freedberg e Vittorio Gallese analizzano la funzione della percezione della traccia (pittorica) in relazione ai neuroni a specchio e alla “simulazione incarnata”, facendo riferimento all'empatia di chi osserva un'immagine: non solo una colonna tortile per esempio suscita sensazioni di movimento, ma anche una delle tele squarciate di Fontana o una pittura di Pollock: «i nostri cervelli possono ricostruire le azioni, semplicemente osservando il risultato grafico statico di un'azione passata compiuta da un soggetto»; D. Freedberg-V. Gallese *Movimento, emozione ed empatia nell'esperienza estetica*, in A. Pinotti-A. Somaini, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, cit., p. 346.

⁸² Alcuni di questi racconti escono inizialmente in rivista. Ben quattordici di essi sono accompagnati da illustrazioni: è naturale quindi che i testi abbiano un taglio visivo. Per un approfondimento sulle vicende editoriali dei racconti cosmicomici e delle illustrazioni cfr. M. Pagano, *Da dove piovono le immagini?*, cit. Si tornerà su questo argomento più avanti nel primo capitolo.

⁸³ Il palindromo è una sequenza di caratteri (lettere o numeri) che letta al contrario resta invariata; la sua peculiarità è dunque, prima ancora che fonetica, grafica (la sua proprietà è la simmetria).

⁸⁴ I. Calvino, dal testo di base di un'intervista preparato dallo scrittore in occasione della pubblicazione del libro nel 1965, poi proposta su diversi giornali con piccole varianti; citata da *Introduzione a Le cosmicomiche*, nell'edizione Milano, Mondadori, 2013, p. VI. Lo stesso testo si trova, con alcune varianti in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1300-03.

faccio diverso, cose da copiare non ce n'erano, e neppure una linea, retta o curva che fosse, si sapeva cos'era, o un punto, o una sporgenza o rientranza. Avevo l'intenzione di fare un segno, questo sì, ossia avevo l'intenzione di considerare segno una qualsiasi cosa che mi venisse fatto di fare, quindi avendo io, in quel punto dello spazio e non in un altro, fatto qualcosa intendendo di fare un segno, risultò che ci avevo fatto un segno davvero. [...] Visibile? Sì, bravo, e chi ce li aveva gli occhi per vedere, a quei tempi là? Niente era mai stato visto da niente, nemmeno si poneva la questione. Che fosse riconoscibile senza rischio di sbagliare, questo sì: per via che tutti gli altri punti dello spazio erano uguali e indistinguibili, e invece questo aveva il segno⁸⁵.

Come sottolinea Musarra-Schröder, Calvino impiega in queste pagine la levità del gioco fumettistico per alleggerire il tema essenzialmente filosofico che riguarda la ricerca da parte di Qfwfq della propria integrazione nel cosmo⁸⁶, o meglio della possibilità di distinguersi e riconoscersi in esso attraverso un segno che marchi una differenza rispetto al resto dell'universo indifferenziato, un segno che gli appartenga, che lo definisca, che ne rispecchi l'identità nella sua unicità. Interrogando entità astratte come lo spazio-tempo e concetti complessi come la costruzione dell'identità individuale, li trasforma in dimensioni del racconto e del processo di disegno (della narrazione) e scrittura. Qui, nello specifico, Calvino esplora gli elementi concettuali del dibattito sul segno: la traccia, gli strumenti, i dispositivi, la forma, il modello, la differenza, la riconoscibilità, la comunicabilità, l'intenzione, la visione. Continua:

era quella la prima occasione che avevo di pensare qualcosa; o meglio, pensare qualcosa non era mai stato possibile, primo perché mancavano le cose da pensare, e secondo perché mancavano segni per pensarle, ma dal momento che c'era quel segno, ne veniva la possibilità che chi pensasse, pensasse un segno, e quindi quello lì, nel senso che il segno era la cosa che si poteva pensare e anche il segno della cosa pensata cioè di sé stesso. Dunque la situazione era questa: il segno serviva a segnare un punto, ma nello stesso tempo segnava che lì c'era un segno, cosa ancora più importante perché di punti ce n'erano tanti mentre di segni c'era solo quello, e nello stesso tempo il segno era il mio segno, il segno di me [...]. Era come un nome, [...] l'unico nome disponibile per tutto ciò che richiedeva un nome. [...] Segnava me, [...] si intrometteva tra me e tutte le cose con cui potevo tentare un rapporto⁸⁷.

Il segno, dunque, è all'origine del pensiero e al tempo stesso suo oggetto e sua stessa traccia. Inoltre, esso è un'espressione di Qfwfq: simultaneamente vive di vita propria, in quanto esterno, ed è inscindibile dal suo autore, che ne è responsabile. Quando il mondo comincerà, più tardi, a «dare un'immagine di sé»⁸⁸, e dunque a presentare un numero svariato di segni tracciati nello spazio, nel segno originale di Qfwfq diventa «sensibile l'influenza di come allora si vedevano le cose, chiamiamolo lo stile, quel modo speciale che ogni cosa aveva di star lì in un certo modo»⁸⁹. Qfwfq dunque si tormenta per come ha dato forma a tutti i suoi segni successivi: mentre il primo, primordiale, gli sembra perfetto – anche se purtroppo è stato cancellato – quello

⁸⁵ I. Calvino, *Le cosmicomiche*, cit. pp. 108-09.

⁸⁶ Cfr. U. Musarra-Schröder, *La funzione del fumetto nella narrativa di Italo Calvino*, cit., p. 191.

⁸⁷ I. Calvino, *Le cosmicomiche*, cit., pp. 109-110.

⁸⁸ *Ivi*, p. 113.

⁸⁹ *Ibidem*.

tracciato in seguito gli sembra fuori luogo, una dimostrazione «d'un modo antiquato di concepire i segni, e di [una] sciocca complicità con un assetto delle cose da cui [doversi] distaccare da tempo»⁹⁰, motivo di vergogna. Il primo segno viene rimpianto perché inattaccabile dalle mutazioni temporali, in quanto originario e precedente qualsiasi altra forma, detentore di qualità in grado di sopravvivere a tutte le forme, un “segno e basta”, *il* segno. Nel momento della sua creazione il suo autore aveva agito in totale libertà, senza un sistema di segni di riferimento. Molti anni luce dopo, Qfwfq ritrova il suo segno originale, che però è affiancato, nello spazio, da molte sue copie, e non riesce a distinguerlo: quello che sembra più antico potrebbe essere il più moderno⁹¹. L'intenzionalità che precede la traccia, e il rapporto che il segno tracciato ha con il suo autore e con tutti gli altri segni del mondo (che sono poi il mondo “disegnato” dagli uomini) chiama in causa la questione dell'io dell'autore. Si può infatti immaginare lo Spazio vergine di Qfwfq, potenziale contenitore di tutti i segni ancora mai tracciati, come la pagina bianca dello scrittore e del disegnatore. Il segno di Qfwfq è infatti un parente del segno grafico, ed in particolare di una lettera di un alfabeto: il mondo che si sta riempiendo di segni è descritto da Qfwfq come gremito di «geroglifici e ideogrammi, ognuno dei quali poteva essere segno e non esserlo»⁹², un mondo in cui si è portati a vedere «come segni le innumerevoli cose che prima stavano lì senza segnare altro che la propria presenza [...] trasformate nel segno di sé stesse e sommate alla serie di segni fatti apposta da chi voleva fare un segno»⁹³. Il segno è inoltre funzionale alla scansione del tempo, poiché crea, nello spazio, un punto di riferimento al quale rivolgersi per «sapere il tempo che [si impiega per] ritrovarlo»⁹⁴, in una dimensione di rotazione planetaria: attraverso il discorso sul segno Calvino riflette sul tempo e sullo spazio come luoghi reali e figurati della scrittura e dell'arte, e, attraverso emozioni, autobiografia e metaletteratura, ne fa racconto.

Anche in *Ti con zero*, soprattutto in *L'origine degli uccelli*, la narrazione è spesso accompagnata da vere e proprie «aggiunte da fumetto»⁹⁵ che al di là delle onomatopée («un “bang!” scritto a lettere cubitali»⁹⁶) e della nominazione degli elementi grafici (didascalie,

⁹⁰ *Ivi*, p. 114.

⁹¹ Al proposito di questo tipo di *copia* del segno, che si gioca sulla rilettura e sulla ricontestualizzazione, è emblematico il racconto di Jorge Luis Borges *Pierre Menard, autore del Chisciotte*, dove lo stesso identico testo (in questo caso il *Don Chisciotte* ri-composto parola per parola dallo scrittore francese Menard) può potenzialmente essere e significare sé stesso e il suo opposto insieme, sulla base del contesto di lettura. Ogni segno se ricontestualizzato cambia di significato, e così quello più antico, per una serie di fattori concorrenti, può sembrare il più moderno. In *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Silas Flannery si applica nello stesso esercizio di riscrittura di Menard, copiando le pagine di *Delitto e Castigo*.

⁹² I. Calvino, *Le cosmicomiche*, cit., p. 116.

⁹³ *Ivi*, p. 117.

⁹⁴ *Ivi*, p. 111.

⁹⁵ U. Musarra-Schröder, *La funzione del fumetto nella narrativa di Italo Calvino*, cit., p. 190.

⁹⁶ I. Calvino, *L'origine degli uccelli* (in *Ti con zero*), in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit. p. 239. Tutte le prossime citazioni si trovano *ivi*, pp. 236-47. Per un approfondimento specifico su questo racconto e la sua componente

vignette, nuvolette, fumetti dei pensieri) sono volte a una resa visiva della scena. Alcune sono puramente descrittive, alludono solo implicitamente a convenzioni di rappresentazione fumettistica («mi si vede di spalle»; «poi, un triangolo con triangolini neri nel cielo: è uno stormo di uccelli che ci inseguono»), altre presentano in modo esplicito procedimenti e tecniche grafiche propri del fumetto («nella vignetta si vede un'ombra nera con sopra le nuvole del cielo: non perché l'uccello sia nero ma perché gli uccelli lontani si rappresentano così»; «la linea a spirale che si innalza dalla mia testa rappresenta la vertigine»; «lo sgomento mi gelava le ossa – nel disegno, gocce di sudore freddo che sprizzano dalla mia figura»; «sono rappresentato io solo, di profilo; quello che vedo resta fuori della vignetta»; «la striscia che segue è interamente dedicata ai preparativi di fuga, al sonno degli uccelli e dei mostri, in una notte rischiarata da un ignoto firmamento. Un quadratino buio, e la mia voce: – Mi segui?»⁹⁷). In particolare in *L'origine degli uccelli*, pubblicata per la prima volta proprio in «Linus», Calvino sperimenta più arditamente con il mezzo fumettistico e grafico e ne esplora le potenzialità rappresentative da un punto di vista metanarrativo-visuale vero e proprio («adesso, queste storie si raccontano meglio con dei fumetti che non con un racconto di frasi una dopo l'altra»). Questi giochi con il fumetto e il disegno sono sempre caratterizzati da sfumature ludiche e leggere, dato che la tradizione di riferimento è quella dei *comics*. Lo sguardo meravigliato di fronte alla visione degli uccelli, per esempio, è espresso così: «potete leggere tanti punti esclamativi e punti interrogativi che zampillano dalle nostre teste, e ciò vuol dire che stavamo guardando l'uccello pieni di meraviglia». Ma le scene sono spesso attinte dal repertorio più sperimentale del genere stesso come nel caso in cui uno dei personaggi voglia combatterne un altro utilizzando degli strumenti grafici:

nella striscia di fumetti che segue, si vede il più sapiente di tutti noi, il vecchio U(h), che si stacca dal gruppo degli altri, dice: – Non guardatelo! È un errore! – e allarga le mani come se volesse tappare gli occhi dei presenti. – Adesso lo cancello! dice, o pensa, e per rappresentare questo suo desiderio potremmo fargli tracciare una riga diagonale attraverso la vignetta. L'uccello sbatte le ali, schiva la diagonale e si mette in salvo nell'angolo opposto. U(h) si rallegra perché con quella diagonale in mezzo non lo vede più. L'uccello dà una beccata contro la riga, la spezza, e vola addosso al vecchio U(h). Il vecchio U(h) per cancellarlo cerca di tracciargli addosso due fregacci incrociati. Nel punto dove le due righe s'incontrano, l'uccello si posa a fare l'uovo. Il vecchio U(h) glielo strappa di sotto, l'uovo casca, l'uccello vola via. C'è una vignetta tutta imbrattata di tuorlo d'uovo.

Anche l'aspetto materiale della pagina e della carta è reso visivamente:

gli uccelli strappano a beccate e a graffi la pagina dei fumetti. Volano via ognuno con un brandello di carta stampata nel becco. La pagina che c'è sotto è anch'essa disegnata a fumetti.

fumettistica cfr. L. Minato, *Quand la littérature emprunte à la bande dessinée. L'articulation entre mot, image et sonorité*, in *La Plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image*, cit., pp. 475-92.

⁹⁷ Si noti l'insistenza nell'uso del verbo *représenter*.

In un altro caso, Calvino propone uno di «questi trucchi che vengono bene solo a disegnarli» e realizza una specie di anello di Moebius o *strange loop* escheriano⁹⁸:

il quadretto è vuoto. Arrivo io. Spalmo di colla l'angolo in alto a destra. Mi siedo sull'angolo in basso a sinistra. Entra un uccello, volando, da sinistra in alto. All'uscire dal quadretto resta incollato per la coda. Continua a volare e si tira dietro tutto il quadretto appiccicato alla coda, con me seduto in fondo che mi lascio trasportare. Così arrivo al Paese degli Uccelli.

Altrove, Calvino fa riferimento al supporto visivo stesso, per metterne in questione l'arbitrarietà del senso di lettura – da sinistra a destra, dall'alto in basso – memore forse delle infantili letture *per immagini*:

per rendere l'idea bisognerebbe che questa striscia di vignette fosse disegnata in negativo: con figure non dissimili dalle altre ma in bianco su nero; oppure capovolte, – ammettendo che si possa decidere, in una qualsiasi di queste figure, qual è l'alto e qual è il basso⁹⁹.

Fino a giungere alla rappresentazione stessa della visione, la figura di un occhio:

un occhio, si potrebbe disegnare, un occhio dalle lunghe ciglia raggraziate che si trasformano in un vortice.

Il racconto termina infine con l'esplicitazione di un espediente visivo – proprio anche del cinema – che è quello dello *zoom* o del *blow up*:

l'ultima striscia del fumetto è tutta di fotografie: un uccello, lo stesso uccello in primo piano, la testa dell'uccello ingrandita, un particolare della testa, l'occhio...

In Calvino gli uccelli, emblema della leggerezza (bisogna essere leggeri come l'uccello non come la piuma, afferma Paul Valéry citato in *Leggerezza*¹⁰⁰), sono una presenza costante, soprattutto, come si vedrà in dettaglio, negli scritti sull'arte. Ma anche in *Palomar*, nell'*Invasione degli storni*, dove la nuvola nera composta dai volatili è descritta come

una forma [che] emerge dal confuso battere d'ali, avanza, s'addensa: è una forma circolare, come una sfera, una bolla, il fumetto di qualcuno che sta pensando a un cielo pieno d'uccelli [...] ¹⁰¹.

⁹⁸ U. Musarra-Schröder, *La funzione del fumetto nella narrativa di Italo Calvino*, cit., p. 191.

⁹⁹ Sul rapporto alto-basso all'interno di un quadro o di un disegno, gli studi di semiotica dell'arte si sono concentrati a lungo, sia per quanto riguarda l'arbitrarietà del senso di lettura di un'immagine, calcato su quello della frase scritta (dall'alto al basso, da sinistra a destra), sia per quanto riguarda la spazialità stessa della tela: «nel quadro "classico", infatti, i quattro bordi del quadro sono eterogenei, come alto e basso (soffitto, pavimento; cielo, terra), destra e sinistra (navate laterali, quinte, cortile e giardino). Esiste infine un terzo spazio: quello che si trova nel quadro, quello spazio che linee e colori, qualunque siano le loro configurazioni e le loro posizioni, fanno apparire nel quadro, cioè su quella superficie, entro quei limiti, tra il piano e la tela. È lo spazio configurato dai piani di colore, tessuto dall'intreccio delle linee, i cui bordi coincidono soltanto (e non sempre), con i bordi della tela, con i limiti del piano del quadro. È lo spazio che il dispositivo della rappresentazione scava nella superficie del quadro come spazio illusoriamente profondo, tramite la struttura prospettica, per costituire quella scena che la disposizione delle figure in luoghi gerarchicamente coordinati si incaricherà in seguito di organizzare»; L. Marin, *Lo spazio Pollock*, cit., p. 211.

¹⁰⁰ Cfr. I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 643.

¹⁰¹ I. Calvino, *Palomar*, cit., p. 927.

Il fumetto, come già accennato, è un iconotesto, un testo intermediale per eccellenza, dove i differenti *media* sono separabili, ma non autosufficienti, dato che considerati separatamente non avrebbero senso in sé – in altri termini, la coesistenza di parola e immagine è indispensabile¹⁰². Il fumetto, in particolare, sin dalle sue origini ha consapevolezza del proprio mezzo espressivo, lo cita e lo sfrutta narrativamente; in quanto forma intrinsecamente intermediale, infatti, sono maggiori le sue possibilità di reificare il processo compositivo che lo sottende. Tale linguaggio, come anche quello filmico del cinema popolare, quello pubblicitario, e cioè mass-mediatico, insieme a quello proprio di modelli narrativi popolari come il *western*, il detective, il romanzo di spionaggio o fantascienza, è per Calvino «uno dei linguaggi utilizzabili e riciclabili nel contesto di un progetto meta-letterario» in cui «si inserisce anche la riflessione sul testo, sul processo della narrazione e sui vari modelli o codici utilizzati»¹⁰³. Si pensi in questo senso all'importanza metaletteraria del cane Snoopy, una cui raffigurazione, intento a «scrivere a macchina la frase: era una notte buia e tempestosa»¹⁰⁴ (ovvero l'incipit per antonomasia), spicca in un poster di «Linus» appeso accanto alla scrivania di Calvino¹⁰⁵ nel suo appartamento di Parigi. Ma la prospettiva è anche quella di un superamento del linguaggio usato, dell'uso di un metalinguaggio, che includa una riflessione critica su di esso, che preveda un suo mescolamento con altri linguaggi. A tal proposito bisogna ricordare che questi procedimenti creativi preannunciano il metodo combinatorio-visivo che soggiace alla stesura de *Il castello dei destini incrociati*, che Calvino avrebbe voluto far seguire da una terza sezione, dopo *Il castello* e *La taverna*, intitolata *Il motel dei destini incrociati*. Le storie del *Motel* si sarebbero dovute sviluppare, invece che sulla base delle carte dei tarocchi, proprio a partire da alcune strisce di fumetti, in quanto iconografie contemporanee; lo scrittore avrebbe voluto «creare un brusco contrasto ripetendo un'operazione analoga [a quella dei tarocchi] con materiale visuale moderno» questa volta creando inedite geometrie, «passando da una *strip* all'altra in colonne verticali o in diagonale»¹⁰⁶).

Ancora in *L'origine degli uccelli*, Calvino chiama in causa l'immaginazione visiva del lettore, esortato a svincolarsi dal limite del testo, ma anche del disegno e della cornice:

è meglio che cerchiate voi stessi d'immaginare la serie di vignette con tutte le figurine dei personaggi al loro posto, su uno sfondo efficacemente tratteggiato, ma cercando nello stesso tempo di non immaginarvi le figurine, e neppure il fondo. Ogni figurina avrà la sua nuvoletta con le parole che dice o

¹⁰² Cfr. C. Clüver, *Intermediality and Interarts Studies*, in AA. VV., *Changing borders. Contemporary Positions in Intermediality*, Lund University, Intermedia Studies Press, 2007, pp. 18-38.

¹⁰³ U. Musarra-Schröder, *La funzione del fumetto nella narrativa di Italo Calvino*, cit., p. 189.

¹⁰⁴ I. Calvino, *Lettere*, cit., pp. 1374-75.

¹⁰⁵ Un altro riferimento a Snoopy si trova, sempre con una funzione metaletteraria, anche nell'ottavo capitolo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

¹⁰⁶ I. Calvino, *Nota a Il castello dei destini incrociati*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1281.

con i rumori che fa, ma non c'è bisogno che leggate lettera per lettera tutto quello che c'è scritto, basta che ne abbiate un'idea generale a seconda di come vi dirò¹⁰⁷.

L'appello alla fantasia immaginativa del lettore a spingersi oltre il già dato, la presa di distanza dalla parola letta "alla lettera", ma anche dall'immagine già raffigurata e il riferimento esplicito agli strumenti del mestiere – letterari e grafici – usati come *escamotage* per uscire dal testo, sono una dichiarazione della necessità di rompere la seconda dimensione della pagina. La strategia calviniana consiste, in questo gioco di fuoriuscita dalla letteratura nel fumetto e nel disegno¹⁰⁸, e dalla pagina nel mondo non-scritto, nell'avvalersi della labilità della cornice. Non solo della labilità del confine tra il *dentro* e il *fuori*, determinato dall'empiricità della cornice, ma anche della labilità del *senso* della cornice. Che cosa sia una cornice, al di là del senso letterale, Calvino se lo chiede in continuazione, ma in questo racconto sembra interrogarne nello specifico la polisemicità. Secondo Meyer Schapiro la cornice è per l'appunto un «oggetto empirico», «chiusura regolare che isola il campo della rappresentazione dalla superficie circostante»¹⁰⁹. Ma il Gruppo μ , nel *Trattato del segno visivo. Per una retorica dell'immagine*, opera una distinzione tra cornice, contorno e bordo che mira a tenere in considerazione la natura semiotica di tali dispositivi:

il *bordo* è l'artificio che, in uno spazio dato, designa un enunciato di ordine iconico o plastico come unità organica. [...] Ciò nonostante, il bordo non deve la sua definizione al suo aspetto materiale, ma piuttosto alla sua funzione semiotica. È un segno, della famiglia degli indici [...].

Il significante di tale indice può variare. Può essere materializzato da una "cornice", nel senso artigianale del termine [...]. Tutti questi artifici organizzano lo spazio in modo che vi si possano identificare e delimitare gli enunciati. A essere definito non è solo lo spazio interno, ma anche quello esterno: e dal bordo che esso riceve il suo status di exteriorità. [...]

Il bordo come segno non "delimita" nulla in modo rigoroso: piuttosto indica, che non è la stessa cosa. [...]

Il bordo è quindi allo stesso tempo incluso ed escluso dallo spazio indicato, al punto che possiamo considerarlo contemporaneamente un limite e un luogo di passaggio. È, per meglio dire, uno strumento di mediazione tra lo spazio interno, occupato dall'enunciato, e lo spazio esterno.

Nel privilegiare lo spazio interno, le teorie sulla cornice hanno però in gran parte trascurato una relazione rilevante: capita spesso che gli appassionati d'arte si prendano gioco delle signore che acquistano quadri "perché si abbinano bene alle tende di casa". Anche loro, tuttavia, accordano una certa importanza alla disposizione e alla compatibilità plastica delle opere nelle gallerie¹¹⁰.

Questa «relazione rilevante» è proprio quella con il mondo non-scritto, il *fuori*. Ancora, gli studiosi individuano una retorica del bordo: «se il bordo è un segno, la retorica che lo

¹⁰⁷I. Calvino, *L'origine degli uccelli*, cit., p. 237. Si noti l'insistenza sull'idea di non dover leggere le parole «lettera per lettera», soprattutto nel caso delle onomatopée, la cui lettura si fa "a colpo d'occhio".

¹⁰⁸Ma si potrebbe affermare anche il contrario. Il fumetto, o il disegno, infatti non è esplorato, è trascritto, ovvero si fa scrittura. Calvino cioè, descrivendo il fumetto, crea un testo, e in questo modo è il fumetto a fuoriuscire nel testo e a essere immagine (segno) della scrittura.

¹⁰⁹Gruppo μ , *Trattato del segno visivo. Per una retorica dell'immagine*, cit., p. 213.

¹¹⁰*Ivi*, pp. 214-17.

caratterizza riguarderà il suo significato e il suo significante»¹¹¹. Non stupisce che tra «le figure della retorica»¹¹² del bordo, tra quelle che caratterizzano la «soppressione» della «norma» data dalla cornice empirica¹¹³, compaiano lo «sconfinamento», l'«espansione», la «distruzione» e quello che viene definito «bordo rimato – iconico – plastico» e «bordo incluso». Calvino, lo si è visto, mette in pratica tutte queste strategie: dalla vignetta cosparsa di colla che si appiccica alle penne dell'uccello e vola via, alle linee che si formano per creare nuovi spazi nel quadretto, e che vengono spezzate per oltrepassarli. Lo spazio del racconto si fa visivo nello spazio della vignetta (termine che nel testo compare con fin troppa insistenza); gli elementi stessi del racconto diventano elementi visuali. E diventano anche materiali – empirici. Entrambi questi spazi, narrativo e visuale, sono poi anche semiotici. Questi, troppo stretti per i personaggi del racconto che li vivono con costrizione, stimolano l'evasione verso il *fuori*, l'esterno di qualsivoglia tipo di linguaggio: il gioco di Calvino è proprio progettare questa evasione dall'interno del castello delle possibilità (*If*, congiunzione dal valore ipotetico).

3. Cinema

Relativamente allo spazio del *cosmi-comico*, Calvino dichiara:

nell'elemento *cosmico* per me non entra tanto il richiamo dell'attualità “spaziale”, quanto il tentativo di rimettermi in rapporto con qualcosa di molto più antico. Nell'uomo primitivo e nei classici il senso cosmico era l'atteggiamento più naturale; noi invece per affrontare le cose troppo grosse abbiamo bisogno d'uno schermo, d'un filtro, e questa è la funzione del *comico*¹¹⁴.

La definizione del *comico* come di un surrogato del *cosmico* che svolga la funzione di schermo rispetto al mondo è particolarmente interessante per quanto riguarda l'accezione di “meno naturale” che assume lo schermo. Che cos'è uno schermo per Calvino? In *Leggerezza* lo scrittore cita il mito di Perseo, l'eroe che, grazie allo scudo bronzeo di Atena, usato come uno specchio per guardarvi la realtà riflessa, riesce a rifuggire lo sguardo diretto e pietrificante di Medusa¹¹⁵. L'arma diviene uno strumento mediatore attraverso cui poter guardare il mondo e al tempo stesso proteggersi da esso. Per Calvino lo sguardo indiretto sulla realtà è l'unico che ne permetta una visione completa ma non distruttiva o paralizzante, che consenta cioè di mantenerne una distanza di sicurezza senza tuttavia rinunciare alla sua conoscenza: «è sempre

¹¹¹ *Ivi*, p. 217.

¹¹² *Ivi*, p. 219.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ I. Calvino, *Introduzione a Le cosmicomiche*, nell'edizione Milano, Mondadori, 2013, p. V. Lo stesso testo si trova, con alcune varianti in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. II, cit. pp. 1300-03.

¹¹⁵ «Per tagliare la testa di Medusa senza lasciarsi pietrificare, Perseo si sostiene su ciò che vi è di più leggero, i venti e le nuvole; e spinge il suo sguardo su ciò che può rivelarglisi solo in una visione indiretta, in un'immagine catturata da uno specchio»; I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 632.

in un rifiuto della visione diretta che sta la forza di Perseo, ma non in un rifiuto della realtà del mondo di mostri in cui gli è toccato di vivere, una realtà che egli porta con sé, che assume come proprio fardello»¹¹⁶. Questo sguardo indiretto, in Calvino, è quello reso possibile dalla mediazione di segni e parole, attraverso i quali leggere e dire il mondo, proprio in quanto forme di *rappresentazione*:

la scrittura letteraria, [...] è dunque, compiutamente, il tentativo intenzionale di sfuggire a quella Medusa senza negarla, ma anzi posandone il capo mozzato – come fa Perseo secondo Ovidio, come riporta Calvino – su delicati fucelli che si mutino in coralli. L'Autore dà indicazioni su come intenda il nucleo gnoseologico, e pure eziologico, della scrittura stessa. Uno spiraglio di lightness, nel tormento, lo conduce, cavalcantianamente, alla scrittura, che giunge dal desiderio e l'aspirazione di leggere, sul proprio scudo, da offrire poi a chi leggesse, l'immagine della scrittura stessa, vergata con leggerezza come possibilità di sconfiggere, uno tra i tanti, la Medusa che può pietrificare, l'inconoscibilità del reale, ma anche la condizione di noi stessi schiacciati da forze che, a volte, possono costringerci in involucri, cristallizzati e silenziosi¹¹⁷.

Sulla base della prospettiva imagocentrica che orienta lo sguardo di Calvino sulla realtà e sulla letteratura, la rappresentazione del mondo ne è una versione mediata attraverso un'*immagine* (immagine che qui, diversamente da quanto detto sopra, non è dunque da intendersi come forma ma per l'appunto come rappresentazione). Allo stesso modo, anche la ricerca conoscitiva non può che attuarsi tramite un *medium* (nel senso originario di “mezzo”, “tramite”) visuale: basti pensare che, per lo scrittore, la sfida gnoseologica al labirinto del reale si realizza attraverso una sua mappatura il più dettagliata possibile, e cioè, nel concreto, attraverso un disegno. Si è detto dello scudo usato da Perseo come specchio e si è parlato a tal proposito di imagocentrismo. Come fa notare Giorgio Manganelli, questo approccio, nelle pagine di Calvino (si pensi allo specularo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*), si traduce proprio in uno sguardo sulla realtà mediato dall'uso di una superficie riflettente, che rende tutto immagine: «del cristallo non viene sperimentata la freddezza, né della fiamma l'ustione: entrambi sono guardati nello specchio dove esistono solo forme»¹¹⁸. Continua Manganelli:

la limpidezza mimava una arguta ingenuità, presupponeva una pagina unidimensionale, liscia, ignara di anfratti, trasparente; ma la rivelazione della chiarezza era tutt'altra: la capacità, la vocazione fatale a vedere per l'appunto ciò che sta oltre, accanto, attorno, dietro alla pagina: una pagina a più dimensioni, a infinite dimensioni, illusionistica, allucinatoria, enigmatica, ma sempre tale in virtù della chiarezza. Il modello di codesta chiarezza è lo specchio: superficie apparentemente univoca, coerente, ma capace di ospitare una folla di immagini, tutte chiarissime, ansiose di essere nominate e descritte, ma impossibili, irraggiungibili dal tatto: immagini non cose¹¹⁹.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 633.

¹¹⁷ T. Capello, *Calvino e i meme: lo scudo delle lezioni americane*, «Minima&Moralia», pubblicato online l'11 dicembre 2018 (ultima consultazione 30 maggio 2023).

¹¹⁸ G. Manganelli, *Profondo in superficie*, in *Italo Calvino. Enciclopedia: Arte scienza e Letteratura*, cit., p. 202.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 201.

Immagini e non cose, o meglio l'immagine delle cose, ovvero l'immagine restituita da uno sguardo indiretto sul mondo (poche righe dopo Manganelli fa riferimento al mito di Perseo e Medusa).

Prima di ritornare allo schermo, pare qui necessaria una breve riflessione sul rapporto tra la vista a distanza, l'immagine delle cose e l'impossibilità del tatto. Si pensi di nuovo al Calvino giovane lettore appassionato di fumetti: questo giovane lettore cresce insieme al giovane scrittore. L'approccio visuale nel testo e la struttura visiva di tale testo si manifestano infatti già nelle prime prove letterarie dell'autore. Nel racconto *Ultimo viene il corvo*, pubblicato nel 1949 nell'omonima raccolta (ma uscito per la prima volta nel 1947 in «l'Unità»), il senso della vista viene interrogato nelle sue potenzialità conoscitive. Il protagonista della novella è un ragazzino che guarda il mondo attraverso il mirino del suo fucile e che si chiede come sia possibile che non riesca a toccare ciò che invece riesce a vedere così bene lungo «la linea dritta e invisibile, tesa dal fucile fino alla cosa»¹²⁰. Prova, attraverso lo sparo di un proiettile, a ridurre del tutto lo spazio tra sé stesso e l'oggetto, colpendolo; ma la distanza resta incolmabile. Il personaggio si interroga sull'appropriazione dell'immagine in relazione all'appropriazione della cosa, laddove l'immagine e la cosa «si confondono»¹²¹ ma non possono coincidere, e dunque sull'adesione alla realtà per mezzo della vista¹²². Solo attraverso il fucile¹²³ – che diventa in questo modo uno strumento ottico¹²⁴ – e le sue pallottole il ragazzo riesce a colpire le cose che vede dritto di fronte a sé, a ridurre lo spazio che lo separa da esse; ma resta a distanza, senza toccarle. Si è di fronte ad una vittoria conoscitiva che è allo stesso tempo un fallimento: il mondo si fa toccare, prendere, ma solo indirettamente e a distanza – il tatto e la presa sono cioè da considerarsi in senso metaforico. Tale “presa a distanza” della realtà è la stessa di quella della prospettiva rinascimentale che guida e dirige la visione del soggetto – modernamente inteso – che guarda, organizza e domina il mondo con lo sguardo: la conoscenza

¹²⁰ P. Abbrugiati, *La vertige selon Calvino*, cit., p. 15.

¹²¹ *Ivi*, p. 16.

¹²² Questa è la lettura epistemologica del racconto secondo Perle Abbrugiati, e cioè la messa in dubbio della «capacità di aderire al reale»: solo la morte riduce davvero la distanza immagine-cosa e fa coincidere l'immagine con quello che altrimenti è solo in grado di rappresentare.

¹²³ Relativamente al fucile come strumento conoscitivo, Antonio Costa scrive che «il signor Palomar sulla spiaggia [analogamente al ragazzo del racconto *Ultimo viene il corvo*] richiama alla mente una stampa ben nota agli storici del cinema delle origini, che mostra Marey in riva al mare con il suo “fucile cronofotografico”, il congegno con il quale cercò di fissare in tracciati di geometrico rigore l'infinito pulsare del cosmo, di trattenere, di conservare traccia dei movimenti più sottili, più sfuggenti della vita»; A. Costa, *Il senso della vista*, in L. Pellizzari (a cura di), *L'avventura di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema*, Bergamo, Pierluigi Lubrina Editore, 1990, p. 28.

¹²⁴ Per un approfondimento sugli strumenti ottici in Calvino cfr. P. Abbrugiati, *Les instruments optiques de Calvino. Focalisations. Défocalisations. Illusions*, in F. Bancaud (a cura di), *L'image trompeuse*, Aix-en-Provence, PUP, 2016.

del mondo è possibile, ma solo da lontano. Quella di Calvino pare infatti essere una variazione sul tema del petrarchesco “*coup de foudre*”:

cette séduction par échange de regards : dans le dispositif optique de l'*innamoramento*, un regard vise l'objet désiré mais de l'œil de cet objet part, en écho, le regard décisif qui vise le viseur et fixe son désir¹²⁵.

Questa fenomenologia dello sguardo verso il *fuori* e a distanza caratterizza l'intera opera di Calvino, in cui «le impressioni interne dei personaggi vengono restituite sempre attraverso un occhio – parte del corpo che collega l'esterno e l'interno»¹²⁶, oltre che direttamente legata al cervello. Essa è enunciata con precisione proprio in *Ultimo viene il corvo*, nel racconto *L'occhio del padrone*: «era solo un occhio lui. Ma a che serve un occhio, solo un occhio, staccato da tutto? Non vede nemmeno»¹²⁷. La questione della focalizzazione è messa in luce in questi racconti degli anni Quaranta proprio tramite una riflessione visuale. Quando la focalizzazione è interna, infatti, il “punto di vista” coincide con lo sguardo¹²⁸ e permette di considerare il mondo un effettivo *fuori* e lo sguardo come una traiettoria, una linea che collega due punti separati – le cose si complicheranno nel corso del tempo, per giungere alla concezione dell'io come «finestra attraverso la quale il mondo guarda il mondo»¹²⁹. Quello che è certo è che l'“occhio”, quello oftalmico, quello narrativo e quello visuale, è al centro della costruzione del racconto¹³⁰; si pensi a *Campo di mine*, dove l'immagine dell'«occhio gonfio e arrossato»¹³¹ riflessa nel frammento di specchio anticipa l'esplosione della mina anti-uomo che farà saltare in aria il protagonista¹³².

Anche il tentativo di (ri)conoscersi appena prima di morire, grazie all'immagine di sé riflessa nello specchio, fallisce. Senza inoltrarsi ora in un'analisi del ruolo dello specchio, dello

¹²⁵ D. Arasse, *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Parigi, Flammarion, 2019, p. 341. Arasse sostiene inoltre che questo tema petrarchesco sia un luogo comune della letteratura contemporanea.

¹²⁶ S. Fancello, *L'occhio su Calvino*, «Belfagor», LV, 5, 30 settembre 2000, p. 575.

¹²⁷ I. Calvino, *L'occhio del padrone*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 195.

¹²⁸ Cfr. S. Fancello, *L'occhio su Calvino*, cit., p. 575.

¹²⁹ I. Calvino, *Palomar*, cit., p. 969.

¹³⁰ Agli inizi degli anni Quaranta Calvino ha in progetto un romanzo dal titolo *Occhi aperti*, poi mai realizzato; cfr. D. Scarpa, *Italo Calvino*, cit., p. 9.

¹³¹ I. Calvino, *Campo di mine*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 292.

¹³² «Forse era questo che voleva: guardarsi in uno specchio. Nel pezzetto di vetro appannato apparve un occhio, gonfio e arrossato; poi una guancia incrostata di polvere e di pelo; poi le labbra aride screpolate, le gengive più rosse delle labbra, i denti... Pure l'uomo avrebbe voluto vedersi in un grande specchio, vedersi tutto». Si noti come anche l'andamento della frase, un elenco delle parti del corpo riflesse nello specchietto organizzate in una climax che culmina con l'immagine animalesca dei denti, suggerisca la frammentazione che il corpo subirà a causa della mutilazione dovuta all'esplosione. Idea che è rinforzata dall'insistenza sui verbi «guardarsi» e «vedersi», l'ultimo dei quali seguito da «tutto», a evocare l'immagine del corpo per intero, nella sua integrità e totalità; *ibidem*. Il racconto si conclude con quest'immagine: «l'uomo senti una mano di ferro che lo afferrava per i capelli, alla nuca. Non una mano, ma cento mani che lo afferravano ognuna per un capello e lo strappavano fino ai piedi, come si strappa un foglio di carta, in centinaia di piccoli pezzi»; *ivi*, p. 293. L'immagine dell'occhio assoluto, riflesso distaccato dal resto del corpo, rimanda al celebre *Cineocchio* di Dziga Vertov.

“speculare” e della natura illusoria dell’immagine riflessa¹³³ in Calvino, ma riallacciando le fila con il discorso sulla cornice, sul bordo e sul frammento d’immagine, si prende in analisi un particolare tipo di specchio, ovvero lo specchietto retrovisore dell’automobile. Questo, in uno scritto del 1976 dedicato alla rilettura della poesia di Montale *Forse un mattino andando*, è definito dallo scrittore «rivoluzione antropologica»¹³⁴. Per Calvino «il grande avvenimento di questo secolo» consiste nell’«uso continuato d’uno specchio situato in modo da escludere l’io dalla visione» con cui il soggetto «può comprendere in un solo sguardo due campi visivi contrapposti senza l’ingombro dell’immagine di se stesso, come se egli fosse solo un occhio sospeso sulla totalità del mondo»¹³⁵. La visuale è frontale, e dietro alle spalle ci sono il «vuoto» e il «nulla» («il mondo com’è quando la [...] percezione non gli attribuisce colore e forma di alberi case colli» ovvero «una oscurità senza dimensioni né oggetti, attraversata da un pulviscolo di vibrazioni fredde e informi, ombre su un radar mal sintonizzato»¹³⁶). Lo spazio è bipartito in un davanti visibile e in un dietro invisibile per cui «si definisce il primo come schermo d’inganni e il secondo come un vuoto che è la vera sostanza del mondo»¹³⁷. All’interno dello schermo ingannevole sono però contenuti due campi visivi contrapposti: l’immagine che fa da contenitore, cornice, è la visuale del soggetto sulla strada che sta per percorrere; l’immagine inquadrata e incorniciata, contenuta nella prima, è la sua visuale sulla strada appena percorsa, lasciata alle spalle. Entrambi i campi visivi rappresentano il «mondo empirico», che consiste nel «consueto succedersi d’immagini sullo schermo, inganno ottico come il cinema, dove la velocità dei fotogrammi ti convince della continuità e della permanenza»¹³⁸. La questione qui è di tipo fenomenologico:

Merleau-Ponty nella *Fenomenologia della percezione* ha pagine molto belle sui casi in cui l’esperienza soggettiva dello spazio si separa dall’esperienza del mondo oggettivo (nel buio della notte, nel sogno,

¹³³ Per un approfondimento sul tema cfr. M. Belpoliti, *Lo specchio lucido della mente*, in *Italo Calvino. Enciclopedia: Arte, Scienza e Letteratura*, cit.

¹³⁴ I. Calvino, *Eugenio Montale, Forse un mattino andando*, in *Saggi*, cit., vol. I, p. 1186. Una riflessione analoga sullo specchietto retrovisore è presente anche in *Dietro il retrovisore*, un testo con protagonista il signor Palomar pubblicato in «la Repubblica» nel 1983: «la più grande differenza tra il signor Palomar pedone e il signor Palomar al volante è che il primo vede solo quel che avviene davanti a sé, mentre il secondo è dotato di specchietto retrovisore. La rivoluzione antropologica fondamentale costituita dall’automobile comprende sia i grandi cambiamenti nelle categorie (spazio e tempo che si scambiano le loro facoltà, accelerazione dello spazio, tempo misurabile a chilometri) sia i nuovi organi dei quali viene dotata l’anatomia umana, con proprietà sensoriali completamente diverse per esempio, al posto della pelle, organo tattile, un guscio metallico che guai se tocca altri corpi solidi). Ma in questa nuova anatomia, lo specchietto che permette al guidatore di vedere dietro di sé pur continuando a guardare in avanti è molto di più di un accessorio che gli serve a informarlo del traffico che lo segue o insegue: esso significa qualcosa che mai né l’uomo né alcun altro animale avevano mai sperimentato prima, cioè il superamento della divisione dello spazio in un campo anteriore e in un campo posteriore»; in ID., *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 1158.

¹³⁵ I. Calvino, *Eugenio Montale, Forse un mattino andando*, cit., pp. 1186-87.

¹³⁶ *Ivi*, pp. 1187-88.

¹³⁷ *Ivi*, p. 1184.

¹³⁸ *Ivi*, p. 1189.

sotto l'influsso della droga, nella schizofrenia, etc.). Questa poesia potrebbe figurare nell'esemplificazione di Merleau-Ponty: lo spazio si distingue dal mondo e s'impone in quanto tale, vuoto e senza limiti. La scoperta è salutata dal poeta con favore, come "miracolo", come acquisizione di verità contrapposta all'"inganno consueto", ma anche sofferta come vertigine spaventosa: "con un terrore di ubriaco". Neanche "l'aria di vetro" sostiene più i passi dell'uomo; l'avvio librato dell'"andando", dopo il rapido volteggio, si risolve in un barcollare senza più punti di riferimento¹³⁹.

Come evidenzia la semiologa Lucia Corrain in *Paesaggi di parole: l'esperienza visiva di Italo Calvino*, la storia della pittura sviluppa strategie rappresentative in accordo con la storia delle tecnologie, anche per quanto riguarda il dispositivo della cornice o del bordo. È il caso, ad esempio, del tradizionale sistema del "quadro nel quadro" reso tramite la finestra: «la sostituzione della cornice finestrale con quella di altra natura, e precisamente quella del finestrino di un treno, è la testimonianza di un rinnovamento tecnologico che entra anche nella pittura e che iscrive la dimensione movimento nella pittura»¹⁴⁰. E, come riporta Corrain, anche lo specchietto retrovisore entra nella pittura come dispositivo visuale. Tornando a Calvino, ecco che il rapporto tra mondo in movimento, cornice e rappresentazione, tra realtà empirica, dinamica e finzione mimetica, e la porosità tra esse spinge lo scrittore a concentrarsi, nella lettura di Montale, sul cinema:

la ricostruzione del mondo avviene "come s'uno schermo" e qui la metafora non può che richiamare il cinema. La nostra tradizione poetica ha abitualmente usato la parola "schermo" nel significato di "riparo-occultamento" o di "diaframma", e se volessimo azzardarci ad affermare che questa è la prima volta che un poeta italiano usa "schermo" nel senso di "superficie su cui si proiettano immagini", credo che il rischio d'errore non sarebbe molto alto. Questa poesia (databile tra il 1921 e il 1925) appartiene chiaramente all'era del cinema, in cui il mondo corre davanti a noi come ombre d'una pellicola, alberi case colli si stendono su una tela di fondo bidimensionale, la rapidità del loro apparire ("di gitto") e l'enumerazione evocano una successione d'immagini in movimento. Che siano immagini proiettate non è detto, il loro "accamparsi" (mettersi in campo, occupare un campo, ecco il *campo visivo* chiamato direttamente in causa) potrebbe anche non rimandare a una fonte o matrice dell'immagine, scaturire direttamente dallo schermo (come abbiamo visto avvenire dallo specchio), ma anche l'illusione dello spettatore al cinema è che le immagini vengano dallo schermo.

L'illusione del mondo veniva tradizionalmente resa da poeti e drammaturghi con metafore teatrali; il nostro secolo sostituisce al mondo come teatro il mondo come cinematografo, vorticare d'immagini su una tela bianca¹⁴¹.

Come ricordato sopra, Calvino si dichiara preoccupato per la «crisi della visività romanzesca» che comincia proprio «contemporaneamente all'avvento del cinema»¹⁴² (non si dimentichi che in *Visibilità* lo scrittore teme anche per la perdita della capacità d'immaginazione «in assenza» a causa della imperante «civiltà dell'immagine»¹⁴³). Al tempo stesso il cinema è utilizzato, si è

¹³⁹ *Ivi*, pp. 1182-83.

¹⁴⁰ L. Corrain, *Paesaggi di parole: l'esperienza visiva di Italo Calvino*, «EC. Rivista dell'Associazione Italiana Studi Semiotici», pubblicato online il 22 aprile 2008, p. 13 (ultima consultazione 30 maggio 2023).

¹⁴¹ I. Calvino, *Eugenio Montale, Forse un mattino andando*, cit., p. 1188.

¹⁴² I. Calvino, *L'occhio del gufo*, in *Saggi*, cit., vol. I, p. 851.

¹⁴³ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 707

visto, come metafora per descrivere il meccanismo della fantasia figurale del letterato per eccellenza, Dante, che funziona come «proiezioni cinematografiche o ricezioni televisive su uno schermo separato da quella che per lui è la realtà oggettiva del suo viaggio ultraterreno»¹⁴⁴ – oltre che per definire il personale pensiero iconico, per l'appunto un «cinema mentale»¹⁴⁵. Che cos'è il cinema per Calvino, ci si chiede questa volta insieme allo scrittore che si interroga, come già detto, sulla *visività*: «arte: crea visività [...] e trasmette visività (pittura “dal vero”, pittura “sulla” vista cioè impressionismo) (E la fotograf.? Il cine?)»¹⁴⁶.

Calvino dichiara che il cinema era stato, per qualche anno, «il mondo»¹⁴⁷:

un altro mondo da quello che mi circondava, ma per me solo ciò che vedevo sullo schermo possedeva la proprietà d'un mondo, la pienezza, la necessità, la coerenza, mentre fuori dello schermo s'ammucchiavano elementi eterogenei che sembravano messi insieme per caso, i materiali della mia vita che mi parevano privi di qualsiasi forma¹⁴⁸.

Questa dichiarazione è contenuta nella già citata *Autobiografia di uno spettatore*, testo poi confluito nel postumo *La strada di San Giovanni* – ma destinato alla raccolta dal significativo titolo *Passaggi obbligati*¹⁴⁹, poi mai portata a termine. In queste pagine lo scrittore rivive la propria esperienza personale della scoperta del cinema negli anni dell'adolescenza (tra il 1936 e il 1940). La riflessione calviniana sul cinema ha ovviamente anche lo scopo di valutarne l'impatto sociale e culturale sulla generazione dei giovani dell'epoca – i coetanei dello scrittore, che come lui si stavano per affacciare al panorama intellettuale – e, più in generale, sulla società italiana tra le due guerre. Ma il discorso di Calvino si concentra prevalentemente sulla memoria individuale, sui propri ricordi intimi a partire dai quali sono evocati stati d'animo, sensazioni ed emozioni – da qui la natura dell'«autobiografia». Il cinema per Calvino è una montaliana «epifania»¹⁵⁰, un «canto delle sirene», un «incantesimo»¹⁵¹, qualcosa di «meraviglioso», un «fiore d'una pianta spuria e contaminata, con radici che vengono su dal circo equestre, dal castello dei misteri, dalle cartoline al bromo, dai tabelloni del cantastorie»¹⁵², «la realtà più immediata e l'idealizzazione più smaccata, una libertà d'espressione grande quanto il mondo visibile [...] tecnica e baraccone, volgarità e sapienza raffinata, avventura per chi lo fa e per chi

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 698.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 699.

¹⁴⁶ I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, pp. 1214–15.

¹⁴⁷ Italo Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 41.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ La locuzione «passaggi obbligati», con la stessa accezione di necessità si trova anche nel racconto *Campo di mine*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 292.

¹⁵⁰ M. Palumbo, *Quell'altro mondo che era il mondo*, in *La plume et le crayon*, cit., p. 525.

¹⁵¹ I. Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, cit., p. 37.

¹⁵² I. Calvino, *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa*, «Cinema nuovo», 1 maggio 1953, p. 262; ora in *Saggi*, cit., vol. II, p. 1889.

lo vede»¹⁵³. Sono gli anni Trenta, durante il Fascismo, quelli in cui l'adolescente Calvino si rifugia nelle sale buie dei cinema, tra gente rumorosa che «sbuffa», «ansima», «succhia caramelle», legge ad alta voce le didascalie, per perdere la cognizione del tempo e immergersi nella «durata di una vita immaginaria»¹⁵⁴, fare un salto in un'altra epoca, evadere in un altro luogo, godersi insomma lo spettacolo¹⁵⁵. Calvino assiste alla proiezione del film anche due volte nello stesso giorno, inventando delle scuse con i genitori: la seduzione dello spettacolo ammaliante e incantevole, nel suo senso più «primitivo e arcaico»¹⁵⁶ è troppo forte. La seduzione di Calvino per il cinema è come la «fascinazione» descritta da Blanchot¹⁵⁷:

essa è estranea alla rivelazione, [...] è puro riflesso, raggio che non è ancora altro che l'irradiarsi di un'immagine. [...] essa concentra in sé tutti i poteri dell'incantesimo. Il fanciullo è affascinato, [...] e per questo tutte le impressioni della prima età hanno qualche cosa di fisso che dipende dalla fascinazione¹⁵⁸.

L'immagine è dunque per il giovane Calvino qualcosa che genera *passione* (termine comunemente associato al cinema, si pensi alla cinefilia), fonte di desiderio, al di là della razionalità, del rigore del linguaggio verbale. Altrove rispetto a *questo* mondo: «ciò che ci affascina ci toglie il potere di dare un senso, abbandona la sua natura "sensibile", abbandona il mondo, si ritrae al di qua del mondo, attirandoci, non si rivela più a noi e tuttavia si afferma in una presenza estranea al presente del tempo e alla presenza nello spazio»¹⁵⁹. È così l'emozione¹⁶⁰ a caratterizzare il legame dello scrittore con il cinema, anche negli anni della maturità: l'approccio al film sembra essere (almeno secondo il racconto che di sé fa Calvino) il meno teorico possibile, e la settima arte resta legata ad una fruizione libera, da appassionato, da «critico occasionale»¹⁶¹, a un piacere quasi disinteressato, per l'appunto il piacere dello *spettatore*.

¹⁵³ I. Calvino, *La noia a Venezia*, «Cinema nuovo», 25 agosto 1955, pp. 133-34; ora in *Saggi*, cit., vol. II, p. 1907.

¹⁵⁴ I. Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, cit., p. 30.

¹⁵⁵ Si pensi a tal proposito al racconto *La fermata sbagliata* in *Marcovaldo*, dove il protagonista, uscito dal cinema dove ha visto un film ambientato nella giungla, ancora impossibilitato a distinguere la realtà dalla finzione, si trova imbarcato su un aereo in direzione dell'Asia.

¹⁵⁶ M. Palumbo, *Quell'altro mondo che era il mondo*, cit., p. 523.

¹⁵⁷ G. Cimador, *Calvino e la riscrittura dei generi*, cit., p. 76.

¹⁵⁸ M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967, p. 18. Poco più avanti l'autore aggiunge: «scrivere è disporre il linguaggio sotto la fascinazione, e, per mezzo di esso, restare in contatto con l'area assoluta, là dove la cosa ridiventa immagine, dove l'immagine, da allusione ad una figura, diventa allusione a ciò che è senza figura, e, da forma disegnata sull'assenza, diventa l'informe presenza di questa assenza, l'apertura opaca e vuota su ciò che è quando non c'è più mondo, quando non c'è ancora mondo»; *ivi*, p. 19.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 17.

¹⁶⁰ Ancora nel 1983, in un articolo dedicato a *E la nave va* di Federico Fellini e Tonino Guerra, Calvino dichiara la predilezione per il bianco e nero proprio per via dell'«intensità emotiva»; I. Calvino, *E la nave va*, originariamente *La parola alla difesa (processo a Fellini)*, «la Repubblica», 24 novembre 1983, ora in *Saggi*, cit., vol. II, p. 1955.

¹⁶¹ I. Calvino, *Gli amori difficili dei romanzi coi film*, «Cinema nuovo», 25 settembre 1954, pp. 88-190; ora in *Saggi*, cit., vol. II, p. 1899. A tal proposito cfr. E. Zinato, *L'occhio del signor Palomar: Calvino e il cinema*,

La finzione meravigliosa del cinema riesce allo stesso tempo sia ad aprire le porte su altri mondi e su altre dimensioni spaziotemporali, a dilatare i confini del reale, aumentando la distanza dal già conosciuto e già visto, sia a trasformare lo schermo in una lente di ingrandimento sul mondo che rende la realtà più quotidiana oggetto del film. Il cinema, così come la letteratura, è in grado di indagare l'infinitesimamente grande e l'infinitesimamente piccolo. Tuttavia, se il cinema ha in comune con la letteratura temi, forme e nuclei, a distinguerli è il rispettivo linguaggio specifico: il primo deve avere la sua propria «molla che sta sotto le immagini», la seconda la sua «molla che sta sotto le parole»¹⁶² – e quando il cinema somiglia alla letteratura, a Calvino non piace¹⁶³.

Raccontare in letteratura e raccontare in cinema sono operazioni che non hanno nulla in comune. Nel primo caso si tratta di evocare delle immagini precise con delle parole necessariamente generiche, nel secondo caso si tratta di evocare sentimenti e pensieri generali attraverso immagini necessariamente precise. È certo che i mezzi del cinema hanno una suggestione di verità più diretta. Basta che la verità sia negli oggetti fotografati e che il metodo usato per fotografarli e farli muovere non sia mistificatorio, per raggiungere risultati dai quali lo scrittore credendo di potersi affidare agli stessi dati di partenza (immagini e vicende) resta ben lontano¹⁶⁴.

A essere evocati nel cinema, grazie al potere mimetico della macchina da presa e attraverso la precisione dei fotogrammi, sono proprio i «sentimenti e pensieri generali».

Così come non si scrive come un libro, il cinema non va neanche *letto* come un libro: la *lettura* di un film viene considerata da Calvino un «reato»¹⁶⁵. Non stupisce dunque che lo scrittore dichiari una preferenza per il cinema muto e, se sonoro, in lingua originale sottotitolato: le parole nel film, così come nel fumetto, non sono tanto importanti quanto l'intonazione e la dimensione sonora che le circonda – e soprattutto quanto le immagini. In particolare, sono i film americani degli anni Trenta – ma in generale tutto il cinema americano, anche quello più recente – ad appassionare di più Calvino e a influire maggiormente sul suo immaginario e sulla

«Arabeschi», 10, luglio-dicembre 2017, p. 84. Gli scritti – per lo più giovanili – che Calvino dedica al cinema sono prevalentemente articoli di giornale pubblicati tra la fine degli anni Quaranta e gli anni Cinquanta in giornali come «L'Unità» e «Cinema nuovo», e poi in «Corriere della sera» negli anni Settanta e in «la Repubblica» negli anni Ottanta: sono scritti d'occasione. Nel 1981, poi, lo scrittore è presidente della giuria della trentottesima edizione della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. Nonostante ciò, Calvino non si è mai considerato critico cinematografico, dichiarandosi invece «solo un critico occasionale».

¹⁶² I. Calvino, *Gli amori difficili dei romanzi coi film*, cit., p. 1900; a tal proposito, sempre in questo articolo, Calvino prende a modello esemplare il cinema di Luchino Visconti, il quale parte da «una scoperta della realtà che [...] sviluppa in racconto organizzando suggerimenti letterari e figurativi nella creazione di un linguaggio», e che si ispira, per la fotografia del film «a scuole pittoriche diverse: romantici e macchiaioli»; *ivi*, pp. 1904-05.

¹⁶³ I. Calvino, *Il realismo italiano nel cinema e nella letteratura*, cit., p. 1887.

¹⁶⁴ I. Calvino, *Quattro domande sul cinema italiano*, «Cinema nuovo», gennaio-febbraio 1961, pp. 32-35, ora in *Saggi*, cit., vol. II, p. 1920.

¹⁶⁵ I. Calvino, *Il realismo italiano nel cinema e nella letteratura*, cit., p. 1889. Si noterà che relativamente al linguaggio pittorico lo scrittore non impiega distinzioni così rigide, né individua confini così netti rispetto al linguaggio letterario.

sua immaginazione, oltre che su alcune strategie testuali e strutture letterarie¹⁶⁶. Il cinema classico, con la sua convenzionalità, il suo sistema di attori e attrici *star* che sono sempre personaggi-tipi, la sua prevedibilità, risponde all'esigenza tutta cinematografica di elaborarsi e svilupparsi a partire da un nucleo archetipico o mitico (di quella mitopoiesi che, secondo Calvino, si origina dalla fabulazione):

la nave che affonda è il grande mito del nostro secolo, e come tutti i miti sappiamo già dall'inizio come andrà a finire, e la nostra partecipazione consiste nel modo d'identificarci con questa storia¹⁶⁷.

Come mette in evidenza Goffredo Fofi, nel sottolineare l'importanza al tempo stesso concreta e teorica del cinema per lo scrittore:

cosa imparava Calvino da quel cinema? Una sorta di prestrutturalismo: il fatto che le trame, gira e rigira, sono sempre le stesse, congegnate nello stesso modo [...]. Sono gli stessi meccanismi che in fondo individuerà più tardi nelle fiabe: in ogni storia c'è il momento della scelta, del confronto, della prova, del passaggio. Un'altra cosa importante, che ritroviamo nel Calvino scrittore, è quella sorta di freddezza, di rifiuto dello psicologismo e sentimentalismo, che già Buñuel esaltava in Keaton¹⁶⁸.

Il cinema, per Calvino, deve essere *racconto* nella sua forma più ancestrale, deve, nel portare a compimento il suo ruolo catartico, palesare con assoluta trasparenza il suo essere finzione – e lo schermo la sua natura di *soglia* tra realtà e finzione –, come la «luce bianca e falsa proprio “da cinema”»¹⁶⁹, che illumina il *set* di *Riso amaro*. Il cinema poi, a differenza della letteratura, prevede una fruizione collettiva che si svolge quasi in una sorta di rituale (come un tempo anche le narrazioni e la lettura). Entrare nella sala di proiezione di pomeriggio tardo, con la luce, e

¹⁶⁶ Scrive Calvino nell'*Autobiografia di uno spettatore*: «sono sempre i film americani – parlo di quelli più nuovi – che hanno da comunicare qualcosa di più inedito». Riguardo alle strategie testuali di natura cinematografica vd. José Pagliardini, *In una rete di linee che si allacciano entre littérature e cinéma*, in cui l'autore prende in esame l'omonimo capitolo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e ne evidenzia gli elementi cinematografici presenti: non solo la trama, il tema, la diegesi, ma anche «sa dynamique structurelle et [...] le rythme de son écriture [...], le “montage” du texte»; in *La plume et le crayon*, cit., pp. 542-44. Questo incipit di romanzo è modellato con evidenza sul sottogenere cinematografico di film di *suspense* americano chiamato *campus murder mystery film*. Ma non è certamente solo questa la pagina del *Viaggiatore* che presenta aspetti in comune con la dimensione narrativa e strutturale del film: tutti gli incipit dei romanzi non conclusi presenti nel volume appartengono a un “genere”, solitamente romanzesco, ma talvolta anche più specificatamente cinematografico. Sull'effetto *rebound* intermediale, e più in generale sul rapporto tra Calvino e le strutture del linguaggio cinematografico, vd. A. Costa, *Il senso della vista*, cit.

¹⁶⁷ I. Calvino, *E la nave va*, cit. p. 1953.

¹⁶⁸ G. Fofi citato in D. Scarpa, *Italo Calvino*, cit., pp. 6-7.

¹⁶⁹ I. Calvino, *Tra i pioppi della risaia. La “Cinecittà” delle mondine*, «L'Unità», 14 luglio 1948, ora in *Saggi*, cit., vol. II, p. 1884; nello stesso articolo Calvino fa riferimento alle protagoniste del film che sono «le mondine vere che fan comparsa e quelle false, cioè le attrici», e poi aggiunge che il cinema vero si può fare solo «con questi contatti tra cinema e popolo».

uscire che fuori è già buio¹⁷⁰: per tutti gli spettatori il film ha la stessa durata; e il cinema¹⁷¹ è il luogo in cui si condivide l'esperienza della visione. Il pubblico è inoltre molto più vasto e variegato. Ecco perché per Calvino i registi migliori sono quelli che stanno «dalla parte del pubblico»¹⁷² – considerazione che è da considerarsi anche politica. Ed ecco perché il linguaggio cinematografico deve strutturarsi su di un equilibrio delicatissimo: tra il film di genere il cinema d'autore.

Ma torniamo al dispositivo del cinema, allo schermo e all'immagine. Avvinandoci alla conclusione, infatti, è interessante soffermarsi su un aspetto peculiare della primordiale immagine cinematografica: una *serie* di fotogrammi che danno l'impressione che essa sia in movimento. Il film è una narrazione che prende vita dal rapido accostamento di immagini in successione¹⁷³. Se propria al fumetto è l'economicità, propria del cinema è dunque la rapidità visuale. Una rapidità apparentemente continua ma in realtà discontinua; infatti, come si è visto, «la velocità dei fotogrammi [...] convince della continuità e della permanenza»¹⁷⁴, ma ciò che sembra uniforme è in realtà distinto e discreto: un'illusione. Il film si svolge contemporaneamente nel tempo del racconto – come in letteratura – e nello spazio dell'immagine – come nelle arti visive. Tuttavia, la rapidità delle immagini comporta l'impossibilità, per usare le parole di Roland Barthes, di una *pensosità*¹⁷⁵ nella visione. Ecco ciò che distingue sostanzialmente la fotografia dal cinema, per l'intellettuale francese: nel secondo non vi è tempo né spazio per la *singularità*¹⁷⁶ del dettaglio e del particolare che allo

¹⁷⁰ «Quando [...] ero entrato nel cinema alle quattro o alle cinque, all'uscirne mi colpiva il senso del passare del tempo, il contrasto tra due dimensioni temporali diverse, dentro e fuori del film. Ero entrato in piena luce e ritrovavo fuori il buio, le vie illuminate che prolungavano il bianco-e-nero dello schermo. Il buio un po' attutiva la discontinuità tra i due mondi e un po' l'accentuava, perché marcava il passaggio di quelle due ore che non avevo vissuto, inghiottito in una sospensione del tempo, o nella durata d'una vita immaginaria, o nel salto all'indietro nei secoli. Un'emozione speciale era scoprire in quel momento che le giornate s'erano accorciate o allungate: il senso del passare delle stagioni (sempre blando nella località temperata in cui vivevo) era all'uscita del cinema che mi raggiungeva»; I. Calvino, *Autobiografia d'uno spettatore*, cit., p. 30.

¹⁷¹ Si noti, al proposito, che la parola "cinema" indica sia il luogo di fruizione del film, sia l'arte cinematografica – la settima arte –, sia il sistema industriale e produttivo che vi soggiace.

¹⁷² I. Calvino, *La paura di sbagliare*, «Cinema nuovo», 25 settembre 1954, pp. 171-73; ora in *Saggi*, cit., vol. II, p. 1896.

¹⁷³ Calvino ha dedicato complessivamente poche riflessioni critiche riguardo a questo complesso dispositivo visuale. Nei suoi scritti sul cinema sono poi quasi assenti citazioni pittoriche – a differenza di quelle letterarie, che sono invece ricorrenti –, e riflessioni metartistiche. Si segnalano qui due punti rilevanti: il paragone tra Buñuel e la pittura del Seicento spagnolo – il Goya dei *Capricci*, e Murillo – in un articolo dedicato al regista surrealista e il già citato riferimento a Romantici e Macchiaioli in relazione al cinema di Visconti.

¹⁷⁴ I. Calvino, *Eugenio Montale, forse un mattino andando*, cit. p. 1189. Corsivo mio.

¹⁷⁵ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 128.

¹⁷⁶ Calvino, in *In memoria di Roland Barthes*, a proposito de *La chambre claire*, parla di una *mathesis singularis* da opporre a quella *universalis*. Si rimanda al saggio, ora in *Collezione di sabbia*, per un approfondimento sul concetto di *singularità*.

studium aggiunge il *punctum*¹⁷⁷, e cioè quello che lo spettatore con la sua personale visione aggiunge alla fotografia ma che è già nella fotografia¹⁷⁸. Anche se si potrebbe pensare al cinema come a una forma d'arte e rappresentazione più "naturale", in quanto realizzazione tecnica di un'attitudine fisiologica umana, quella appunto del «cinema mentale»¹⁷⁹, o forse proprio per questo motivo, esso è meno osservabile con quella *pensosità* che invece, in Calvino, abita la contemplazione di un disegno o di una pittura. Ecco perché si ritiene che il cinema, per Calvino, non esca dalla dimensione bidimensionale della visività, senza forare lo schermo della rappresentazione:

gioco d'ombre su una superficie, il cinema può ben significare la propensione calviniana verso un'idea bidimensionale della realtà, priva (con i relativi vantaggi e svantaggi) di profondità¹⁸⁰.

Il cinema resta *spettacolo*, racconto estraniante, mentre lo scrittore è più interessato a un'arte visiva dalla quale possano germinare sempre nuove immagini significative:

sono un cattivo spettatore, in genere, per gli spettacoli di tutti i tipi. Restar seduto a guardare a bocca aperta un'azione decisa da altri, nella quale non ho possibilità d'intervento o di dialogo, non è l'atteggiamento verso la vita che preferisco¹⁸¹.

Quella che Calvino cerca, è una dimensione più complessa, che implichi il rapporto tra natura e cultura, tra organico e inorganico, tra mondo scritto e mondo non-scritto.

¹⁷⁷ Per un approfondimento su *studium* e *punctum* in Barthes e in Calvino si rimanda a M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., pp. 128-29.

¹⁷⁸ Un'altra differenza tra cinema e fotografia consiste nella dimensione temporale sia della loro realizzazione – per motivi innanzitutto tecnici – sia della loro fruizione: mentre il film, si è detto, prevede una narrazione il cui svolgimento ha una durata determinata, l'osservazione di una fotografia, come quella di un quadro, è allo stesso tempo simultanea e a discrezione di chi guarda. In comune con la fotografia, invece, il cinema ha il suo elemento minimo, e cioè il fotogramma che è "presa", registrazione (fotografia in senso lato) di una porzione di realtà già ontologicamente data ed esistente – almeno da un punto di vista tecnico. Nella creazione letteraria e pittorica, al contrario, l'autore interviene con un'aggiunta di materia nel mondo: l'inchiostro della linea di scrittura, il colore sulla tela, ma anche nuove immagini mai viste prima.

¹⁷⁹ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 699. Relativamente alla naturalità dell'immagine e il suo rapporto con la parola scritta, Calvino scrive: «ho puntato sull'immagine, e sul movimento che dall'immagine scaturisce naturalmente, pur sempre sapendo che non si può parlare d'un risultato letterario finché questa corrente dell'immaginazione non è diventata parola»; *ivi*, p. 670. Si ricordi inoltre che *Cinema naturale* è il titolo di una raccolta di racconti di Gianni Celati del 2001, tradotto in francese proprio come *Cinéma mental*.

¹⁸⁰ D. Scarpa, *Italo Calvino*, cit., p. 7.

¹⁸¹ I. Calvino, *Corrispondenze dagli Stati Uniti*, in *Saggi*, cit., vol. II, p. 2571.

B. Dall'immagine verso il fuori: il contenuto del quadro e il contesto storico-politico negli scritti sull'arte degli anni Cinquanta e Sessanta

Il contesto politico, culturale e artistico del dopoguerra

Si può considerare che il percorso di Calvino attraverso l'arte consista in una continua tensione verso la costruzione di rapporti tra le immagini in quanto oggetti significanti ma muti e i loro possibili significati verbali. Francesca Serra scrive, relativamente all'immagine in Calvino, che

[...] l'astuzia [...] sta sempre in questo: entrare dentro al paradosso e servirsene per debellare la minaccia di muta e illeggibile insensatezza di un'immagine [...], la sua cieca instabilità metamorfica, acchiappandola in una rete di segni e parole che ne faccia invece una storia, la costringa ad accettare la logica di un racconto¹.

Ma anche verso la costruzione di rapporti tra l'immagine in sé, sempre in quanto «nudo oggetto significante», e tutti i significati possibili che esistono al di «fuori dalla logica d'ogni discorso»². Prima però di giungere alla narrativizzazione e all'indagine dell'immagine nella sua assolutezza significante Calvino esplora altre dimensioni interpretative dell'opera d'arte, sempre cercando di trovare una chiave per decodificarne la così minacciosa «illeggibile insensatezza». Le pagine che seguono servono per contestualizzare e introdurre la lettura particolare dei testi che l'autore dedica all'arte visiva durante i primi anni della sua attività intellettuale, ovvero tra gli anni Cinquanta e Sessanta, da quando egli si affaccia sul panorama culturale postbellico, letterario e non solo. Il percorso nell'arte ha infatti inizio relativamente presto, negli anni Cinquanta, dopo che, nel 1947, Calvino integra l'equipe dell'Einaudi e con ciò entra a far parte della classe intellettuale incaricata della ricostruzione: egli è al tempo stesso fruitore d'arte (spettatore, lettore) e autore destinato ad un grande successo. Qual è il contesto in cui si trova per le prime volte a leggere e scrivere le immagini?

A questa altezza cronologica, in Italia, la prospettiva di produzione e critica artistica è legata alla dimensione di una rappresentazione della realtà di tipo (neo)realistico, che ha lo scopo non tanto di una resa formale di un «presunto “mondo oggettivo”» quanto piuttosto di «rifarsi al dramma storico» che aveva coinvolto la nuova generazione di giovani adulti «per riportarne alla luce una verità “antropomorfica”»³. Senza soffermarsi sulle implicazioni teoriche del cosiddetto neorealismo in letteratura, si intende in queste pagine evocarne la

¹ F. Serra, *Calvino*, cit., p. 246.

² I. Calvino citato in D. Scarpa, *Italo Calvino*, cit., p. 156; dal testo di *Visita a un gorilla albino*, «la Repubblica», 16 maggio 1980. Una versione di questo testo, con alcune manipolazioni, si trova poi in *Palomar*, con il titolo *Il gorilla albino*.

³ C. Milanini, *L'utopia discontinua*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 25-26.

dimensione estetica proprio in luce di quella che Milanini, in *L'utopia discontinua*, definisce «verità “antropomorfica”». Più avanti nella stessa pagina il critico afferma:

con accenti diversi, ma con insistenza sintomatica, echeggiarono allora fra letterati e artisti alcune parole d'ordine che richiamano in modo inequivocabile le categorie di quell'esistenzialismo cui limiti si volevano pur superare: “impegno”, “uscire dalla solitudine”, “vincere la paura”, “ritorno all'uomo”⁴.

Si tenga a mente il riferimento all'idea di «parole d'ordine», inserite in un contesto di «clima di cultura diffuso, al di là delle ipotesi formulabili a proposito di influenze filosofiche dirette»⁵, per considerare come il gusto a tutti gli effetti dominante di quel determinato momento storico potesse avere un'influenza di tipo direttivo su alcune scelte editoriali (Einaudi), e dunque anche creative e critiche, non solo tra i maggiormente allineati, ma anche tra i più dissidenti. In che modo Calvino si inserisce in questo panorama politico e culturale? Qual è, in esso, il ruolo dell'arte visiva secondo lo scrittore?

In una lettera del 1957 a Mario Socrate, che gli propone di collaborare alla rivista «Città aperta», redatta da scrittori e artisti del Partito comunista schierati in posizione critica rispetto alle linee ufficiali, Calvino risponde affermativamente:

avete fatto bene a cominciare così, partendo dall'esame dei “Perché” esterni. La Storia la fanno gli uomini, cioè *noi*, perbacco! [...]. Se anche “Città aperta” non potrà e non vorrà fare di più che segnare lo stato d'animo d'un periodo, è già molto⁶.

Su questa rivista Calvino pubblica, quello stesso anno, *La gran bonaccia delle Antille*, il suo racconto satirico sull'uscita dal partito – definito da Togliatti «la novellina»⁷. Per considerare correttamente il ruolo che per lo scrittore l'arte visiva assume in questa contingenza, è interessante notare come nella stessa lettera a Socrate, Calvino faccia riferimento al pittore Renzo Vespignani. Questi, anche illustratore e incisore, co-fondatore di «Città aperta», è noto soprattutto per le rappresentazioni dell'Italia sotto i bombardamenti nazisti e poi in via di ricostruzione dopo la guerra – Calvino ne apprezza anche la scrittura, giudicando positivamente il suo articolo nel numero della rivista. Il lavoro dell'artista è però qui ritenuto da Calvino, che dà così prova delle proprie capacità analitiche sull'arte, eccessivamente «macabro-tedesco»⁸, mentre lo scrittore sostiene di «amare invece il Vespignani periferico e pratoliniano, sebbene di solito [egli] [...] propenda più per il genere macabro tedesco che per il perifer-pratoliniano, ma lui invece è così e non deve violentarsi oltre» (si noti l'accostamento tramite il trattino di congiunzione per definire l'estetica e la poetica dell'artista, su cui si dirà meglio in seguito). Lo

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 490.

⁷ Cfr. *ivi*, p. 526.

⁸ *Ibidem*.

scrittore cita poi esplicitamente il titolo di un'opera del pittore, *primavera atomica*, dove «il tema è assai sentito e angoscioso, il brutto tempo è ininterrotto»⁹. Proprio sul Vespignani periferico e pratoliniano, «quello che aveva pubblicato tanti disegni del genere nella prima serie de “Il Contemporaneo”»¹⁰ Calvino aveva già avuto da dire nel 1954, in una lettera a Carlo Salinari dedicata al contenuto e alla forma di questa rivista. Nella lettera, una sezione intera è dedicata proprio alle «*vignette di Vespignani*»¹¹, per il quale lo scrittore confessa di avere «un debole, perché [gli] [...] piacciono molto quelli che disegnano minuto e complicato». Ma Calvino ha qui, nei confronti de «Il Contemporaneo», un giudizio piuttosto critico (nel senso di negativo), anche nei confronti delle copertine:

su quelle dei primi numeri già avrete avute critiche, (soprattutto sull'insistenza funeraria) e vedo che avete cambiato linea. [...] [Vespignani] la formula della vignetta di prima pagina non l'ha ancora trovata. La prima era troppo forte, troppo grosziana, per il tono del giornale che, come abbiamo visto, è così educato con tutti. La seconda poi è nel gusto del cartellonismo espressionistico alla Mittel Berg; è già una formula vecchia, che non fa più paura a nessuno, che non dà neanche più nell'occhio. (Questo è un esempio di linguaggio già “ufficiale”, che non si adatta al giornale; meglio se Vespignani ci raccontava davvero le *sue* impressioni alla prospettiva della Ced¹² [...]). Nel n. 3 si è passati alla caricatura specialistica, interna, “alla Bartoli¹³” se pur – ma non ci vuol molto – più intelligente. Va benissimo ma direi non per prima pagina, anche perché non ha l'attualità.

Il disegno di Frascione era già stato pubblicato recentemente, non ricordo dove.

Emerge da queste parole come le coordinate attraverso cui valutare le immagini artistiche siano quelle dell'attualità politica (bisogna che siano innovative, che *facciano paura*) e di quella visiva (bisogna che *diano nell'occhio*). Prospettiva giustificata dalla destinazione delle opere a una rivista di stampo politico-letterario, apertamente marxista, volta alla critica ideologica della produzione culturale contemporanea e a direzionarne i gusti verso il realismo (tra i membri del comitato direttivo, per restare in ambito artistico, si annovera Renato Guttuso). Una rivista il cui progetto, come si desume dalla lettera a Salinari, che la co-dirige, a questa altezza cronologica non convince molto Calvino, che però cambia rapidamente idea, dato che nel marzo del 1955 vi pubblica il testo *Litografie di Levi*, che sarà preso in esame nel sottocapitolo dedicato all'artista.

Ma anche in contesti editoriali meno apertamente politici, come quello dell'Einaudi, le scelte figurative risultano “condizionate”, o se non altro direzionate secondo quelle “parole d'ordine” cui si accennava sopra. Si prenda ad esempio il caso della copertina del *Sentiero dei*

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ L. Baranelli, *ivi*, p. 491.

¹¹ *Ivi*, p. 404. Il corsivo è di Calvino.

¹² Sigla della Comunità europea di difesa promossa allo scopo di creare un esercito europeo collegato alla Nato. Contro la Ced il Pci manifestò apertamente la sua opposizione. Cfr. L. Baranelli, *ivi*, p. 405.

¹³ Autore delle vignette de «Il Mondo».

*nidi di ragno*¹⁴, per la cui prima edizione del 1947 (pubblicata ne «I coralli») Einaudi sceglie un'opera di Ennio Morlotti.



Figura 11 La copertina della prima edizione del *Sentiero dei nidi di ragno* con un dipinto di Ennio Morlotti, 1947

Il pittore l'anno precedente aveva aderito al Fronte Nuovo delle Arti, un gruppo artistico unito più da una comune appartenenza politica e da un condiviso impegno che non da affinità stilistiche (egli integrerà qualche anno dopo il Gruppo degli otto, che riunisce pittori non figurativi). Morlotti poi, spinto da Lionello Venturi e in compagnia di Renato Birolli, nel 1947 viaggia a Parigi dove entra in contatto con il post-cubismo e si avvicina all'arte di Picasso. L'artista rappresenta dunque una valida alternativa a forme iconografiche più standardizzate come quelle del realismo socialista: la scelta di Einaudi sembra essere così dettata da una necessità di innovazione grafica, pur sempre inscritta in una dimensione politica. Il dipinto di Morlotti, di natura espressionista, raffigura inoltre due personaggi che potrebbero essere due partigiani: anche il tema è funzionale. Tuttavia Calvino non condivide la scelta di Einaudi, non apprezzando il dipinto che è addirittura definito «brutto», così «appiccicato sopra»¹⁵ la copertina del suo libro¹⁶ – denunciandone così l'estraneità rispetto al romanzo. La pagina

¹⁴ Per questo libro Calvino scrive una prefazione nel 1964, che consiste in una fondamentale riflessione *a posteriori* proprio sul neorealismo, di cui *Il sentiero* verrà in parte erroneamente considerato un emblema.

¹⁵ Cfr. F. Serra, *Calvino*, cit., p. 48.

¹⁶ Si ricordi che poco dopo Morlotti svilupperà, a partire dall'interesse per Cézanne e il cubismo, una personale declinazione dell'Informale, in una prospettiva materica.

pubblicitaria del romanzo (pubblicata in «Il Politecnico» nel novembre del 1947) è disegnata sul progetto del grafico Albe Steiner (già collaboratore della rivista di Vittorini), e rispecchia con coerenza il gusto diffuso di quegli anni¹⁷.



Figura 12 La pagina pubblicitaria de *Il sentiero dei nidi di ragno* realizzata da Albe Steiner, 1947

Per l'edizione del 1954 lo scrittore (che ha ora una posizione diversa in Einaudi), secondo una decisione presa unanimemente con l'editore, chiede a Giuseppe Zigaina¹⁸ di illustrare la nuova sovraccoperta del volume:

[...] un disegno a colori, o in un colore solo, o anche in nero, come preferisci? Una figura semplice, una faccia, che sia piacevole a vedersi e attiri il lettore.

Conosci certamente il formato della collana, ma tu fa pure come ti viene, poi ci arrangiamo noi. Non so se tu hai il libro (che è un libro invecchiato, che per anni non ho voluto ristampare, <ed a> cui ora acconsento, appunto perché è distaccato nel tempo, non può essere letto se non «retrospettivamente»; tu capisci bene tutto questo e anche per questo mi rivolgo a te); se ti serve te lo mando.

Ti sarò grato se mi farai sapere qualcosa subito; avremmo bisogno del disegno entro una decina di giorni. Ma va bene anche uno schizzo, una cosa veloce, istantanea¹⁹.

¹⁷ Cfr. D. Scarpa, *Biografia minima per immagini*, in *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*, cit., p. non numerata ma la terza dell'inserito.

¹⁸ Zigaina è un pittore particolarmente amato dai letterati, come testimoniato dall'intenso rapporto di collaborazione con Pier Paolo Pasolini.

¹⁹ I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 416. Parentesi del curatore per indicare parole poco chiare nel dattiloscritto.

Il risultato è un documento che è senz'altro, oltre che il frutto delle indicazioni grafiche dello scrittore, testimonianza dei gusti estetici e delle predilezioni formali degli einaudiani degli anni Cinquanta – di cui Calvino è precocemente un osservatore critico²⁰.



Figura 13 La copertina de *Il sentiero dei nidi di ragno* con un disegno di Giuseppe Zigaina, 1954

Nel 1964 Calvino affida la sovraccoperta del *Sentiero* (dove compare l'importante *Prefazione*) nell'edizione del Club degli Editori, a Bruno Munari: «dal folto di quel bosco che Munari ha reso con sbavature e colature d'inchiostri ci si aspetta che sbuchi, da un momento all'altro, qualcosa di interamente nuovo»²¹.

²⁰ Si noti la posizione di Calvino nei confronti del primo romanzo, già molto distanziata e critica dieci anni prima della celebre *Prefazione* del 1964.

²¹ D. Scarpa, *Complicità grafiche*, in *Calvino fa la conchiglia*, cit., p. non numerata ma la sesta dell'inserto d'immagini.



Figura 14 La sovraccoperta de *Il sentiero di nidi di ragno* realizzata da Bruno Munari, 1964

L'arte come strumento nel contesto politico

Sulla collaborazione di Einaudi con gli artisti, soprattutto quelli attivi a Torino tra gli anni Quaranta e Cinquanta, e sull'influenza di tale collaborazione sullo sguardo di Calvino sull'arte, si tornerà più precisamente in seguito. Qui si intende invece mettere in evidenza come il sentiero su cui lo scrittore muove i primi passi da intellettuale (letterato e fruitore d'opere d'arte) è iscritto in una dinamica collettiva (esemplificata anche dalla casa editrice) prima che individuale, che sarà delucidata da Calvino alcuni anni dopo, nella presentazione a *Una pietra sopra*, come segue:

l'ambizione giovanile da cui ho preso le mosse è stata quella del progetto di costruzione d'una nuova letteratura che a sua volta servisse alla costruzione d'una nuova società [...].

Il personaggio che prende la parola in questo libro [...] entra in scena negli Anni Cinquanta cercando d'investirsi d'una personale caratterizzazione nel ruolo che allora teneva la ribalta: «l'intellettuale impegnato». [...] S'osserversà come in lui, visibilmente anche se senza svolte brusche, l'immedesimazione in questa parte viene meno a poco a poco col dissolversi della pretesa d'interpretare e guidare un processo storico²².

L'intellettuale degli anni Cinquanta è dunque impegnato politicamente nella definizione e costruzione di un progetto artistico che ha come scopo la costruzione di una nuova società, egli è immerso attivamente nel contesto che lo circonda: l'opera deve essere funzionale a tale progetto, finalizzata a integrarsi a tale contesto. Questo intellettuale si immedesima in un ruolo

²² I. Calvino, *Saggi*, cit., vol. I, pp. 7-8.

che poi si dissolverà insieme alla fine del credo ideologico di una Storia come progresso, di una letteratura come progetto, di una nuova società come risultato.

Ma prima che questo dissolvimento avvenga, sono lunghi gli anni in cui gli interrogativi di Calvino (così come quelli dei suoi contemporanei) ruotano intorno alle forme lineari dello storicismo e del materialismo dialettico, e questo vale anche per quanto riguarda lo sguardo dell'autore sull'arte visiva, come si tenterà di evidenziare in questo capitolo. Come osserva, l'intellettuale impegnato degli anni Cinquanta, l'arte visiva del suo tempo? Se si considerano i primi scritti sull'arte di Calvino, ciò che emerge dal punto di vista quantitativo è che nell'arco di tempo che va dalla prima recensione nel 1955 fino alla fine degli anni Sessanta sono molto numerosi, quasi sistematici, i riferimenti all'arte contemporanea posti in parallelo alla letteratura, o meglio in un confronto serrato con essa, all'interno di saggi e articoli di natura per l'appunto critico-letteraria. Nei testi espressamente ecfrastrici dedicati al lavoro di un artista, poi, non compare ancora l'elemento narrativo né quello interpretativo, che avranno più tardi, come si vedrà, la funzione quasi di strumenti per una riappropriazione dell'immagine tramite l'osservazione e le dinamiche di sguardi, e tramite la parola che li descrive: l'immagine artistica è alterità. Persino le immagini artistiche che sono dichiarata fonte visiva per le proprie opere (soprattutto *Le cosmicomiche*, come si vedrà) sono trattate attraverso una scrittura saggistica e descrittiva, denotativa, ancorata al figurativismo. In questi anni quindi per Calvino l'arte è funzionale a qualcosa di esterno alle sue proprie strutture (formali, compositive e narrative): da un punto di vista storico-artistico, in quanto parallelo alla storia della letteratura e alla Storia; da un punto di vista formale, in quanto rappresentazione di qualche cos'altro, in quanto contenuto volto al fuori dell'opera. L'opera qui non è un oggetto contemplabile nella sua absolutezza, non ha un linguaggio interno. Ecco perché, in alcuni saggi poi raccolti in *Una pietra sopra* che si leggeranno in seguito, lo scrittore è in grado di individuare, definire e distinguere nettamente, in modo letteralmente e figurativamente cartesiano, le *linee* di ricerca razionali e geometriche, e quelle informali e viscerali, dichiarando apertamente una preferenza per le prime e un'avversione per le seconde. Calvino insomma direziona le proprie opinioni critiche in linea con il contesto culturale in cui si trova a operare. Nel pieno della polemica sull'Astrattismo e sull'Informale in Italia, polemica che più in generale chiama in causa l'idea della rappresentazione nel suo rapporto con la realtà, Calvino sa con decisione da che parte stare: la pittura è uno strumento.

Immerso quindi nel clima culturale diffuso del suo tempo, da un senso della Storia che nel 1957 comincia a sgretolarsi ma che si polverizza solo a partire dagli anni Settanta, lo scrittore traccia linee ferme e sicure che collegano la ricerca artistica, in questo caso pittorica, a dei solidi punti di vista sul reale, soprattutto morali e politici, alle rispettive risposte di fronte alla complessità del mondo moderno e alle rispettive proposte di sfida a tale magma

ingarbugliato e indistinto. Detto altrimenti, definisce i contorni del proprio “strumento artistico” ideale. Queste considerazioni teoriche sull’arte considerata nella sua funzione rispetto alla società, che si trovano espresse con fermezza in articoli, saggi e lettere, si ammorbidiscono però di fronte alla presa di coscienza della necessità dell’arte astratta e informale – necessarie in quanto espressioni esistenti e affermative –, ovvero di fronte ai quadri. In particolare, in alcune pagine di recensione dedicate alle incursioni nell’Astrattismo e nell’Informale degli artisti contemporanei, lo scrittore diventa *critico*, in grado cioè di decodificare quella forma di linguaggio tanto osteggiata altrove per ragioni politiche, di darle coerenza e ragion d’essere estetiche. Così, in alcuni di questi testi, come si vedrà, si incontra il Calvino più “critico d’arte” che mai – complice certamente la prospettiva eminentemente storico-artistica adottata. Tuttavia, non sempre Calvino accetterà questo ruolo di recensore, come si evince da una lettera inviata nel 1961 in risposta a una sollecitazione di Emilio Vedova (uno dei massimi esponenti dell’Informale italiano), nella quale emerge la consapevolezza dei limiti della critica storico-artistica dell’epoca:

io di pittura non so scrivere, poco me ne intendo, la tua pittura in genere mi piace, ma mica saprei spiegare perché. E adesso questo modo di scrivere che hanno i critici d’arte è staccato da tutto il modo d’esprimersi di tutte le persone serie. Il problema sarebbe non lasciare più scrivere i critici d’arte e ristabilire da cima a fondo un linguaggio per parlare di pittura; ma è un problema grosso²³.

Calvino, negli anni successivi, non trascurerà l’urgenza di questo problema, ovvero quello di trovare un nuovo (personale) linguaggio per parlare di pittura che ne superi la dimensione storica. Quanto al problema di non “saper spiegare perché” una determinata opera gli piaccia, sarà facile la risoluzione: superata la concezione dell’arte come funzionale, come strumento nel contesto politico, il linguaggio visivo non dovrà più rispondere a criteri esterni a esso stesso: né politici, né storici, né di gusto personale.

L’arte in rapporto con il contesto storico: la dialettica

Fino agli anni Sessanta inoltrati un’analisi di tipo politico e la prospettiva storica sull’arte implicano, da parte di Calvino, una lettura dell’immagine piuttosto iconografica, vincolata alla figuratività (o, in negativo, all’assenza di figura), al tema sviluppato dall’artista, al suo rapporto col contesto politico, con il *fuori* del quadro; detto altrimenti: alla relazione tra il contenuto e il contesto. L’arte è osservata, in quanto oggetto significativa *altro* rispetto a sé stessa, contestualizzata e storicizzata, come metro di paragone della (storia della) letteratura, in una dimensione sempre politica – sociale, morale. La padronanza dell’immagine assolutizzata del giovane lettore di fumetti pare così sfocare in questa paradossale focalizzazione su di un

²³ I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 690.

contenuto che debba essere rappresentativo, funzionale al *fuori*, al contesto-contenitore. Non si dimentichi inoltre che è proprio il prevalere di una prospettiva storico-artistica a determinare, come accennato, il costante parallelo con la letteratura. Leggendo le pagine che Calvino dedica all'arte visiva in questo arco di tempo, ci siamo resi conto di un elemento che pare significativo in questo senso: si tratta di una soluzione grafica adottata dallo scrittore che ne rende visibile al lettore e alla lettrice il processo mentale di associazione di idee. Il parallelo tra arte visiva e letteratura, infatti, è reso con l'impiego sistematico della giustapposizione di termini appartenenti alle due discipline tramite il trattino di congiunzione. Più avanti nella tesi si prenderanno in analisi alcuni esempi specifici; qui ci teniamo a evidenziare come questo espediente renda visivamente e concettualmente la giustapposizione di due (o più) elementi di cui è impossibile altrimenti una sintesi, mettendone in luce al tempo stesso il parallelismo e la complementarità. Esso, dunque, pare inscrivere in una tendenza a concepire la storia (dell'arte e della letteratura) in termini rapporti dialettici (tesi-antitesi-sintesi, dove la sintesi è armonico rovesciamento del negativo in positivo²⁴). Si considera dunque l'uso insistito del trattino di congiunzione come un indice di una concezione dialettica dell'arte – oltre che della consapevolezza che la parola, da sola, non riesca a dire la complessità del mondo, che essa sia sempre perfettibile. Il rapporto di Calvino con la dialettica è ricco di implicazioni ideologiche e politiche. Per capire in che modo tale prospettiva dialettica influenzi lo sguardo di Calvino sull'arte, divenendo quasi una metodologia d'osservazione, vale la pena soffermarsi per qualche pagina.

Ecco come Domenico Scarpa tratta la voce *Dialettica* nel suo *Italo Calvino*:

benché abbia lasciato già da due anni il Pci, è negli Stati Uniti che Calvino si ricorda di essere un comunista dialettico. Qui in America, scrive il 24 dicembre 1959 a Franco Fortini, sono felice dalla mattina alla sera, però mi manca Hegel; sì certo, è tutto bellissimo, “ma è il fatto accidenti che proprio non capiscono niente, non hanno il senso della storia, non hanno il senso dell'antitesi, non hanno il senso della filosofia, non hanno Hegel, è quello che cambia tutto, perciò sono così spapolati dentro”. Cominciamo ad annotare un particolare che ci servirà tra poco – la dialettica come armatura interiore senza la quale ci si spappola dentro – e passiamo al *Diario americano*²⁵ [...]. Due punti sono da sottolineare: primo, che a differenza dell'Europa, l'America non ha il senso della storia perché “non possiede il senso dell'antitesi: il socialismo pare cancellato dalle coscienze per un processo freudiano di rimozione. Il capitalismo avvolge e permea di sé tutto”. Secondo, “Il senso dell'antitesi storica, in arte e in letteratura, provoca l'immagine. Il poeta contrappone alla realtà un'immagine. Quest'immagine implica [...] un nuovo discrimine di valori”. Riassunto: la dialettica è un nuovo sguardo illuminato dalla storia²⁶.

Sulla natura antinomica del rapporto con Fortini, che rende lo scambio tra i due intellettuali sul rapporto natura-cultura a tutti gli effetti dialettico, si ritornerà alla fine di questo capitolo. Qui

²⁴ Cfr. D. Scarpa, *Italo Calvino*, cit., p. 115.

²⁵ All'interno del quale un paragrafo è dedicato ad *Arte e antitesi*; *ivi*, p. 114.

²⁶ *Ivi*, pp. 114-15.

si tiene a sottolineare come il senso della storia, legato all'arte e all'immagine, assuma una caratteristica di solidità che in termini estetici può chiaramente essere messa in opposizione all'arte Informale, che non a caso conosce uno sviluppo notevole proprio negli Stati Uniti – in cui nasce da una costola dell'Espressionismo astratto. Ma quello che emerge da queste parole, in generale, è il rapporto stretto che per Calvino le correnti artistiche (e qui nello specifico l'Informale) hanno con la politica. Inoltre, quello che pare estremamente interessante in queste riflessioni sull'antitesi storica, è che quest'ultima venga fatta coincidere con la produzione di un'immagine, che assume qui il senso di metonimia dell'arte. L'immagine, ovvero l'arte, la poesia, sono qui l'antitesi del reale: i loro confini sono nettamente separati, ma insieme formano il mondo.

Già a partire da queste considerazioni sulla dialettica si coglie il seme di quella che sarà la germinazione della *molteplicità*, valore letterario fondamentale, ma anche forma artistica e paradigma filosofico. Come afferma Jean Starobinski nella prefazione ai *Romanzi e racconti*, «le antinomie di Calvino, quando fanno incontrare tra loro termini opposti, «non si acquietano nella sintesi»²⁷: «la dualità [è] la fonte del molteplice»²⁸. E anzi, dall'opposizione del doppio antinomico che non è mai simmetrico e bilanciato, in cui «prevale piuttosto la dissimmetria, con tutta l'instabilità delle catastrofi creatrici che possono derivare dalla rottura dell'equilibrio»²⁹, le antinomie «prendono rapidamente una fisionomia sensibile. Sono un misto di pensiero preciso e di immagini vive»³⁰. A partire dal suo stato embrionale il pensiero di Calvino è un pensiero dalle forme complesse, ecco perché l'aderenza a un ideale completo, compatto e totale non è mai stata possibile (ed ecco perché, posto di fronte ai quadri informali, il giudizio dello scrittore si fa meno rigido e ideologico che nelle considerazioni generali): tali forme sono sempre state refrattarie ad una, anche teoricamente presunta, totalità³¹. E infatti durante gli anni Sessanta lo sfumarsi della concezione filosofica e storica di dialettica in senso hegeliano connota, più che l'idea di antitesi, quella di sintesi:

ogni volta che sostengo un'idea, un principio, mi viene da pensare: e se fosse vero il contrario? E ogni volta mi pongo delle obiezioni per vedere se quello che ho detto un momento prima regge ancora. E in certi casi arrivo, non a una sintesi, ma a scoprire che un certo ragionamento e il ragionamento opposto hanno un punto in comune. E io sto sulla linea che passa per questo punto comune³².

²⁷ J. Starobinski, *Prefazione*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. XXIX.

²⁸ *Ivi*, p. XXX.

²⁹ *Ivi*, p. XXIX.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Cfr. C. Milanini, *Introduzione*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. I.

³² I. Calvino in D. Scarpa, *Italo Calvino*, cit., p. 116. Secondo Lavagetto, in Calvino tutto ciò che è, è anche altro, è anche il suo contrario; cfr. M. Lavagetto, *Dovuto a Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, p. 15. Da ciò si potrebbe ipotizzare un discorso dialettico infinito, a cui a ogni sintesi venga contrapposta la sua antitesi.

Proprio la sintesi è centrale in una delle pagine teoriche più cruciali dei primi anni Sessanta, *La sfida al labirinto*, dove lo scrittore dichiara di essere in ricerca di

“una sintesi delle ragioni dell’estetismo e di quelle dell’ideologia socialista: la creazione di una bellezza *altra* e l’imposizione della bellezza alla realtà *questa*», dal momento che “essere insieme progressista e poeta è sempre più difficile”. Se per un verso Calvino torna a rivendicare le sue opzioni estetiche di sempre (la stilizzazione di Hemingway, l’illimitata trasmutabilità formale di Picasso, la stamina morale di Pavese e dello stesso Vittorini), di qui in poi ricomincia la sequela dei rifiuti: “una spinta visceral-esistenzial-religiosa accomuna l’espressionismo, Céline, Artaud, una parte di Joyce, il monologo interiore, il surrealismo più umido, e giunge fino ai giorni nostri”³³.

Qui l’autore mette in evidenza, ancora una volta, una tensione dialettica (tra ideologia ed estetismo, tra *questo* e *altro*) che, proprio in virtù del suo essere tensione tra due poli opposti ma frontali, antinomici, si può visualizzare³⁴ come un *continuum*, come una «linea che passa per [quel] [...] punto comune»³⁵ degli opposti. Ma, tornando alla pittura Informale, da questa dialettica dall’esito positivo resta escluso, e dunque in inconciliabile opposizione, quell’elemento umido, spappolato e informe, che negli anni Sessanta è per lo scrittore sintomo di una inaccettabile resa al labirinto – di cui la pittura Informale è per l’appunto il più lampante esempio. Se in una lettera del 1984 a Goffredo Fofi lo scrittore stesso riconosce, relativamente alla polemica contro Robbe-Grillet ne *Il mare dell’oggettività*, di essersi «arroccato nel [suo] [...] storicismo italiano»³⁶, lo stesso si può dire per la dialettica (e, forse, per l’Informale).

Uno dei momenti di maggiore messa in questione di tale prospettiva dialettica, oltre al 1957, anno in cui Calvino esce dal Partito comunista, è il 1963: anno della pubblicazione de *La giornata d’uno scrutatore* (oltre che della stesura delle prime, spaziotemporalmente lontane, *Cosmicomiche*, e delle neoavanguardie, che naturalmente non passano inosservate). È in questo testo che, secondo Scarpa, l’autore «scopre la presenza immanente del male nell’universo»³⁷, e che, come messo in luce da Asor Rosa, complessifica il concetto di dialettica grazie alle metafore organiche del carciofo e della pasta collosa:

ogni significato si stingeva sull’altro, e addosso ai muri la pioggia infradiciava i manifesti, improvvisamente invecchiati come se la loro aggressività si fosse spenta con l’ultima sera di battaglia dei comizi e degli attacchini, l’altro ieri, e già fossero ridotti a una patina di colla e carta cattiva, che da uno strato all’altro lascia trasparire i simboli degli opposti partiti. Ad Amerigo la complessità delle cose alle volte pareva un sovrapporsi di strati

³³ *Ivi*, p. 165.

³⁴ Si dice visualizzare perché si intende sottolineare come, anche nella strutturazione di una riflessione di tipo logico, il pensiero di Calvino si sviluppi in forme geometrico-lineari: dall’impiego insistito del termine *linea*, alla struttura della frase costruita come una proporzione matematica («una sintesi delle ragioni dell’estetismo e di quelle dell’ideologia socialista: la creazione di una bellezza *altra* e l’imposizione della bellezza alla realtà *questa*»), alla vera e propria evocazione visiva della linea del *continuum* che da A conduce fino a non-A.

³⁵ Vd. nota 32.

³⁶ I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 1510.

³⁷ D. Scarpa, *Italo Calvino*, cit., p. 116.

nettamente separabili, come le foglie d'un carciofo, alle volte invece un agglutinamento di significati, una pasta collosa³⁸.

Il negativo è immanente, insito nel positivo: ideologie opposte finiscono per mescolarsi nella stessa pasta collosa fatta di carta bagnata dalla pioggia; la realtà è *complessa*. Talvolta è possibile osservarne la complementarità, come nel caso dell'interno e dell'esterno delle foglie del carciofo, disposte in una fillotassi spiralicca, regolare, stratificata, continua; talvolta è invece impossibile discernere. Tale metafora, che ha una particolare forza evocativa icastica e visiva, in un prisma di lettura visuale di Calvino, non può che far pensare a una similitudine tra questa pasta collosa e il carattere viscerale della pittura Informale, e tra le foglie del carciofo e il disegno.

La dialettica nell'arte: nero su bianco

La questione della dialettica, nelle varie forme che assume in Calvino, è quindi fondamentale anche per quanto riguarda lo sguardo dell'autore sull'arte e la sua evoluzione nel corso del tempo. Si è già fatto accenno all'immagine in quanto elemento antitetico alla realtà – ovvero a rappresentazione e interpretazione del mondo. Si provi ora a osservare in che modo l'approccio dialettico possa avere un'influenza sull'indagine interna di un'opera, sulla sua morfogenesi, il suo processo di composizione e le sue forme. Partendo dal presupposto che non esiste un vedere "naturale", soprattutto in relazione a oggetti artistici, prodotti di un sistema culturale (estetico, sociale, politico, tecnologico, economico) e in una condizione di fruizione di tali oggetti, non è possibile separare il visivo dal visuale. In una concezione dell'arte visiva come strumento gnoseologico per progettare il disegno della nuova società (concezione, si è detto, propria a Calvino fino alla fine degli anni Sessanta), tuttavia, la funzione dell'arte sembra essere ridotta a quella che è la rappresentazione di tale progetto e dei suoi elementi componenti. In un rapporto del quadro verso il *fuori*, nella sua funzione di significato, esso perde la propria trasparenza di significante. Ora, una concezione dialettica che vede opporsi significante e significato, oggetto rappresentato e rappresentazione, è implicitamente dualista: da una parte c'è la natura, dall'altra la cultura. Questa antinomia, che Calvino scioglie nel corso degli anni nel modo in cui si proverà a dire nei successivi capitoli della tesi, è intrinsecamente legata a quel gusto diffuso dell'epoca di cui si è parlato prima. L'arte "impegnata" non deve guardarsi dentro – e non solo da un punto di vista psicologico, ma anche genetico e strutturale – deve guardare verso il fuori. Lo stesso, a ben pensarci, vale anche per la letteratura.

Relativamente alla superficie e al rapporto tra il dietro e il davanti dell'opera, si è già parlato riguardo al cinema – lo schermo. Qui, nel quadro di una riflessione sulla prospettiva

³⁸ I. Calvino, *La giornata d'uno scrutatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 9.

dialettica sull'arte, pare importante sottolineare l'importanza di un elemento fondamentale per Calvino, che ha certamente memoria montaliana, ligure. Ovvero l'ombra, di cui alla fine della tesi si metterà meglio in rilievo anche il ruolo nel processo di significazione e, soprattutto, di scrittura. Oltre a essere metonimia di tali processi infatti l'ombra è anche l'elemento dialettico di contrasto con la luce: il nero sul bianco, ovvero l'inchiostro sulla carta, la sagoma sullo sfondo, la macchia sulla superficie. Si sa che in Calvino l'invisibile non è il contrario o la negazione del visibile, bensì come per Merleau-Ponty, «uno scarto, una traccia, una differenza nel corpo del visibile: è una *piega*»³⁹ ovvero «l'unico luogo in cui il negativo sia veramente reversibilità: il dito di guanto che si rivolta [...] l'applicazione reciproca dell'interno e dell'esterno»⁴⁰. Ebbene, l'ombra è una piega nel visibile che pur restando in superficie, non perde la sua profondità di significante, di evocatrice del sensibile, di manifestazione visuale di una consistenza materica, densa, tangibile. Come sostiene Merleau-Ponty, il visibile è «una superficie di una profondità inesauribile»⁴¹, e anche Calvino lo sa, come si evince in particolare dalle descrizioni di paesaggio in *Dall'opaco*. Per lo scrittore però non solo la superficie del visibile è inesauribile, ma anche quella, al tempo stesso empirica e concettuale, della pagina – e della tela. L'ombra infatti è una piega concava ma anche convessa, può aprire spazi dentro la superficie o fuori da essa. L'inchiostro della scrittura sulla carta ne è un esempio, come dimostrano le pagine più topografiche in Calvino, dal finale del *Barone rampante*, alle riflessioni metaletterarie di Suor Teodora nel *Cavaliere inesistente*, dalla cosmicomica *L'origine degli uccelli*, al finale dell'*Avventura di un poeta*, per citare le più conosciute. Quello che emerge da questi testi è la necessità, in un ordine di tipo dialettico, della presenza del nero, dell'oscuro, dell'inchiostro liquido e coloso per rendere visibile il segno. È così che dunque l'invisibilità non è più caratteristica dell'ombra, del nero, bensì della luce, della pagina bianca nella sua trasparenza di supporto, come evidenzia Louis Marin:

la forza dell'immagine nelle sue virtualità trascendentali, come condizione *a priori* dell'apparizione dell'immagine e del suo effetto, sono la luce e il suo inseparabile e trascendentale rovescio, l'ombra, l'invisibile della luce nella luce stessa. Condizione suprema del vedere e dell'essere visto, la luce è invisibile in quanto tale – nel suo stesso essere.

“Non si dà alcun visibile senza la luce”, scriveva Poussin nella sua lettera di testamento [...], alcun visibile senza la luce che è l'invisibile condizione di possibilità del visibile, anteriore logicamente a tutto ciò che è visto sotto il sole, [...] a tutto ciò che è l'oggetto della rappresentazione in pittura: la luce o il bianco, colore trascendentale, colore del sole, *a priori* materiale sensibile, inqualificabile, poiché il sole non può accedere alla vista come una cosa o un oggetto del mondo – “né il sole né la morte possono

³⁹ G. Cimador, *Calvino e la riscrittura dei generi*, cit., p. 391.

⁴⁰ M. Merleau-Ponty, *Linguaggio, storia, natura. Corsi al Collège de France 1952-1961*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 274-75.

⁴¹ *Ivi*, p. 159.

essere guardati fissamente” [...], senza rischiare di rimanere abbagliati, vale a dire accecati, senza che la luce collassi nella notte, il bianco nel nero⁴².

La visione della superficie è possibile nell'incontro, scarto e contrasto di aprico e opaco. In questo senso, la dialettica tra nero e bianco è metafora della rappresentazione bidimensionale.

La dialettica spettatore-quadro

Fino agli anni Sessanta il rapporto con il quadro è il rapporto con l'*altro*, il *fuori*. Calvino si considera un osservatore appassionato, un fruitore occasionale, che si attende dall'arte più un'informazione che una comunicazione⁴³. È d'altronde egli stesso a definirsi, come anche per il cinema, uno spettatore, come mette in luce Franco Ricci proprio relativamente alle prime considerazioni sull'arte:

Calvino's earliest writing on art are newspaper reviews aimed at a general reading public. These reviews are sporadic but increase in frequency and intent in the later part of his career. Even in these newspaper clippings, something he himself considered "cattiva letteratura" [...], since the effect was to "fare il colore" [...], one notes an emerging style. The author pretends no expertise during the event, preferring to assume the role of casual bystander, of informed spectator. This is very much in consonance with the style of his short stories written in the fifties, in which meaning is rooted in the contingent nature of lived experience. In these pieces the author narrates the viewing experience as a series of logical, but never conclusive, deductions. One also notes the same sardonic political slant he used as a contributor to several newspaper rubrics during the forties and fifties. Titles from "Gente nel Tempo" such as: "Bing Crosby teologo" [...], "Soggezione di un cane" [...], "Le capre ci guardano" [...], "Picasso e l'ortolano" [...], to name only a few, offer the image of a writer whose daily readings and observations are recast as anecdotal and provocative diversions on aesthetic and political issues. In other words, Calvino observes all of life's surfaces, written, filmed, sketched, painted, or otherwise, as generators of meanings whose interplay with the onto-existential situation of the observer structures a possible understanding of the event, reality, and the self. Unavoidably, a certain amount of intellectual autobiography seeps into these texts. As impressions are couched within metaphor, opinions are ensconced within an implicit conceptual dimension. What remains constant in the exercise is the principle of universal analogy whereby every item of the world is linked by means of similitude and resemblance⁴⁴.

⁴² L. Marin, *L'essere dell'immagine e la sua efficacia*, in A. Pinotti-A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, cit., pp. 281-82.

⁴³ Secondo la differenza tra informazione e comunicazione in letteratura messa in luce da Cesare Segre in *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984.

⁴⁴ «I primi scritti di Calvino sull'arte sono recensioni su dei giornali, rivolte a un ampio pubblico di lettori. Queste recensioni sono sporadiche ma aumentano di frequenza e di intenti nell'ultima parte della sua carriera. Anche in questi pezzi di giornale, che egli stesso considerava "cattiva letteratura" [...], poiché l'effetto era quello di "fare il colore" [...], si nota uno stile emergente. L'autore non si finge esperto durante l'osservazione, preferendo assumere il ruolo di fruitore casuale, di spettatore informato. Questo atteggiamento è in consonanza con lo stile dei suoi racconti scritti negli anni Cinquanta, in cui il significato è radicato nella natura contingente dell'esperienza vissuta. In questi pezzi l'autore racconta l'esperienza visiva come una serie di deduzioni logiche, ma mai conclusive. Si nota anche lo stesso taglio politico e sardonico che usa quando scrive in quanto collaboratore di diverse rubriche di giornali negli anni Quaranta e Cinquanta. Titoli da "Gente nel Tempo" come: "Bing Crosby teologo" [...], "Soggezione di un cane" [...], "Le capre ci guardano" [...], "Picasso e l'ortolano" [...], per citarne solo alcuni, offrono l'immagine di uno scrittore le cui letture e osservazioni quotidiane vengono riformulate come deviazioni

Quello che Ricci sottolinea con queste parole, è che la natura generatrice di senso dei dispositivi artistici con cui Calvino si interfaccia ha la funzione, già in questi anni, di attivare l'interattività dello sguardo dello scrittore (l'«interplay»). Se dunque le osservazioni di Calvino non si fanno ancora né narrative né metartistiche o interpretative, preferendo egli mantenere la distanza del semplice spettatore rispetto all'opera, è dall'incontro tra la situazione onto-esistenziale di chi guarda e l'oggetto osservato che prende avvio una forma di comprensione di tale oggetto. Solo dopo aver superato l'inizialmente necessario rapporto dialettico tra fruitore e opera d'arte lo scrittore comincerà a dinamizzare le immagini, ovvero a scrivere testi narrativi a partire dai quadri – narrativizzazione che di per sé è per Calvino, in quanto scrittore, un'operazione “coinvolgente”, dalla portata “autobiografica”. Una dinamica per certi versi analoga, a ben guardare, si osserva anche nello sviluppo del processo di scrittura di Calvino verso la fine degli anni Cinquanta:

la parte politica in cui militavo tendeva in letteratura a una rappresentazione del popolo che temperasse l'oggettività documentaria con una ricchezza di sentimenti positivi e calore pedagogico. Ma il realismo sociale non era la realtà che cercavo [...]. *A poco a poco i racconti che pubblicavo sui giornali politici perdevano di corposità realista e accentuavano l'elemento lineare, le risposdenze simmetriche, la geometria da apologo o da fiaba, e questo avveniva – si badi bene – quanto più era la ragione politica a nutrirli.* Ancor oggi credo che non si dia vera letteratura rivoluzionaria se non fantastica, satirica o utopistica e che il “realismo” porti spesso con sé un elemento di sfiducia nella storia, una propensione verso il passato, reazionaria magari nobilmente, conservatrice nel significato più positivo della parola. Dunque è stato il bisogno d'accentuare l'elemento razionale e volontario nel racconto, l'ordine, la geometria, a spingermi verso la fiaba⁴⁵.

Da queste parole emerge con evidenza come l'abbandono di un'idea di *rappresentazione*, realistica o naturalistica, della realtà si accompagni a un maggiore “astrattismo” (la perdita della «corposità realista») e a una processualità cognitiva e creativa di tipo lineare e simmetrica in senso geometrico, direttamente proporzionale alle ragioni politiche che animano tale rappresentazione: per riassumere, la stilizzazione riduttiva come scelta morale.

Per portare un esempio dell'evoluzione del rapporto tra lo spettatore e l'opera, di cui si dirà più approfonditamente in seguito, nel primo scritto dedicato all'arte, cioè quello per Carlo Levi, lo sguardo di Calvino è volto all'analisi del discorso “totale”, artistico (e letterario) e politico dell'opera. Più tardi, lo sguardo portato sulla tela ne segue le forme al di fuori, e lo

aneddotiche e provocatorie su questioni estetiche e politiche. In altre parole, Calvino osserva tutte le superfici della vita, scritte, filmate, abbozzate, dipinte o altro, come generatrici di significati la cui interazione con la situazione onto-esistenziale dell'osservatore struttura una possibile comprensione dell'evento, della realtà e del sé. Inevitabilmente, una certa quantità di autobiografia intellettuale filtra in questi testi. Poiché le impressioni sono espresse all'interno della metafora, le opinioni si trovano all'interno di una dimensione concettuale implicita. Ciò che rimane costante in questi esercizi è il principio dell'analogia universale per cui ogni elemento del mondo è legato per mezzo di similitudine e somiglianza»; F. Ricci, *Painting with Words, Writing with Pictures. Word and Image Relations in the Work of Italo Calvino*, Toronto, University of Toronto Press, 2001, p. 202. Traduzione mia.

⁴⁵ I. Calvino, *I racconti che non ho scritto*, «Marsia», 3, 1-2, gennaio-aprile 1959, p. 12. Corsivo mio.

scrittore si rende conto che la pittura è consustanziale al paesaggio, al mondo, come nel caso delle opere di Francesco Menzio. Ciò che emerge da questa parabola è che Calvino abbia coscienza, sin dalle prime righe dedicate all'arte visiva, della natura *situata* sia dell'opera sia dello spettatore e della spettatrice. Anche se, a questa altezza cronologica, l'essere situata implica il contesto storico-artistico e quello sociopolitico – ovvero la dimensione del tempo e non quella dello spazio. Calvino, insomma, si interessa da subito non solo agli oggetti d'arte in sé, ma anche a dinamiche e pratiche di sguardi che, da frontali, lineari e volte verso il fuori, progressivamente si fanno più intrecciate e complesse, interne. In sostanza, lo scrittore è consapevole del proprio sguardo (nell'accezione lacaniana e foucaultiana – non solo *vedere*), lo sguardo di un recensore che è anche un artista. Allo stesso modo l'interesse mutevole per la storia dell'arte è sintomo di tale evoluzione: basti pensare alla densità autobiografica del capitolo *Anch'io cerco di dire la mia* in *La taverna dei destini incrociati*. Per lo scrittore che gioca con la tradizione e i generi letterari, che mescola le carte delle teorie della letteratura, che costruisce opere poliedriche, vertiginose e aperte lo sguardo sulle immagini non resta “superficiale” a lungo⁴⁶: sempre di più nel corso del tempo, guardando un'opera d'arte Calvino interroga la forma del proprio sguardo.

La dialettica tra forma e non-forma: la totalità

Proprio la forma assume un'importanza fondamentale nelle riflessioni dell'autore sulla creazione dell'immagine. L'accanimento giovanile contro l'arte Informale è un sintomo di quel «disagio per la perdita di forma»⁴⁷, di disegno nel senso anche di progetto artistico che accompagna Calvino fino a *Esattezza*. Ma, ancora una volta, la critica dell'autore è inizialmente rivolta al risultato di tale forma, e non al processo creativo che la sottende. L'urgenza di Calvino è insomma quella della concretezza, di una base solida come un tavolo sui cui appoggiare le carte dei tarocchi, una tela su cui tracciare le prime linee, una pagina su cui scrivere: «è soltanto su una certa solidità prosaica che può nascere una creatività; la fantasia è come la marmellata, bisogna che sia spalmata su una solida fetta di pane. Se no, [...] rimane [...] come una cosa informe»⁴⁸. La cosa informe pare dunque essere la cosa senza contorni, un liquido o un gas senza contenitore che ne eviti la dispersione, una volontà espressiva senza supporti. Per Calvino

⁴⁶ Si tenga in considerazione che mentre la letteratura è tradizionalmente studiata sotto molteplici approcci differenti, non per forza storiografici e diacronici – che vanno dalla filologia, alla linguistica, dalla retorica, alla sociologia – l'arte visiva dovrà attendere più a lungo per essere considerata al di fuori della dimensione cronologica, per emanciparsi cioè dal primato dell'iconografia e dell'approccio storico-artistico; cfr. M. Bal, *Leggere l'arte*, in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, cit.

⁴⁷ I. Calvino, *Lezioni americane*, in *Saggi*, cit., vol. I, p. 679.

⁴⁸ I. Calvino, *Le età dell'uomo*, in *Saggi*, cit., vol. II, p. 2868.

la parola è questa cosa molle, informe, che esce dalla bocca e che mi fa uno schifo infinito. Cercare di far diventare nella scrittura questa parola, che è sempre un po' schifosa, qualcosa di esatto e di preciso, può essere lo scopo di una vita⁴⁹.

Dove la parola è linguaggio – e dunque anche linguaggio artistico. Questa volta la mollezza (l'«informe»), che è come l'umidità, la pasta collosa, la materia spappolata, assume una connotazione definitivamente «schifosa», come se fosse saliva, «che esce dalla bocca e che [...] fa uno schifo infinito». Eppure nel 1963 lo scrutatore laico, razionalista, storicista⁵⁰, marxista e di adozione torinese, «abituato a ragionare per immagini»⁵¹, camminando in mezzo alle madonnine in gesso del Cottolengo è cosciente del fatto che «tutte le immagini dell'uomo sono vecchie»: «non a caso già i pittori [suoi] coetanei [...] a uno a uno [si sono] [...] risolti all'astrattismo»⁵². Dove astratto, in questi pensieri di Amerigo Ormea, è da considerarsi anche letteralmente, come il contrario di concreto⁵³. L'idea di *risolversi* in una corrente pittorica indica la natura di ricerca ostinata e di sfida nei confronti del mondo e di come poterlo rappresentare. Relativamente all'Astrattismo Calvino è, già negli anni Sessanta, meno polemico che rispetto all'Informale. Ma nel corso degli anni anche le posizioni così nette in opposizione a quest'ultimo paiono smussarsi: forse proprio con la progressiva presa di coscienza che la vischiosità e grumosità del mondo è rappresentabile con un'arte vischiosa e grumosa. E quello che sostiene Gianni Cimador, in una lettura di alcune pagine calviniane nella prospettiva dell'arte Informale e gestuale (*action painting*), portando come esempio gli «*happenings* linguistici»⁵⁴ dei racconti cosmicomici che considera simili alle composizioni di Burri e ai *combine-paintings* di Rauschenberg: «accumulazioni di materiali e codici eterogenei, di frammenti di realtà naturale e artificiale, presi dal loro contesto e inseriti in assemblaggi che realizzano un nuovo sistema di rapporti e suscitano nuove relazioni percettive»⁵⁵.

⁴⁹ I. Calvino, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, Milano, Mondadori, 2012, p. 297.

⁵⁰ I. Calvino, *La giornata d'uno scrutatore*, cit., p. 42.

⁵¹ *Ivi*, p. 49.

⁵² *Ivi*, p. 42.

⁵³ Cfr. F. Serra, *Calvino*, cit., p. 242.

⁵⁴ G. Cimador, *Calvino e la riscrittura dei generi*, cit., p. 480.

⁵⁵ *Ibidem*.



Figura 15 Alberto Burri, *Combustione plastica*, 1957



Figura 16 Alberto Burri, *Muffa*, 1951

E a tal proposito riporta la descrizione del latte lunare fatta da Calvino in *La distanza della luna*:

il latte lunare era molto denso, come una specie di ricotta. Si formava negli interstizi tra scaglia e scaglia per la fermentazione di diversi corpi e sostanze di provenienza terrestre, volati su dalle praterie e foreste e lagune che il satellite sorvolava. Era composto essenzialmente di: succhi vegetali, girini di rana, bitume, lenticchie, miele d'api, cristalli d'amido, uova di storione, muffe, pollini, sostanze gelatinose, vermi, resine, pepe, sali minerali, materiale di combustione. Bastava immergere il cucchiaino sotto le scaglie che coprivano il suolo crostoso della Luna e lo si ritirava pieno di quella preziosa fanghiglia⁵⁶.

Considerare il mondo come un agglomerato complesso e come un intreccio di fili ingarbugliati, da un lato stimola lo scrittore ad armarsi di un filo d'Arianna, di un *fil rouge*, o del filo del

⁵⁶ I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 84.

discorso, dall'altro lo induce a un'analisi più profondamente critica di quella che è la linea della storia (storicismo) e delle storie (romanzo).

Dal punto di vista politico già nel 1947, a causa del duro attacco della «Pravda» a Picasso per via del suo formalismo e a causa dello scontro tra Vittorini e Togliatti, l'aria «libera, balsamica, frizzantina e “majakovskiana”»⁵⁷ che circola tra gli artisti del Pci nel dopoguerra pare appesantirsi:

dopodiché fioccano le scomuniche intellettuali *urbi et orbi* da Breton a Sartre, lo zdanovismo d'importazione, il realismo socialista più plumbeo, la «partitività della cultura». Calvino replica come può, dichiarando di apprezzare «quella corallità realistica e storica che faceva ammirare sopra ogni altro a Marx e a Engels Balzac e a Lenin Tolstoj, indipendentemente dalle idee che professavano». Nella stessa direzione è orientato il suo «bisogno di sapere Croce come di sapere Gobetti come di sapere Gramsci; di sapere Mauriac come di sapere Gide come di sapere Aragon. Poi analizzare, distinguere, condannare, indicare; ma non dimenticare, non escludere nulla di quel che succede od è successo: neanche Gentile, neanche Rosenberg»⁵⁸.

Nel dicembre 1956, anno in cui comincia la cosiddetta “destalinizzazione”, Calvino non partecipa all'VIII congresso del partito⁵⁹; due giorni dopo comincia a scrivere *Il barone rampante*, la storia di un giovane ragazzo che decide di arrampicarsi su un albero e non scendere mai più, il libro che finisce con la linea di scrittura che diventa linea del profilo degli alberi. La presa di distanza sopraelevata, aerea rispetto al mondo e l'immagine della ramificazione vegetale del discorso che si apre a esso sono due metafore per una nuova osservazione della realtà, nel tentativo di averne una visione globale pur non mescolandovisi, e per una sua nuova de-scrizione, aperta ma inglobante. Calvino ritiene necessaria la delineazione di un progetto, letterario e sociale insieme, e apprezza dunque il lavoro di quegli artisti ritenuti “totali”. A esempio Carlo Levi, al quale sono dedicate più pagine, è preso come modello di artista totale, in quanto scrittore e pittore, e in quanto impegnato politicamente – là dove Picasso è definito totale in quanto capace di creare un discorso continuo su di sé e sul mondo abbracciando tutti gli stili, come si vedrà. È per questo motivo che anche negli anni di maggiore impegno politico Calvino non intende escludere alcun tipo di lettura (che è come dire «sapere») anche se ritenuta non “allineata”; nella tensione a una visione globale, a un sapere totale – non si dimentichi l'ambientazione settecentesca del *Barone*, permeata da una visione illuminista, enciclopedica ed empirica della conoscenza.

⁵⁷ D. Scarpa, *Italo Calvino*, cit. p. 209.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Nel 1957, come è noto, Calvino abbandona il Partito comunista; e lo fa ufficialmente pubblicando la sua lettera di dimissioni in «l'Unità».

Aprire l'opera totale: la dialettica tra il dentro e il fuori

Ma dal punto di vista letterario, l'idea di un'opera inglobante, esaustiva, l'idea della totalità dell'opera in sé, come è il caso del romanzo tradizionale, è presto messa in questione. Come accennato, il solo libro di Calvino che si può considerare un vero e proprio romanzo si conclude con un'immagine di apertura verso il mondo al di qua del racconto, verso la materia e la vita. Il rapporto tra ciò che c'è dentro i libri e ciò che c'è fuori di essi interroga lo scrittore lungo tutto il corso della sua attività intellettuale. Per restare nella sfera del visuale, si pensi a *L'avventura di un lettore* (uno de *Gli amori difficili* nei *Racconti* del 1958), dove la tensione tra la pagina scritta e il mondo esterno, qui incarnato in una villeggiante abbronzata, si gioca nel *campo d'osservazione* del protagonista. Questi, un lettore amante di grossi tomi come i romanzi dell'Ottocento, libri pesanti, che richiedono una fatica anche fisica per essere letti, è al tempo stesso un uomo schivo, ritiratosi dalla vita attiva, preferendo a quest'ultima l'attività della lettura. Il racconto, costruito su di un incontro balneare tra i due personaggi, è in realtà una riflessione sul campo visivo e sullo sguardo:

Amedeo ogni tanto levava gli occhi [dal libro] a quella vista circostante, li posava su un luccichio della superficie e sulla corsa obliqua d'un granchio; poi tornava assorto sulla pagina [...].

Ora lo stesso sguardo che scorreva le righe incontrava, ogni volta che doveva andare a capo, appena al di là del margine della pagina, le gambe della villeggiante solitaria.

[...] non sarebbe più riuscito a tornare alla sola tensione della lettura, tutta raccolta e interiore. Poteva, invece, cercare di far sì che questa tensione esterna avesse per così dire un corso parallelo all'altra, in modo da non dover rinunciare né alla signora né al libro⁶⁰.

La riflessione metaletteraria di Calvino, con il riferimento al libro come oggetto materiale, pesante, faticoso da tenere tra le mani, e come oggetto visuale, qualcosa che si guarda come si guardano le gambe di una donna, è focalizzata sul dispositivo, sul *medium* della letteratura. Tale riflessione, ripresa poi in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* grazie al personaggio di Iriero (l'antinomico non-lettore), è fondamentale per due ragioni: tenere in considerazione la materialità e la matericità del libro, e creare un legame tra questa e la visualità. Se infatti inizialmente lo sguardo del lettore passa dalla pagina al fuori tramite l'attività oculare del levare gli occhi, in un secondo momento la lettura delle righe scritte nel libro diventa un *continuum* con l'osservazione delle gambe della villeggiante: il libro si può guardare come un'immagine corporea, le gambe si possono leggere come linee di scrittura. La questione della corporeità nelle arti visive è in Calvino meno trattata rispetto a quella della planarità o della linearità, restando legata piuttosto a una tensione aptica che non è mai soddisfatta. È tuttavia significativo sottolineare come proprio nel testo che si leggerà più avanti dedicato alle sculture di Reinhold, che è l'unico scultore di cui Calvino scrive, oltre a Melotti, che è piuttosto un non-scultore, la

⁶⁰ I. Calvino, *Romanzi e Racconti*, cit., vol. II, pp. 1131-32.

riflessione sulla creazione si focalizzi sulla materia, e dunque di conseguenza sul *medium* delle opere – rafforzando così l’idea, visto anche che la pratica dello scultore è vicina all’artigianato, che «il lavoro dell’artista nasca da un processo più esecutivo che mentale»⁶¹. L’utilizzo di differenti materiali come terre, metalli e mollica di pane per dare forma a figure inquietantemente antropomorfe, diviene infatti il nucleo della lettura di Calvino dell’intero lavoro dell’artista, dal punto di vista estetico e interpretativo, mentre invece alla stessa altezza cronologica della pittura è prioritariamente considerata la funzione rappresentativa – anche se lo scrittore sviluppa precocemente la capacità di *twofoldness*, ovvero di vedere al tempo stesso il l’immagine e il suo supporto⁶².

Il rapporto dentro-fuori l’opera d’arte, in relazione al senso della vista come tramite, è alla base delle teorie estetiche e fenomenologiche in quanto risultanze tra un interno e un esterno, ovvero in quanto teorie della percezione. L’indagine visuale di Calvino è condotta, si è detto, individuando innanzitutto gli elementi formali e compositivi del quadro (lettura denotativa, scrittura descrittiva) per poi condurli al di fuori di esso, ovvero legandoli al contesto – a qualsivoglia tipo di contesto, anche il *setting* dell’opera come per esempio il paesaggio, come nel caso del breve componimento per Raoul Dufy. Spostare l’attenzione verso il *dentro*, del quadro e dell’occhio che osserva, richiede tempo e consapevolezza; come scrive Serra, inizialmente il contesto è «come progetto che suscita l’opera, o per lo meno l’orizzonte [...]: un orizzonte che prima era in prevalenza esterno, di tipo politico-sociale, poi diventa sempre più interno, acquistando autonomia letteraria e testuale»⁶³. L’orizzonte interno è qui quello della letteratura e della metaletteratura, e un discorso analogo può essere fatto per la pittura. Ma l’orizzonte interno è anche quello della mente, del pensiero, della percezione del sé e dell’altro da sé. Lo sguardo di Calvino «rivolto risolutamente verso l’esterno»⁶⁴ è

manifestazione di un procedere investigativo che corrisponde al teorema barocco della sproporzionata visione esteriore rispetto alla conoscenza del sé: “più si vede e meno si è”, “più si è meno si vede”, paradigma che Lacan spiega come perdita del “soggetto” e delle sue qualità intrinseche, sottoposte alla continua metamorfosi causata dall’incessante riflettersi nella mutabilità del mondo esterno.⁶⁵

Deve insomma nascere e crescere il progetto di *Palomar* prima che lo scrittore possa redigere un testo come quello per Arakawa del 1985, dove la forma della propria mente, come quella del pittore, sono consustanziali a quella del quadro, dove “più si vede e più si è”. Ma per tutti

⁶¹ L. Lecci, *Qualche nota su Calvino e l’arte figurativa*, «La riviera ligure. Quaderni quadrimestrali della Fondazione Mario Novaro», XXIII, 2, settembre-dicembre 2012, p. 69.

⁶² Cfr. A. Pinotti-A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, cit., p. 137.

⁶³ F. Serra, *Calvino*, cit., p. 238.

⁶⁴ S. Chessa Wright, *La poetica neobarocca in Calvino*, cit., p. 102.

⁶⁵ *Ibidem*.

gli anni Sessanta il confronto con l'altro da sé in quanto necessità dialettica resta in una dimensione parallela.

La dialettica tra letteratura e pittura: le arti sorelle

Le considerazioni sull'arte degli anni Cinquanta e Sessanta, come si è detto, servono al disegno di una mappa funzionale a meglio guardare alla letteratura:

Calvino continues this duplicitous method of mapping his own poetics by examining literature and painting in parallel in “Il mare dell’oggettività” (1959) and “La sfida al labirinto” (1962). In these seminal pieces, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, and Carlo Emilio Gadda are viewed alongside Mondrian, Kandinsky, Pollock, and Wols, while the visceral vein of literature – Louis Céline, Antonin Artaud, James Joyce, Henry Miller, Samuel Beckett – is set alongside the “linea razionalistica dell’avanguardia” [...] represented by Léger, Cézanne, and Picasso. The Spanish painter also figures prominently in the article “Vittorini: Progettazione e letteratura” (1967). This article is a reserve of Calvino’s feelings released at the death of his mentor Elio Vittorini. For the first time he makes definite associations between the sister arts. Robbe-Grillet is referred to as “lo scrittore-Cézanne” [...] for his ability to draw, that is, to verbally depict the contours of an object; he is “equivalente letterario di un Cézanne” [...]. But this is only a prelude to Calvino’s real intent, which is to lionize Vittorini, and it is followed by a surprising association between Vittorini and Picasso. The link between literature is nowhere made more explicit. The author’s subtle analysis of Vittorini’s poetics is a type of diagram that closely approximates his own criteria of perfection. Beyond the discussion of models, concepts, comparisons with other writers, Calvino’s most telling and interesting comments are dedicated to a revelatory comparison between Picasso and Vittorini⁶⁶.

Ricci mette in evidenza il procedere per parallelismi di Calvino – in questo caso, nello specifico, con Picasso, per cui si rimanda al sottocapitolo dedicato – e fa riferimento alle “arti sorelle”, termine tradizionalmente impiegato per definire il rapporto che intercorre tra letteratura e arte visiva. Come anche l’“*ut pictura poesis*” e la “reciproca illuminazione tra le arti” il concetto di sorellanza sottolinea la caratteristica di differenza e confronto tra le due arti, in una prospettiva

⁶⁶ «Calvino continua questo doppio metodo di mappatura della propria poetica esaminando parallelamente letteratura e pittura in “Il mare dell’oggettività” (1959) e “La sfida al labirinto” (1962). In questi pezzi fondamentali, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor e Carlo Emilio Gadda sono guardati accanto a Mondrian, Kandinsky, Pollock e Wols, mentre la vena viscerale della letteratura – Louis Céline, Antonin Artaud, James Joyce, Henry Miller, Samuel Beckett – si affianca alla “linea razionalistica dell’avanguardia” [...] rappresentata da Léger, Cézanne e Picasso. Il pittore spagnolo figura in primo piano anche nell’articolo “Vittorini: Progettazione e letteratura” (1967). Questo articolo è una riserva dei sentimenti di Calvino sprigionati alla morte del suo mentore Elio Vittorini. Per la prima volta fa associazioni definite tra le due arti sorelle. Robbe-Grillet è indicato come “lo scrittore-Cézanne” [...] per la sua capacità di disegnare, cioè di rappresentare verbalmente i contorni di un oggetto; è “equivalente letterario di un Cézanne” [...]. Ma questo è solo un preludio al vero intento di Calvino, che è quello di esaltare Vittorini, ed è seguito da una sorprendente associazione tra Vittorini e Picasso. Il legame con la letteratura non è mai reso più esplicito. L’analisi sottile dell’autore della poetica di Vittorini è un tipo di diagramma che si avvicina molto ai suoi stessi criteri di perfezione. Al di là della discussione di modelli, concetti, confronti con altri scrittori, i commenti più significativi e interessanti di Calvino sono dedicati a un confronto rivelatore tra Picasso e Vittorini»; F. Ricci, *Painting with Words, Writing with Pictures*, cit., p. 204. Traduzione mia.

più comparatistica che propriamente intermediale⁶⁷. L'atto del *riconoscere* all'interno di un quadro è un atto nominativo: «reconnaître tel objet ou telle figure pour ce qu'ils sont consiste à pouvoir les nommer, et les isoler ainsi, les détailler du flux et du continuum du réel»⁶⁸. Questo, in quanto descrittivo, inquadra le logiche plastiche interne alla pittura in un ordine verbale e discorsivo, le inserisce sotto le istanze del linguaggio⁶⁹. Analogamente, la ripetuta comparazione tra l'arte visiva e la letteratura è principalmente finalizzata a definire i contorni di quest'ultima – e questo vale anche per Calvino fino agli anni Sessanta. Tale relazione tra arti “sorelle”, che essendo il rapporto squilibrato si potrebbero, con Cometa, considerare più come «sorellastre»⁷⁰, pare per certi versi simile a quella che intercorre tra letteratura e scienza. Tra il 1959 e il 1960, grazie all'incontro con Giorgio De Santillana, storico della scienza, Calvino comincia considerare l'idea di una «irriducibile unitarietà del pensiero umano»⁷¹ che fa sì che il sapere «della scienza moderna e quello della sapienza antica si riunifichino»⁷² – nascono così *Le cosmicomiche*. Calvino è fedele al maestro Vittorini, che considera necessario far luce sulle analogie «tra strutture artistiche e strutture scientifiche cioè fra strutture di descrizione del mondo nell'arte e strutture di descrizione del mondo nelle scienze fisiche»⁷³, e al tempo stesso concorda con l'antinomico Gadda (scrittore-ingegnere) il quale sostiene che «il problema dell'espressione non sembra potersi distinguere da un riferimento alla totalità»⁷⁴. L'irriducibile unitarietà del pensiero, saperi riunificati, analogie strutturali, implicano così la necessità di confrontarsi, nell'espressione artistica, con l'altro da sé: in questo caso la scienza, ma, si è visto, anche l'arte visiva, il progetto politico e sociale, il *fuori* dall'opera, nella prospettiva della totalità.

La *mathesis universalis* è quella con cui si calcolano le coordinate spaziotemporali attraverso cui Qfwfq ripercorre le tappe della cosmogenesi della terra e di tutti i suoi sistemi complessi (ma soprattutto quello linguistico). Calvino però, come si vedrà, sente l'urgenza di delineare una *mathesis singularis*⁷⁵ delle cose. Se la superficie è inesauribile, la totalità è

⁶⁷ Sulla delimitazione dell'evoluzione, nel panorama italiano, del concetto di “arti sorelle” fino ai più recenti *visual studies* cfr. M. Cometa, *Cultura visuale. Una genealogia*, Milano, Raffaello Cortina, 2020, e ID. *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.

⁶⁸ D. Arasse, *Le Détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture*, cit., p. 284. Come ricorda Arasse, già Vasari afferma che, se il colore è *vedere*, il disegno – o meglio l'ordine dei segni – è *riconoscere*; cfr. *ivi*, p. 275.

⁶⁹ Louis Marin sostiene che: «les images des choses (en peinture) sont déjà les noms des choses (en langage), parce qu'une description nominale des choses est déjà inscrite dans l'image»; citato *ivi*, p. 284.

⁷⁰ M. Cometa, *Letteratura e arti figurative: un catalogo*, «Contemporanea», 3, Pisa, Fabrizio Serra, 2005, p. 15.

⁷¹ G. Cimador, *Calvino e la riscrittura dei generi*, cit., p. 333.

⁷² I. Calvino, *Il cielo sono io*, in *Saggi*, cit., vol. II, p. 2088.

⁷³ E. Vittorini, *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 178.

⁷⁴ C. E. Gadda, *I viaggi, la morte*, in *Saggi, giornali, favole e altri scritti*, Milano, Garzanti, 1991, p. 580. Cfr. anche G. Cimador, *Calvino e la riscrittura dei generi*, cit., p. 333.

⁷⁵ Calvino riprende il concetto di *mathesis singularis* da Roland Barthes; cfr. I. Calvino, *In memoria di Roland Barthes*, in *Saggi*, cit., vol. I, pp. 481-86 e *Lezioni americane*, cit., p. 683.

incommensurabile e ineffabile; la tensione verso una scrittura inglobante e totale, verso un progetto universale, verso un sistema o modello si scontra così con la natura non solo complessa ma anche composita del mondo. Restando nel visuale, ciò significa che per poter vedere è necessario a un certo punto moltiplicare i punti di vista: «è una necessità percettiva: nello spazio molto ampio, scrive Calvino, l'occhio non può abbracciare tutto in un solo sguardo»⁷⁶. E se, in un rapporto dialettico, l'immagine dell'artista è antitesi della realtà, per potersi confrontare a quest'ultima essa deve destrutturarsi, frantumarsi – allo stesso modo dello sguardo che le è rivolto. Scarpa, sempre nella voce dedicata alla dialettica in Calvino, sostiene che verso la metà degli anni Sessanta lo scrittore gradualmente si accommiati dalla storia e dalla dialettica, percorrendo una sorta di rito di passaggio che lo conduce a rivolgersi alla microstoria e all'archeologia⁷⁷. Tale cambio di prospettiva ha naturalmente un'importanza fondamentale vista la sua portata filosofica, politica ed estetica. Su un piano più generale, relativamente alla storia dell'arte, è proprio la questione del punto di vista a essere centrale, soprattutto nell'accezione che ne dà la tradizione rinascimentale fino alla modernità. È per questo che la figura di Cézanne è davvero determinante nella poetica e nell'estetica calviniane. Mentre Manet, come nota anche Zola, modernizza la pittura, trionfante sull'immagine, e mette in questione l'idea del punto di vista unico e fisso, è il pittore provenzale a determinare una vera e propria rivoluzione formale e percettiva⁷⁸, che farà della sua opera oggetto di studio privilegiato dalla fenomenologia. Nella pittura di Cézanne, infatti, il quadro è percepito innanzitutto nella sua dimensione materiale: prima di vedere la figura chi osserva percepisce la pennellata di colore, e la sua natura materica e tattile. La rappresentazione (realistica e figurativa) passa in secondo piano rispetto all'importanza del *medium* stesso, ovvero la pittura, il colore – ma anche la tela, bidimensionale, sulla quale lo spazio della prospettiva è cancellato per lasciare campo alla profondità della superficie. Il fatto che le pennellate di colore siano giustapposte tra loro, poi, implica la necessità di osservare l'opera a una giusta distanza, per poterla cogliere nella sua totalità in quanto oggetto significante. È l'impressione percettiva data dalla giustapposizione delle parti componenti che rende l'opera figurativa, in altre parole è la composizione di tali parti che fa sì che l'opera abbia un *sensò* – come in un macrotesto letterario. Le parti componenti, prese singolarmente altro non sono che frammenti di pittura. Questa

⁷⁶ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 99.

⁷⁷ D. Scarpa, *Italo Calvino*, cit., p. 115. Si ricordi che Calvino verso la fine degli anni Sessanta incontra Gianni Celati; questo momento è determinante per entrambi. È con Celati, Ginzburg e Neri infatti che lo scrittore idea il progetto della rivista «Ali Babà», con lo scopo di rendere attuale ed effettivo tale cambio di prospettiva verso nuove frontiere del sapere, tra cui proprio la microstoria e l'archeologia. Per un approfondimento cfr. M. Barengi-M. Belpoliti (a cura di), *Italo Calvino, Gianni Celati, Carlo Ginzburg, Enzo Melandri, Guido Neri. «Ali Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, «Riga», 14, Milano, Marcos y Marcos, 1998.

⁷⁸ Calvino, come si dirà più avanti, riconosce la carica rivoluzionaria della pittura di Cézanne proprio confrontandola con la letteratura di Zola.

rivoluzione pittorica ha, nel corso del Novecento, una forte influenza sulla letteratura, dove il frammento può avere una connotazione simile. Tornando a Calvino, basta prendere come esempio *Le città invisibili*, libro poliedrico, combinatorio e caleidoscopico. Qui si potrebbero considerare le singole città come frammenti di uno specchio rotto che riflettono la stessa città sotto angolazioni differenti, oppure come grumi di colore che guardati da lontano danno forma al disegno di un'unica città – è d'altronde per questo che sono invisibili, poiché ineffabili. Al tempo stesso ogni pagina è di volta in volta lo schizzo tracciato con leggerezza e rapidità di una nuova città visitata o immaginata, oppure della stessa città rimembrata. La poetica del frammento o dello schizzo interessa a Calvino soprattutto per la sua natura dinamica, in divenire, aperta, in-finita. Secondo la prospettiva neobarocca con la quale Chessa Wright propone di leggere la poetica dello scrittore, lo schizzo, nel senso di non finito, e la dimensione *in fieri* che caratterizzano la sua testualità sono alla base della natura metamorfica, cangiante, strutturalmente delicata o instabile, disponibile al possibile delle sue opere⁷⁹. Frammento, parte componente di un tutto, schizzo, progressività, cinetismo: sono queste le caratteristiche che sembrano minare l'idea di progetto e di modello nelle riflessioni più materialiste (empiriche) e fenomenologiche dell'autore – la sfida al labirinto, d'altronde, si compie attraverso un percorso che si compie passo per passo, che implica dinamicità e movimento.

La dialettica tra totalità e dettaglio: scegliere cosa guardare

Il frammento in letteratura, come in pittura, può anche assumere la forma del dettaglio. Se si considera la totalità, insieme ad Arasse, come un *tout-ensemble*, l'osservazione del dettaglio dipende innanzitutto da un punto di vista che è un «“point donné” qui exige “combinaisons et règles”»⁸⁰. Concepire l'unità dell'insieme, la totalità, significa fissare la vista (il più vagabondo dei sensi⁸¹) e il punto di vista, nel rispetto di tali norme. Il dettaglio invece, liberato dalle regole dell'insieme, ha un carattere locale, è fatto per essere visto da vicino, per essere un «oubli local de la grille organisatrice, où les raisons de l'art gouvernent l'imitation de la nature»⁸², fino a suscitare un senso di vertigine – a causa della quale si perde la cognizione della griglia e dunque la possibilità di «nommer l'aspect des choses»⁸³. Ma soprattutto, come afferma Marin in relazione all'osservazione del paesaggio, lo sguardo d'insieme «implique “l'unité d'un sujet” qui regarde»⁸⁴. La questione del soggetto, unitario e fisso, che si può far

⁷⁹ S. Chessa Wright, *La poetica neobarocca in Calvino*, cit., p. 10.

⁸⁰ D. Arasse, *Le Détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture*, cit., p. 250.

⁸¹ Cfr. *ivi*, p. 251.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ivi*, p. 252.

⁸⁴ L. Marin citato *ivi*, p.251.

coincidere con quello rinascimentale e moderno, ha un interesse centrale anche per quanto riguarda lo sguardo in letteratura – la focalizzazione, per esempio. Sulla base di quello che si è detto relativamente a Calvino, inoltre, anche il progetto letterario costruito sull’idea della totalità si dimostrerebbe insufficiente, in quanto sistema chiuso, in quanto utopico “modello dei modelli”. Applicare al mondo una *mathesis singularis* significa dare importanza ai dettagli e invertire il rapporto gerarchico tra il tutto e le sue parti. L’osservazione dei dettagli però implica la necessità di *scegliere cosa osservare*. La pittura sembra, in questo, aver fornito a Calvino numerosi elementi di riflessione.

Lo scrittore, proprio a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta (tra il 1969 e il 1972) dirige insieme a Giambattista Salinari la pubblicazione de *La lettura*, un’antologia per la scuola media in tre volumi, edita da Zanichelli. Egli collabora insieme agli altri curatori in diverse parti del testo, ma, nello specifico, si occupa della selezione delle novelle di Boccaccio e della sezione intitolata *Osservare e descrivere*. Quest’ultima in particolare ha una natura decisamente autoriale, nel senso che è espressione di una personale concezione della letteratura e della scrittura. Senza entrare nello specifico delle scelte antologiche di Calvino (da Lucrezio a Ponge, da Galileo a Robbe-Grillet), si tiene qui a sottolineare, oltre alla presenza di alcune pagine descrittive di Leonardo, su cui torneremo in seguito, la presenza di un brano del critico d’arte inglese John Ruskin, tratto da *The elements of drawing: in three letters for beginners*,

un corso di disegno per principianti, sotto forma di lettere. Non è detto che si debba disegnare mettendo in pratica i suoi insegnamenti (adesso l’arte segue tutt’altre vie) ma il libro resta molto bello per il rapporto col mondo che esprime, il modo di osservare pietre e foglie e cieli e opere d’arte⁸⁵.

Eccone un estratto:

se non hai buona memoria, non riuscirai a disegnare un cielo che ha colpito la tua attenzione: tanto la grazia quanto lo splendore del cielo consistono nell’effetto complessivo di ciascuna delle nuvole contenute nel suo cerchio. Le nuvole si muovono e risplendono con armonia tutte insieme; ogni nuvola è al posto giusto, nessuna stona con le altre, e se non riesci a registrare con precisione (ma certi cieli sono così complicati che è impossibile) la forma e la posizione d’ogni nuvola in un dato momento, non arriverai mai a rendere la visione del cielo; perché le nuvole non saranno più quelle giuste se ne disegnerai alcune adesso e altre dopo quattro o cinque minuti.

Per aiutare la memoria, cerca di buttar giù il più presto possibile uno schizzo dell’insieme delle nuvole, segnando in maniera schematica il carattere particolare di ognuna d’esse: trasparente, o fioccosa, o lineare, o ondulata, e riservandoti di completare il disegno poi sulla base del tuo ricordo. Questo però solo quando è il cielo nel suo aspetto generale che ti interessa; altrimenti, è meglio che non cerchi di disegnare tutto il cielo, ma di fissare una nuvola isolata: alle volte un cumulo stondeggiante si conserva per cinque o sei minuti in una forma abbastanza stabile da permettere di annotare la disposizione delle sue masse più importanti; e quando l’alba è attraversata da una o più strisce bianche o cremisi, è facile

⁸⁵ I. Calvino, presentazione di J. Ruskin, *The Elements of Drawing* (Londra, 1907, lettera II), in *La lettura*, Bologna, Zanichelli, 1969, vol. III, p. 178. Lo scrittore possiede una copia di questo volume, conservata nella sua biblioteca di Roma: J. Ruskin, *The elements of drawing: in three letters for beginners*, Londra, George Allen, 1907 (scaffale III.B.48).

che duri così per un po'. Per farti la mano svelta, allenati disegnando batuffoli di cotone, che t'insegneranno meglio d'ogni altro oggetto solido il tipo di morbidezza che è proprio delle nuvole. [...] Le nuvole, senz'essere solide come sacchi di farina, non sono nemmeno spugnose né piatte. Sono forme ben definite e di gran bellezza scolpite nel vapor acqueo; scolpite è proprio la parola giusta; sono non tanto *ammucchiate* in quella forma quanto *scavate*; l'aria calda intorno ad esse le incide, cioè segna i confini oltre i quali il vapore si rarefa e diventa invisibile; da ciò derivano i loro angolosi e fantasiosi contorni, che non hanno nulla né del globo gonfiato né della pellicola piatta né della nebbietta informe. [...] Non c'è arte che possa rendere la forza della luce nelle nuvole; se mettiamo le ombre che ci vogliono per dare l'idea della loro forma, la parte ombreggiata finisce per venire troppo scura.

Ma non perderti d'animo. La prima cosa è fissare i contorni a penna in ogni punto in cui riesci a coglierli; questo non solo per ricordarti com'è fatta la nuvola ma per imparare a renderne la morbidezza. Il contorno della nuvola è sempre un problema: a disegnarlo viene sempre duro e falso: o troppo rotondo o troppo squadrato, e hai un bel correggere, non farai che passare da un errore all'altro, perché la nuvola vera è un'inesprimibile via di mezzo tra la rotondità e gli spigoli, in tutti i suoi attorcigliamenti e le sue merlature. Parlo delle nuvole a cumulo, si capisce: i cirri più leggeri e i bioccoli delle grandi altezze non si possono contornare; si può solo schizzarli con tanti trattini di penna, come riccioli di una capigliatura. Le nuvole a strati che fanno barriera all'orizzonte sono in genere abbastanza facili, se le si disegna con mano decisa. Appena ti sei un po' impraticato nella disposizione e nel movimento delle nuvole, cerca di risolvere con altrettanta cura il problema della luce e dell'ombra. Come esempi rivolgiti solo a Turner: nessun artista ha disegnato il cielo come lui; perfino le nuvole di Tiziano e quelle di Tintoretto sono convenzionali⁸⁶.

Questo testo sembra avere una rilevanza fondamentale per Calvino, se si pensa alle future prose descrittive di *Palomar*. Quello che però interessa qui ritenerne è soprattutto la messa in luce del rapporto tra il dettaglio e il *tout-ensemble* del cielo e del quadro, e l'idea della composizione come insieme di elementi – oltre che la poetica dello schizzo concepita come strategia per la rappresentazione della rapida mutabilità del mondo circostante. Inoltre la scrittura di Ruskin, che è la scrittura di un critico d'arte, è evocativa non solo dell'immagine delle nuvole e dell'immagine della loro rappresentazione pittorica, ma anche del processo compositivo e del progetto rappresentativo d'insieme. Scegliere cosa descrivere, si è visto, è dunque un'operazione che deve fare i conti con la totalità, poiché ogni scelta è una selezione, ovvero la decisione di cosa escludere. Confrontandosi alla totalità la scelta potrebbe quindi apparire impossibile, e un'artista potrebbe trovarsi a risolvere il problema decidendo di inseguire tutti gli stili possibili, come fa il cangiante Picasso. Ma per Calvino questa strada non è percorribile.

Nel 1969 l'editore Franco Maria Ricci propone allo scrittore uno stimolante esercizio di scrittura il cui esito sarà il volume che, qualche anno dopo, porterà il titolo de *Il castello dei destini incrociati*: il compito dello scrittore è quello di strutturare un testo a partire dalle immagini degli antichi tarocchi del mazzo visconteo. Dato che i personaggi della vicenda si incontrano in un momento in cui hanno perso «la favella»⁸⁷, ovvero la facoltà di parlare (e anche

⁸⁶ J. Ruskin, *The Elements of Drawing*, cit. pp. 178-80. La traduzione è di Calvino. Si noti il paragone tra la forma delle nuvole e la capigliatura di capelli ricci, che lo scrittore, come si è visto, impiega nel racconto *I disegni arrabbiati*.

⁸⁷ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 505.

quella di fabulare), per poter comunicare usano le carte dei tarocchi come alfabeto visuale: le immagini suppliscono all'assenza di parola. Torneremo su questo testo più avanti, ma si consideri ora che l'idea di un racconto basato sulla combinazione di immagini precede e segue la commissione di Ricci. In particolare, Calvino si interessa alla possibilità di scrivere un testo a partire dalle carte nel 1968, dopo aver seguito a Urbino una relazione del semiologo Paolo Fabbri sulla cartomanzia come sistema semiotico: *Il racconto della cartomanzia e il linguaggio degli emblemi*. Il processo compositivo di Calvino può essere così descritto:

dopo aver cercato di guardare ogni immagine singolarmente, con l'occhio sgombro di «chi non sa cosa siano», onde ricavarne delle suggestioni iconologiche autonome, la combinazione dei tarocchi uno dietro l'altro s'avvia con l'intento di «disporli in modo che si presentassero come scene successive d'un racconto pittografico»⁸⁸.

La scrittura dunque nasce innanzitutto dalla disposizione delle carte, la narrazione, poi, dalla combinazione delle immagini. L'azione materiale, condivisa dai personaggi e dallo scrittore stesso, di selezionare le carte del mazzo, di disporle sul tavolo, creando ogni volta molteplici possibilità di racconto, consiste in una *scelta* visiva e narrativa. Ogni volta che una carta è posata, bisogna scegliere la successiva per far sì che la storia continui con un senso. L'operazione è di tipo labirintico, ma biforcuto (labirinto arborescente⁸⁹): a una carta ne può succedere solo una. In questo modo la storia ha una dimensione lineare, ma non unidirezionale (come nel labirinto unicursale⁹⁰). E se la foresta arborescente è troppo oscura, è proprio possibilità di scegliere che ne permette una forma di controllo⁹¹. È così che, nella totalità, scegliere cosa vedere – e dunque cosa descrivere – diventa un atto gnoseologico: non si può costruire un ponte senza sapere le pietre che lo compongono.

Dalla totalità (forma chiusa) alla molteplicità (forma geometrica)

Verso la fine degli anni Sessanta, complice anche il trasferimento a Parigi nel 1967, Calvino si avvicina alla semiologia, allo strutturalismo, all'antropologia e all'idea dei romanzi «della “fine della storia”». Il percorso che conduce dalla dialettica e dalla storia alla microstoria e all'archeologia non significa però in alcun modo che lo scrittore rinunci «*tout court* all'“impegno” e all'intervento etico-politico. Al contrario, queste nuove esperienze e letture lo

⁸⁸ F. Serra, *Calvino*, p. 314.

⁸⁹ Cfr. P. Santarcangeli, *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*, Milano, Sperling & Kupfer, 2000. Il labirinto arborescente ha una struttura ad albero, ramificata, dicotomica, che si presenta come una successione di bivi. Chi esplora il labirinto cammina in avanti lungo i rami del percorso fino ad incontrare un bivio: lì dovrà prendere la propria scelta e continuare il cammino, e così via.

⁹⁰ Il labirinto unicursale presenta una forma apparentemente aggrovigliata e inestricabile, ma che in realtà è quella di un serpente acciambellato. Chi lo percorre segue il percorso in un'unica direzione e non può sbagliare: in questo labirinto non ci si può perdere.

⁹¹ P. Abbrugiati, *Le vertige selon Calvino*, cit., p. 103.

hanno aiutato a ridefinire i concetti d'individuo, di storia e di utopia dopo averne attraversato e patito tutto il rovescio»⁹². Nel corso di queste pagine si è a lungo parlato dell'ambivalente tensione alla totalità, della stima preta di un senso di invidia per i pittori definiti "totali"; ora, lasciando la parola a Mario Brengi

schematizzando, possiamo dire che in Calvino si fronteggiano nel corso degli anni due idee antitetiche di totalità. Un'immagine negativa, entropica, dove forme e distinzioni si vanno perdendo, per staticità o degradazione (il trionfo dell'indifferenziato, il mare dell'oggettività); e un'immagine positiva, legata a un'idea d'infinita ricchezza e varietà vitale, che però non è mai un "dato" presente: viene sempre collocata lontano, come meta di un processo che non si può concludere, ovvero còlta o intuita di sbieco, come inesausta virtù formatrice, spiraglio di un inaccessibile ordine di grandezza. E così stando le cose, soltanto l'adozione di una prospettiva parziale consente di percepire attivamente l'esistenza di una dimensione assiologicamente superiore a quella del soggetto singolo. Ogni pretesa di identificazione con il tutto, ovvero di facile superamento della particolarità individuale, è mistificante e illusoria: occorre invece costruire – partendo da uno stato iniziale di limitatezza o privazione che non dev'essere negato o dissimulato, ma al contrario, fatto radicalmente proprio – una rete di relazioni capace di estendersi indefinitamente. Ecco allora che la totalità – parola di cui Calvino dichiara del resto di diffidare – assume i connotati della "molteplicità", cioè dell'esplicazione progressiva del complesso⁹³.

Dove «l'adozione di una prospettiva parziale» nell'abbandono di ogni «pretesa di identificazione con il tutto» comporta la poetica del frammento, del dettaglio e dello schizzo di cui si è detto sopra. In questa prospettiva, l'incontro antinomico tra due opposti, invece di risolversi in una sintesi, dà vita al molteplice. Questo, senza che Calvino si lasci alle spalle né la storia né l'utopia: anzi, è proprio in tale *continuum* fatto anche di ombre e pieghe che si nasconde l'utopia pulviscolare – il «pancripticon», «non il nascosto occulto (viscere, segreto), ma il nascosto con intenzione d'essere trovato (tracce, tesoro nascosto)»⁹⁴. È così che all'idea di progetto (di storia come progresso e utopia come totalità) lo scrittore sostituisce quella, lucreziana, di pulviscolo e quella, ovidiana, di molteplicità.

Relativamente allo *sguardo* di Calvino, per l'autore l'immagine della molteplicità, a ben guardare, non è niente affatto un'immagine confusa o disordinata, neanche negli scritti più giovanili. Si pensi per esempio all'osservazione di quell'oggetto privilegiato dell'occhio di Calvino che è il paesaggio, elemento naturalmente e culturalmente complesso e molteplice. È noto infatti che proprio nelle descrizioni paesaggistiche della Liguria, a partire sin dai primi racconti, lo scrittore faccia un ampio uso di lessemi derivati dal campo semantico della geometria e di espressioni metaforiche che fanno afferenza a tale sfera immaginativa, nello scopo di poter rappresentare attraverso le forme regolari di un linguaggio conosciuto la complessità della natura: egli dà una forma alla molteplicità. A tal proposito, relativamente alla scrittura icastica di Calvino, in rapporto all'arte visiva e in questo caso specifico alla

⁹² D. Scarpa, *Italo Calvino*, cit., p. 193.

⁹³ M. Brengi, *Introduzione*, in I. Calvino, *Saggi*, cit., vol. I, pp. XLIV-XLV.

⁹⁴ I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 1215.

rappresentazione geometrizzante del paesaggio, la critica fa riferimento al lavoro di Mondrian. Nonostante Calvino consideri questa pittura eccessivamente ordinata e ossessivamente pura⁹⁵, si rileva un'analogia tra la complessità che soggiace alle tele e alcune pagine calviniane:

un quadro di Mondrian è costituito da una intelaiatura di quadrati e di rettangoli. Ebbene, questo è il disegno geometrico del discorso di Calvino, la sua struttura portante. Poi all'interno di ogni quadrato, di ogni rettangolo, di ogni sequenza narrativa ferve la vita degli uomini, delle piante, degli animali, insomma di tutto il regno organico. È come se Mondrian avesse inserito nei suoi scacchi asettici i personaggi di Brueghel e di Bosch⁹⁶.



Figura 17 Piet Mondrian, *Tableau N° 2/Composition N° VII*, 1913

La molteplicità è ricondotta a una forma ordinata e leggibile, ma all'interno della quale si aprono ulteriori innumerevoli universi formali. Ecco qualche esempio di descrizione paesaggistica che presenta una particolare densità icastica e geometrica, “alla Mondrian”:

quando Quinto saliva alla sua villa [...] non vedeva che un sovrapporsi geometrico di parallelepipedi e poliedri, spigoli e lati di case, di qua e di là, tetti, finestre, muri ciechi per servitù contigue con solo i finestrini smerigliati dei gabinetti uno sopra l'altro⁹⁷.

Una città [...] costruita su promontori e colline in riva a un frastagliatissimo golfo, con vie ripide talora in modo assurdo essendo tagliate secondo una rete di parallele e perpendicolari perfettamente regolare su un terreno irregolarissimo e montuoso⁹⁸.

[...] Comincerò allora col dire che il mondo è composto di linee spezzate ed oblique, con segmenti che tendono a sporgere fuori dagli angoli d'ogni gradino, come fanno le agavi che crescono spesso sul ciglio,

⁹⁵ Cfr. I. Calvino, *Il mare dell'oggettività*, in *Saggi*, cit., vol. I, cit., p. 54.

⁹⁶ G. Bonura, *Invito alla lettura di Italo Calvino*, Milano, Mursia, 1972, p. 106.

⁹⁷ I. Calvino, *La speculazione edilizia*, cit., p. 782.

⁹⁸ I. Calvino, citato in U. Musarra-Schröder, *Immagini d'architettura in Italo Calvino*, in *La plume et le crayon* cit., p. 399.

e con linee verticali ascendenti come le palme che fanno ombra ai giardini o terrazzi sovrastanti a quelli in cui hanno radici, [...] le case anche loro che tagliano verticalmente la linea dei dislivelli, poggiate mezzo sul gradino di sotto e mezzo su quello di sopra, con due pianterreni uno sotto uno sopra, [...] e tracciano linee verticali ascendenti più lunghe in mezzo alle linee spezzate e oblique del livello del suolo, [...] hanno due o più pianterreni e che per molto che s'alzino c'è sempre un livello del suolo più alto dei tetti, cosicché nella forma del mondo che ora sto descrivendo le case appaiono come a chi guarda i tetti dall'alto, la città è una tartaruga là in fondo dal guscio quadrettato e in rilievo⁹⁹.

[...] il mondo continua col suo contorno frastagliato cosicché a ogni livello si può tracciare una linea orizzontale immaginaria che taglia la pendenza obliqua del mondo, come quelle che vengono tracciate sulle carte altimetriche e hanno un bellissimo nome, isoipse [...]¹⁰⁰.

Il testo più significativo in questo senso è forse *Dall'opaco* – descrizione paesaggistica per eccellenza –, vista anche la sua struttura divisa in paragrafi dove ogni “rettangolo” di testo è diviso da un altro tramite spazio bianco – discontinuità visiva che è compensata dalla continuità sintattica, dato che il testo non presenta segni di interpunzione forti.

È Calvino stesso, d'altronde, a dichiarare di avere un «certo tipo di immaginazione geometrica e un po' astratta» che fa parte «stabilmente del [suo] [...] gusto e del [suo] [...] carattere»¹⁰¹. Questo significa che il suo sguardo è attratto da un'estetica geometrizzante, e che allo stesso tempo quest'ultima svolge la funzione, nel processo di scrittura, di un vero e proprio paradigma creativo: Calvino concepisce in termini geometrici anche la spazialità della pagina scritta. L'intermedialità tra parola e immagine geometrica è così intrinseca alla sua pagina; non si tratta né di «trasposizione intermediale» (adattamento) né di combinazione tra i due *media*: è insomma piuttosto una transmedialità, dove i fenomeni di scambio si osservano non «*between media*» ma «*across media*» o *within media* («referenze intermediali») ¹⁰². In una lettera inedita del 1963 al suo traduttore francese dell'epoca, Maurice Javion, lo scrittore esprime la sua insoddisfazione per alcune espressioni scelte nella lingua straniera:

altra cosa a cui tengo molto in questo racconto [*L'avventura di una bagnante*] sono i paesaggi. La spiaggia non è vista con occhio naturalista o impressionista: è vista più alla maniera di Klee o di Friedlander¹⁰³, e anche la sintassi deve evitare il descrittivismo naturalistico. I colori sono colori da incubo: il *nero* è veramente nero, non è *sombre* (come nel finale del paesaggio con figure, le reti sono *rosse*, non *rougeâtres*). Se scrivo (p. 25 linea 2) *sotto il sole verticale* è con questo spirito geometrico post-cubista, che *le soleil à son zénith* non mi rende affatto¹⁰⁴.

⁹⁹ I. Calvino, *Dall'opaco*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, pp. 89-90.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 92.

¹⁰¹ I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 879.

¹⁰² Cfr. I. O. Rajewsky, *Percorsi transmediali. Appunti sul potenziale euristico della transmedialità nel campo delle letterature comparate*, cit., pp. 7-9.

¹⁰³ Si ipotizza qui un refuso nel testo, ovvero la trascrizione scorretta del nome del pittore e incisore Johnny Fridlaender.

¹⁰⁴ I. Calvino, lettera a Maurice Javion, Torino, 26 settembre 1963. Inedita, ds presso il destinatario. Una scansione di questa lettera mi è stata fornita dalla figlia di Maurice Javion, Laurence Astier Javion, che ringrazio infinitamente per la sua disponibilità.

In questo estratto (cui si è già fatto accenno nell'introduzione) si nota innanzitutto, ancora una volta, la centralità che il paesaggio assume nella scrittura icastica calviniana. A questa osservazione seguono, tra le indicazioni per come *rendere* al meglio il paesaggio, degli espliciti riferimenti all'opera di pittori che lavorano con la combinazione di colori e forme geometriche. È interessante considerare come lo stile e la poetica di Paul Klee e Johnny Friedlaender vengano inizialmente definiti in negativo – non naturalisti, non impressionisti, non descrittivisti –, e che solamente nel periodo successivo l'indicazione ecfrastica venga esplicitata apertamente: lo «spirito geometrico post-cubista». Anche nelle pagine più narrative di quegli anni, poi, come ad esempio nella trilogia de *I nostri antenati*, «sembra prevalere la tendenza all'astrazione geometrizzante: il favoloso calviniano rivela una "icasticità figurativa [...] di puro gusto gotico" che rimanda ad Altdorfer, a Grünewald, ai Brueghel, a Bosch»¹⁰⁵ – non a caso in una lettera ad Arcangeli Calvino scrive: «tutta la mia natura è una natura antropomorfizzata, goticizzata, forse siamo dei neogotici»¹⁰⁶.

A conclusione di queste riflessioni preliminari alla lettura degli scritti sull'arte intorno agli anni Cinquanta e Sessanta, torniamo a osservare l'immagine metaforica del carciofo, che ci sembra particolarmente icastica ed efficace. Questo vegetale, che tra l'altro lasciato maturare ha un fiore dalla forma irradiata e da un colore viola brillante, ha, come detto, una struttura stratificata. La sua caratteristica principale è che per poterlo mangiare è necessario *sfogliarlo*, ovvero levargli man mano le molteplici foglie – si noti il bel gioco di parole che accomuna le piante e i libri. Il percorso è continuo nonostante la discontinuità delle foglie, la struttura è una composizione nonostante sia molto compatta. Il carciofo, al di là della sua immagine appariscente, il colore brillante e le spine, non ha una forma dialettica, né semplice né complessa, ha una forma geometrica: la forma della molteplicità di Calvino.

¹⁰⁵ G. Cimador, *Calvino e la riscrittura dei generi*, cit., p. 475.

¹⁰⁶ I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 475.

1. Il quadro come paesaggio, il paesaggio come quadro: Raoul Dufy e Francesco Menzio

Raoul Dufy

Il nostro percorso attraverso i testi che Italo Calvino dedica all'arte ha inizio nei primissimi anni Cinquanta. Tra l'ottobre e il novembre del 1951 lo scrittore viaggia in Unione Sovietica per una cinquantina di giorni. Tra il febbraio e il marzo dell'anno successivo, il resoconto di questo viaggio è pubblicato in «l'Unità» con il titolo *Taccuino di viaggio in Urss di Italo Calvino*. A questo periodo risale un biglietto manoscritto, raccolto da Luca Baranelli ed Ernesto Ferrero in *Album Calvino*, che testimonia il momento del rientro dello scrittore in Italia:

Visitati i Paesi e i Problemi
ecco sono ritornato qui
per scoprire che la vista dal molo
è come i quadri di Dufy¹.

Durante il viaggio, il 25 ottobre, muore il padre di Calvino. Questi dunque, rientrando in Italia, molto probabilmente torna alla casa di famiglia. Il suo «qui» è così verosimilmente Sanremo. L'uso del deittico, che tra l'altro rima con il nome del pittore francese – per omofonia, in una rima per l'orecchio sul modello della gozzaniana “camicie-Nietzsche-felice”² – avvicina lo scrittore al lettore e alla lettrice: il luogo non è nominato, la “nota dal vero” è condivisa come se chi legge avesse sotto gli occhi lo stesso paesaggio osservato da Calvino. Nella scrittura efrastica in generale l'uso del deittico ha un'importanza fondamentale, in quanto «“dimostrativo” iconico»³, la lingua tenta di dire ciò che si sta vedendo. Se attraverso la parola si riesce a esprimere, ad esempio, *il molo* o *il colore blu*, con la pittura si riesce a rappresentare *questo molo*, *questa* particolare sfumatura di blu. La scrittura di Calvino, in generale, è un costante tentativo di de-scrivere *questo blu*, di «far vedere»⁴ *questo molo qui*: in questo consiste la sua icasticità. Tale tipo di scrittura e tale tensione visiva verso il mondo sono al tempo stesso causa e conseguenza del particolare sguardo che Calvino porta sull'arte visiva. La pittura è qui nello specifico chiamata in causa come sostituto della scrittura; i quadri di Dufy suppliscono cioè alla descrizione del paesaggio.

¹ L. Baranelli-E. Ferrero, *Album Calvino*, cit., p. 140.

² Cfr. G. Gozzano, *La signorina Felicita*, VI, strofa 4.

³ L. Marin, *La cornice della rappresentazione e alcune delle sue figure*, in L. Marin, *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Milano, Mimesis, 2014, p. 202.

⁴ F. Serra, *Calvino*, cit., p. 194.



Figura 18 Raoul Dufy, *La Mer au Havre*, 1924



Figura 19 Raoul Dufy, *La mer à Deauville*, 1935

Nelle pagine efrastiche di Calvino, poi, nella lettura delle opere d'arte sembra che si sostituisca la rappresentazione con l'attualizzazione del contenuto del quadro, della situazione visiva, come se l'osservatore creasse il contenuto del quadro. In altri termini Calvino tende a non rappresentare le opere, ma a presentarle, a renderle attuali (nel senso di "in atto"). Il deittico, in questo esempio di testo estremamente sintetico, svolge con opacità⁵ proprio questa funzione.

La stesura di questo brevissimo (e raro, nella produzione calviniana) componimento in rima pare essere piuttosto spontanea. L'immediatezza del testo è resa anche dall'«ecco», che

⁵ La deissi opaca, in linguistica, è interpretabile esclusivamente nella situazione discorsiva, a prescindere dal contesto extra-linguistico. In questo caso, nonostante si presuma che il *qui* indichi il molo di Sanremo, non se ne ha certezza e il deittico resta opaco.

rafforza anche l'impressione di prossimità di chi legge. La dimensione politica, ovvero «i Paesi e i Problemi», seppur citata è relegata al passato; il presente dello scrittore è l'*hic et nunc* della visione. Più in particolare, l'osservazione del paesaggio ligure è restituita nel testo tramite una similitudine che mette in rapporto la vista dal molo con i quadri di Dufy. Raoul Dufy (1877-1953) è un pittore francese attivo nei primi anni del Novecento, vicino al Fauvismo e alle tendenze pittoriche elaborate da Matisse, è noto per le vedute paesaggistiche marine, soprattutto della Costa Azzurra, che è limitrofa a quella della Riviera ligure di Ponente⁶. La similitudine di Calvino è interessante perché inverte il canonico rapporto rappresentazione-realtà: non sono le tele del pittore, figurative, a essere paragonate alla realtà che esse intendono rappresentare, bensì il contrario. È la vista dal molo che viene paragonata ai quadri, ovvero all'immagine di sé stessa. Da questo appunto, rimasto personale, sembra dunque che l'intero viaggio in terre lontane sia servito per rendersi conto di quest'evidenza visiva («sono ritornato qui per scoprire che la vista [...]»); la rivelazione che il paesaggio è come un quadro è per Calvino una vera e propria «scoperta». Per lo scrittore d'altronde «viaggiare non serve molto a capire [...] ma serve a riattivare per un momento l'uso degli occhi, la lettura visiva del mondo»⁷. L'abitudine di tenere un taccuino di viaggio, composto da note dal vero, schizzi quasi visivi, accompagna Calvino nel tempo, dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta, e nello spazio, in Unione Sovietica, negli Stati Uniti, in Giappone, in Messico e in Iran. Ma è guardando il paesaggio ligure che la rivelazione visiva, riattivati l'occhio e lo sguardo, si compie pienamente, come mette in luce Marco Belpoliti nelle sue pagine dedicate al colore nella letteratura dello scrittore:

il paesaggio in questi racconti di Calvino [quelli degli anni Quaranta] è inteso come apertura spaziale, squarcio che irrompe nel racconto e colpisce con le proprie note coloristiche il lettore: balza agli occhi nella prosa piana e scorrevole la macchia o la pennellata improvvisa, esatta e concisa. [...] Il colore indica qui lo spazio come possibilità; esso non ha in questi primi libri di Calvino un semplice valore visivo, ma indica appunto l'*aprico*, tema a cui dedicherà il racconto filosofico di *Dall'opaco*, punto di arrivo della sua descrizione del paesaggio, ma anche discorso sul metodo della descrizione, momento in cui la memoria assume una forma geometrica e topologica mimando il paesaggio ligure⁸.

⁶ Nella *plaque* che Calvino scrive per l'esposizione di Enrico Paulucci a Bologna nel 1959, lo scrittore cita nuovamente l'opera di Dufy, che viene definita nei seguenti termini: «ci sono pittori che continuano tutta la vita un loro discorso sulla felicità, dal grande Matisse a Dufy, pittori che definiscono il male del vivere attraverso il loro contrario, la felicità raggiunta: e il loro non è un discorso di evasione, è un battere il chiodo secondo per secondo senza smettere mai: se la vita può essere così in un suo momento perché non può essere così in ogni caso?». Si rimanda alle pagine dedicate a Paulucci per le informazioni bibliografiche su questo testo. Anche il tema della felicità in pittura sarà approfondito in seguito nella tesi. Qui sembra invece fondamentale sottolineare ancora il rapporto tra l'opera di Dufy e il paesaggio ligure, evidenziato dal riferimento montaliano e dal fatto che anche Paulucci è autore di paesaggi liguri, oltre che ligure di origini. Si ricorda inoltre che a Calvino è ben noto anche il paesaggio della Riviera Francese, dove è ambientato il racconto del 1953 *Gli avanguardisti a Mentone*.

⁷ I. Calvino, *Collezione di sabbia*, in *Saggi*, cit., vol. I, cit., p. 566.

⁸ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., pp. 300-301.

Si è già detto come il linguaggio della geometria sia per Calvino, galileianamente, il linguaggio con cui descrivere il paesaggio – e si è fatto accenno a come il rapporto tra la luce e l'ombra (l'aprigo e l'opaco) sia una metafora per il rapporto di significazione. In alcune delle pagine dedicate al paesaggio ligure, e in particolare in *Dall'opaco*, lo sguardo dello scrittore si fa analitico, si concentra sui dettagli che sono considerati parte di una totalità (il *tout-ensemble*) che li contiene (il paesaggio stesso), e che emergono dal contesto in cui sono inseriti proprio grazie ai contrasti di chiaro-scuro, di luce e ombra. Alla luce della lettura del breve scritto per Dufy, emerge con ancora maggiore evidenza il rapporto che lega paesaggio, pittura e visualità. L'insieme visivo del paesaggio è come quello di un quadro, di cui si possono rilevare i particolari⁹, analizzarli, entrarvi dentro, scoprire che a loro volta anch'essi contengono altri particolari, in un rapporto vertiginoso di “dentro” e “fuori” interscambiabili, di *mise en abyme*, di quadro nel quadro, dove ogni elemento incorniciato è a sua volta cornice.

uno spazio che è esterno anche quando è dentro un interno, gallinai conigliere traspaiono dentro le reti metalliche, chioschi pergole tettoie bersò, ogni vasca rispecchia ciò che è sopra la vasca, scale esterne collegano altane sui cui davanzali il basilico cresce in pignatte piene di terra, un paese è una pigna tutta arcate e finestre, la finestra inquadra il comò con lo specchio su cui passa una nuvola¹⁰.

Dove la pigna di Sanremo è guardata come la struttura vegetale che porta lo stesso nome (il fitonimo è stròbilo) dalla forma spirale e frattale, con uno «sguardo [...] frantumato»¹¹, pulviscolare, pur restando inquadrato nella doppia cornice della finestra e dello specchio. I *topoi* pittorici della finestra come cornice e dello specchio come cornice nella cornice fanno eco a strategie di rappresentazione del paesaggio “inquadrato” impiegate spesso dallo scrittore:

tanto vale considerare come forma del mondo quella del golfo che ho davanti ai miei occhi, delimitata dal capo che mi sta a levante e da quello che mi sta a ponente, [...] o quali che siano le due quinte che delimitano il palcoscenico al cui centro io mi trovo¹².

Il paesaggio ligure, qui sineddoche per ogni tipo di paesaggio, sineddoche del mondo intero, ha nello specifico una morfologia che si adatta non solo a una lettura e scrittura geometrizzanti (si pensi all'incipit de *Il sentiero dei nidi di ragno*: «per arrivare fino in fondo al vicolo, i raggi del sole devono scendere diritti rasenti le pareti fredde, tenute discoste a forza d'arcate che traversano la striscia di cielo azzurro carico»¹³), ma anche a una visione inquadrata,

⁹ La differenza tra *dettaglio* e *particolare* consiste prevalentemente nell'autonomia semiologica della raffigurazione: il particolare è (letteralmente) la parte di un tutto guardata da vicino e in modo *assoluto* – estratta cioè dal contesto che le dà senso, come nel caso di un gioiello in un ritratto –; il dettaglio è un elemento del quadro che, semiologicamente, vive di vita propria, come nel caso di una natura morta o di un insetto che compaiono nella composizione; cfr. D. Arasse, *Le détail*, cit.

¹⁰ I. Calvino, *Dall'opaco*, cit., p. 94.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, p. 93.

¹³ I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 5.

incorniciata, data la natura liminale della regione, al confine tra mare e montagna, che fa incontrare la verticalità dei pendii con l'orizzontalità del profilo del Mediterraneo: un «mondo di linee spezzate ed oblique tra cui l'orizzonte è l'unica retta continua»¹⁴. Tale palcoscenico ospita però un teatro nuovo, quello di un nuovo linguaggio, forse proprio quello pittorico:

occorrerebbe anche dire per dissipare ogni equivoco in cui la parola teatro può indurre, che il teatro è fatto in modo che il massimo numero d'occhi abbia un campo visuale libero al massimo, cioè in modo che tutti i possibili sguardi siano contenuti e condotti come all'interno d'un unico occhio che guarda se stesso, che si vede specchiato nell'iride della propria pupilla, mentre io parlo d'un mondo dove tutto si vede e non si vede al medesimo tempo, in quanto tutto spunta e nasconde e sporge e scherma, le palme si aprono e chiudono come un ventaglio sulle alberature delle barche da pesca, s'alza il getto d'una manica e innaffia un campo d'invisibili anemoni, mezzo autobus svolta nella mezza curva della carrozzabile e sparisce tra le spade dell'agave, il mio sguardo è frantumato tra piani e distanze diverse, scorre su una fascia obliqua di stuoie e vetrine di serre, tocca un campo tutto irto di spaghi e bacchette sul versante di fronte, torna a accorciarsi sul primo piano d'una foglia di nespolo che pende da un ramo qua in mezzo, passa dalla nuvola d'un olivo grigio a una nuvola bianca che naviga in cielo, poi c'è sotto i miei occhi enorme e verde di zolfo una pianta di pomodoro in un castelletto di canne, poi un piccolo tetto di coppi di là dal torrente, da cui si diparte un filare di piante di cachi, con i frutti d'un rosso giallastro che posso contare sui rami anche a questa distanza, e occorrerebbe precisare ugualmente che cosa è un teatro in rapporto coi suoni, come luogo della massima capacità dell'udito, grande orecchio che racchiude in se stesso tutte le vibrazioni e le note, orecchio che ascolta se stesso, orecchio e insieme conchiglia posata all'orecchio, mentre invece io parlo d'un mondo in cui i suoni si rompono salendo e scendendo per le anfrattuosità del terreno e girando intorno a spigoli e ostacoli, e si smorzano e si propagano indipendentemente dalla distanza, il dialogo di due donne che s'incontrano a metà d'una strada a gradini si perde appena sopra i cavagni che esse reggono in testa, ma sulla collina di fronte arrivano gli uuuh! i gaaa! gli ohime-mì! che attraversano l'aria come grani d'una collana che scorrono giù per il filo, lo spazio è formato da punti visibili e punti sonori che si mescolano tutti i momenti e non riescono mai bene a coincidere [...]»¹⁵.

Quello di Calvino è dunque anche un paesaggio sonoro; ma più che uditivo, sinestetico, dove cioè anche i suoni vivono in una dimensione visiva. Dimensione, anche in questo caso, già presente nel *Sentiero*, dove il mare è definito «un grande urlo azzurro al di là d'una balaustra di colline e case»¹⁶, una voragine profonda come il colore blu. Che l'urlo abbia anzitutto una natura visiva (cromatica e formale – una bocca spalancata), più che uditiva, o addirittura una connotazione materica, è dimostrato anche dal finale de *L'avventura di un poeta*, dove lo scrittore, nuovamente, descrive un paesaggio. La ferrovia «mostrava i fili [...], poi spariva [...], rispariva, [...] come i punti d'un cucito ineguale»¹⁷, il paese è «incastrato in uno spacco tra quelle alture s'allungava tutto all'in su, le case una sopra l'altra, divise da vie a scale,

¹⁴ I. Calvino, *Dall'opaco*, cit., p. 89.

¹⁵ *Ivi*, pp. 94-95.

¹⁶ I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p.241. Questa riflessione sulla natura visiva del *Sentiero* è stata proposta da Mario Barenghi durante il convegno internazionale *Italo Calvino. Spazi Paesaggio Ambiente*, tenutosi a Sanremo tra il 17 e il 19 novembre 2022.

¹⁷ I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1171.

acciottolate, fatte a conca nel mezzo», abitato da uomini sui muretti, bambini per le strade, donne sulle soglie. Lo scrittore continua questo *zoom* vertiginoso – come se il suo occhio fosse una vera e propria macchina da presa – che dai monti e dai pascoli arriva fino dentro le porte delle case nelle quali ci sono

[...] dappertutto posate e in volo nuvole di mosche, e su ogni muro e su ogni festone di carta di giornale attorno alle cappe dei camini l'infinita picchiettatura degli escrementi di mosca, [...] parole e parole, fitte, intrecciate le une sulle altre, senza spazio tra le righe, finché a poco a poco non si distinguevano più, era un groviglio da cui andavano sparendo anche i minimi occhielli bianchi e restava solo il nero, il nero più totale, impenetrabile, disperato come un urlo¹⁸.

Se l'urlo azzurro è il mare, quello nero è la scrittura; i colori in Calvino hanno una natura, oltre che sinestetica anche gnoseologica (mai simbolica):

si tratta di una sorta di fania dei colori, un'apparizione in cui il gerundio «scoprendo», attribuito all'alba, suggerisce che il colore esiste anche nel buio e che l'apparizione della luce solleva il manto della notte e rivela i colori che vi si celavano sotto. [...]

In questi passaggi della sua prosa, quasi dei versi di poesia, Calvino mostra l'influenza decisiva che ha esercitato su di lui [...] Montale, ligure di Levante, il quale [...] a lui, ligure di Ponente, ha rivelato il paesaggio della regione e gli ha fornito il lessico per raccontarlo¹⁹.

Belpoliti evidenzia le due sfumature di senso del termine *scoprire*, ovvero al tempo stesso togliere il velo di buio della notte (dell'assenza dei colori) e dunque finalmente vedere qualcosa che prima non si vedeva.

Francesco Menzio

Una considerazione analoga è proposta da Calvino stesso in un breve testo del 1979²⁰ dedicato alle tele di Francesco Menzio (1899-1979):

là la luce del fuori incontra e riconosce la luce di dentro, i colori che erano lì in attesa anche prima che la luce entrando li obbligasse a rivelarsi²¹.

Dove il fuori e il dentro sono al tempo stesso il fuori e dentro del quadro, e il fuori e dentro della finestra nell'appartamento dello scrittore. Questa pagina, un omaggio scritto in occasione della morte del pittore, al quale è consacrata una mostra a Palazzo Madama a Torino tra il

¹⁸ *Ivi*, p. 1172.

¹⁹ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 301.

²⁰ Nonostante questo testo sia stato redatto alla fine degli anni Settanta, si è deciso di prenderlo in analisi in questo sottocapitolo sia per la prossimità delle riflessioni proposte da Calvino con quelle affrontate in queste pagine, sia, soprattutto, in ragione delle coordinate spazio-temporali nelle quali opera Menzio, o meglio nelle quali Calvino incontra la sua pittura, ovvero gli anni Quaranta e Cinquanta.

²¹ Contributo di Calvino in E. Menzio-L. Carluccio (a cura di), *Omaggio a Francesco Menzio*, catalogo della mostra a Palazzo Madama (Torino, 12 dicembre 1979-8 gennaio 1980), p. non numerata ma la settima del volume. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ibidem*. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit. p. 334.

dicembre 1979 e il gennaio 1980, propone nuovamente una riflessione sul rapporto tra paesaggio e quadro, attraverso una similitudine non distante da quella che si è letta nelle righe dedicate a Dufy. Calvino, che ha appeso un quadro del pittore nel suo appartamento in Via Santa Giulia a Torino, confronta il panorama del lungofiume che si scorge dal balcone con quello dipinto sulla tela:

per anni mi sono affacciato a un balcone sul Po, con la vista sui ponti e sulla collina. Per anni, girando gli occhi dal balcone, ritrovavo l'ansa del Po, i ponti, la collina che affioravano in ombre celesti e d'oro in un quadro di Menzio.

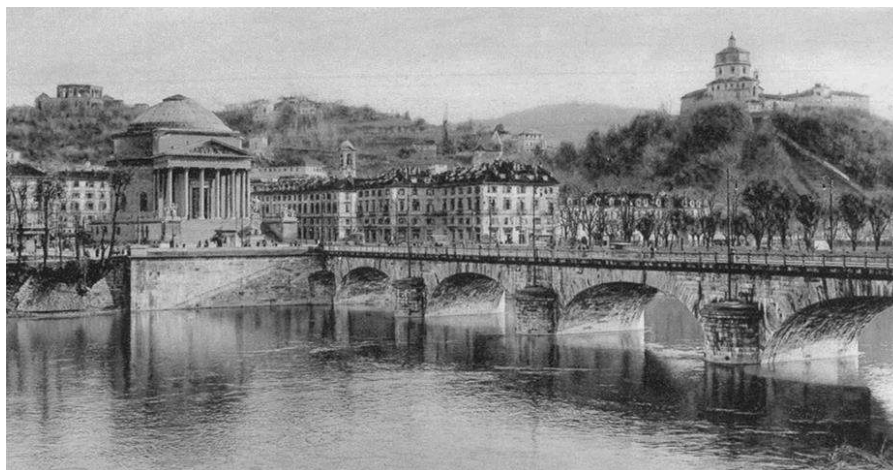


Figura 20 Vista sul ponte Vittorio Emanuele I a Torino

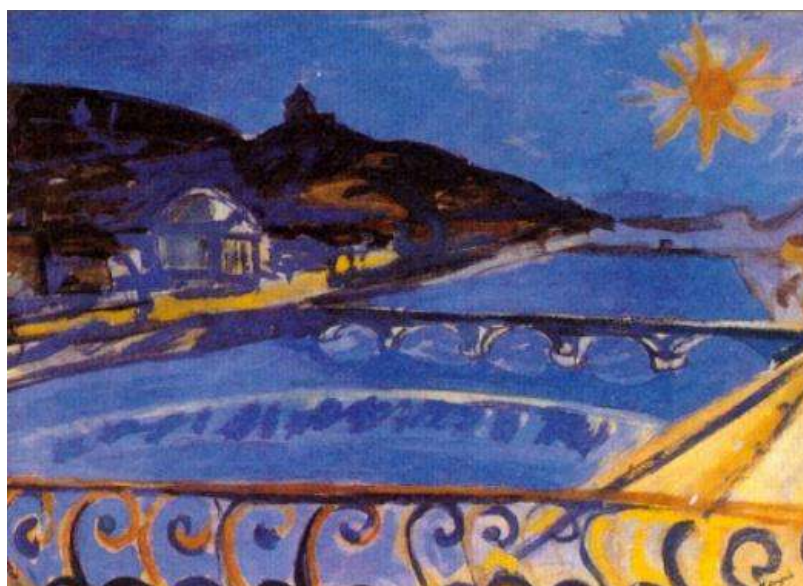


Figura 21 Francesco Menzio, *Ponte sul fiume Po*



Figura 22 Francesco Menzio, *Ponte sul Po*, 1956

La vista sul fiume dal balcone e il quadro sono formalmente analoghi, tra essi vi è una continuità; Calvino, osservatore attento e paziente, girando di poco lo sguardo dall'una all'altro ritrova gli stessi elementi: l'ansa del fiume, i ponti, la collina²². Il verbo *ritrovare*, inoltre, è impiegato con un'accezione visiva, analogamente all'incipit de *La speculazione edilizia*, ancora una volta una descrizione d'osservazione di paesaggio:

alzare gli occhi dal libro (leggeva sempre, in treno) e ritrovare pezzo per pezzo il paesaggio – il muro, il fico, la noria, le canne, la scogliera – le cose viste da sempre di cui soltanto ora [...] s'accorgeva [...] ²³.

Dove nuovamente si incontrano la vista dal finestrino (dunque la finestra come quadro) e la continuità del gesto visivo tra mondo scritto e non scritto. Nel quadro di Menzio, gli elementi compositivi, rappresentazioni figurative del mondo, affiorano in ombre di colore, ovvero emergono dalla bidimensionalità della tela. A differenziare la realtà dalla sua rappresentazione sono i suoni: se dalla città giunge il «rombo discontinuo di rumori e voci» che si distacca dal «rombo fluido e cupo della rapida» e dalla riva opposta del fiume si sentono arrivare i versi degli animali dello zoo (foche, uccelli tropicali)²⁴, nel quadro Calvino trova «uno spazio di silenzio»:

contrapposto alla finestra, il quadro di Menzio era uno spazio di silenzio: ma bastava mi concentrassi e ne sentivo la sonorità raccolta: un brusìo che vibra intorno alle linee, il rumore di fondo delle ore che ritornano, l'avvolgersi fruscante delle cose nel colore dell'aria.

²² Calvino sottolinea la continuità tra il paesaggio e il quadro in modo analogo a Magritte in *La condizione umana*. Il confine tra il mondo reale e la sua rappresentazione è labile e illusorio, dato che i due, conformandosi, si confondono. Un quadro di Magritte, *Il castello dei Pirenei* (1959), è scelto come copertina della prima edizione de *Le città invisibili* nel 1972.

²³ I. Calvino, *La speculazione edilizia*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 781.

²⁴ Lungo la riva del Po, nei pressi del Ponte Regina Margherita a Torino, si trova in quegli anni un giardino zoologico con animali esotici, poi chiuso nel 1987.

Il quadro è dunque indagato nella sua dimensione spaziale, immobile e silenziosa. Tuttavia, le forme hanno una loro sonorità e dinamicità, una discontinuità: l'ecfrasi prevalentemente denotativa dinamizza l'immagine grazie alla presenza del brusio e del fruscio, grazie alla vibrazione e all'avvolgersi delle cose (il verbo vibrare è al presente e il verbo avvolgersi è sostantivato, a sottolineare il dinamismo dell'azione). Persino il tempo, il continuo susseguirsi delle ore, fa rumore. Quello che Calvino suggerisce è che, prendendo le distanze dalla più immediata percezione della realtà visibile e udibile attraverso la finestra sul balcone, anche questa seconda finestra sul mondo che è il quadro, che lo scrittore contrappone alla prima (nel senso di mette contro, o di fronte, come in uno specchio), ha una vita propria, un cinetismo e un respiro. Il quadro e la realtà sono dunque in un rapporto di continuità formale e figurativa, ma di discontinuità percettiva.

D'altronde la poetica di Menzio (il cui nome Calvino fa rimare con «silenzio») è una poetica della delimitazione e del contenimento. Il fuori (della finestra, del contorno della linea) con la sua luminosità che scopre i colori è contrapposto al dentro (del quadro, della figura, dell'intimità del soggetto rappresentato) con la sua discrezione:

così, soprattutto nei quadri d'interno e di figura, Menzio delimita con largo gesto della linea zone dove la densità e la discrezione sono gli attributi dell'umano; un modo d'esser contenuto come condizione prima del vivente.

In questi casi la densità della macchia di colore è quella del corpo umano, la linea del contorno della figura è confine tra l'io e il mondo. Confine che Calvino non manca di individuare negli occhi (luminosi e luminescenti) del pittore:

là s'appuntano i chiari occhi di Menzio con ilari scintille: occhi che guardano il mondo non per giudicarlo o per illudersi ma perché è qui che siamo [...].

Le tele di Menzio sono al tempo stesso confini di separazione dal mondo e contenitori di mondo. Sospese nel tempo, danno vita a una dimensione visiva parallela a quella reale, insieme a una dimensione percettiva del vivente e dell'interiorità che è invece *assoluta*. L'opera del pittore non è dunque una lettura critica o un'interpretazione simbolica della realtà, ma un *luogo* in cui ritrovare questa realtà, mentre essa affiora figurativamente dalla tela. L'uso del deittico «qui» ha in questo caso valore sia spaziale sia temporale, e indica la nostra presenza nel mondo oggi, ma non solo:

occhi [quelli del pittore] per cui la ricchezza quotidiana delle gioie e delle malinconie resta fuori dal tempo, cioè costituisce il tempo vero. Come accadeva in un'epoca conclusa forse per sempre, ma che c'è stata, e se c'è stata c'è.

Menzio è un autore che gravita intorno all'ambiente dell'Einaudi a partire dalla sua fondazione. La casa editrice vede luce nel 1933, e anche il pittore, sardo ma torinese di

adozione, viene coinvolto insieme a svariati artisti per dar forma alle copertine dei libri. Nel catalogo *Cinquanta anni di un editore, le edizioni Einaudi 1933-83*, è scritto che «i colori e i disegni di Menzio, in quegli anni, contribuiscono a caratterizzare l'immagine dei libri»²⁵. La prima commessa risale al 1938, e da quel momento Menzio si occupa di realizzare le copertine per i libri di Dickens, Dostoevskij, Defoe e Pavese, ma anche di classici dell'antichità come Luciano di Samosata. Giulio Einaudi stesso testimonia come i lavori di Menzio fossero sempre meditati e «giusti»²⁶. Si prenda come esempio il bozzetto per la copertina di *Ossi di seppia* di Montale, commissionato da Giulio Einaudi e realizzato nel 1939 (ora conservato, insieme a altre nove chine destinate ad altrettante copertine della collana «Universale Einaudi», nella Collezione della Casa Editrice Einaudi, acquistata nel 1991 dalla Fondazione De Fornaris): si tratta di una china su carta che presenta un'evidente prossimità all'opera di Giorgio Morandi, e che come questa «contiene un segno narratore con qualità secche e incisive di mirabile freschezza di intuito»²⁷. La poetica e l'estetica condivise dal binomio letterario-visivo di Montale e Morandi è quindi di ispirazione anche per Menzio, oltre che per Calvino, come si vedrà più avanti nella tesi. Non stupisce dunque la partecipazione della penna di Calvino all'omaggio reso al pittore, vista non solo l'eredità che il secondo lascia all'Einaudi, ma anche una certa analogia di sguardo tra i due:

le [...] pitture, quelle che Fossati predilige «impaginate al bordo di una finestra o sul filo di uno stipite: luoghi che non sono il mondo fuori, ma una continuità delle stanze, dell'occhio che guarda, del lavoro in corso», confermano quanto l'impaginare lo sguardo fosse una costante di Menzio; e le copertine dei libri sono anch'esse luogo di soglia, di passaggio verso la parola scritta. [...] Galvano nel catalogo del 1971 riferiva che «la finestra si fa soglia, soglia di una iniziazione alla saggezza da contemplare»²⁸.

I quadri di Menzio, come ben rileva anche Calvino, sono confini, soglie. Si è visto come lo scrittore si concentri sugli occhi del pittore, che nell'autoritratto non guardano, ma si guardano; egli cioè «introverte lo sguardo»²⁹:

di tre quarti, il pittore, come sorpreso, volge gli occhi chiari sulla propria immagine specchiata, e dallo specchio sullo spettatore. Come a dire che l'immagine del volto che ci viene restituita dal dipinto è almeno di secondo grado, essendo evidenziata la cornice dello specchio [...]. È proprio nello specchio che l'immagine come attraverso un obiettivo viene ritagliata provvisoriamente dal *continuum* del reale, assumendo e dichiarando la propria qualità di frammento; frammento per il tutto [...]. La descrizione

²⁵ I. Mulatero, *Francesco Menzio. I disegni*, in R. Maggio Serra (a cura di), *Arte moderna a Torino II. Opere d'arte e documenti acquisiti per la Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1993, p. 352.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ P. Mantovani, *Francesco Menzio*, in R. Maggio Serra (a cura di), *Arte moderna a Torino II. Opere d'arte e documenti acquisiti per la Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino*, cit., p. 350.

minuziosa ha un obiettivo: dimostrare che dietro tutte le immagini di Menzio c'è una precisa realtà e che il lavoro del pittore consiste proprio nel trascrivere questa realtà³⁰.

In queste pagine abbiamo messo in luce la concezione dialettica di Calvino del rapporto tra il dentro e il fuori del quadro, e nello specifico tra la rappresentazione del paesaggio e il paesaggio stesso. Nei due testi appena analizzati si è potuto osservare nel dettaglio come tale prospettiva sulla pittura tenda a prenderne in considerazione esclusivamente l'aspetto formale figurativo: è il contenuto decifrabile del quadro, ovvero la raffigurazione delle forme, la rappresentazione della realtà, a essere messa in rapporto (funzionale, in quanto descrittivo) con il contesto. Nel caso del biglietto su Dufy il quadro-paesaggio incornicia un momento contemplativo, uno spazio-tempo che esclude provvisoriamente l'aspetto politico, ovvero «i Paesi e i Problemi» (della Storia con la “s” maiuscola). Il fuori del quadro, così evocato, assume un'importanza fondamentale e la sua impalpabilità, dovuta alla lontananza, si carica della stessa corporeità della cornice: un con-testo che ha lo scopo di meglio evidenziare il contenuto del quadro. Nel testo per Menzio, che risale a una trentina d'anni dopo – che è preso in analisi qui per coerenza tematica e soprattutto cronologica, dato che Calvino fa riferimento a un'opera che aveva sotto gli occhi nel suo appartamento torinese negli anni Cinquanta –, il rapporto con la cornice in quanto strumento semiotico è più complesso, perché il gioco di continuità formali tra il dentro e il fuori si spinge fino a sfiorare il paesaggio interiore. Ma ciò che accomuna profondamente i due testi è l'idea che nella continuità formale tra realtà e rappresentazione, ovvero tra paesaggio e quadro, o più in generale tra contesto e contenuto, i due elementi dialettici possano essere interscambiabili: il quadro come paesaggio, il paesaggio come quadro. Questa concezione dell'arte è preliminare a quelle che sono le riflessioni del Calvino più maturo e concettuale, ovvero che realtà e arte, natura e cultura non solo condividano la stessa forma, ma anche la stessa sostanza.

³⁰ *Ibidem.*

2. Le «considerazioni sull'arte»

Una pietra sopra: Paul Cézanne, Astrattismo Geometrico, Informale, Fernand Léger

Leo Lecci, in *Qualche nota su Calvino e l'arte figurativa*, definisce «considerazioni sull'arte»¹ le riflessioni sull'arte visiva contenute all'interno di alcuni saggi raccolti nel 1980 in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. La definizione di «considerazioni sull'arte» risulta particolarmente pertinente per due ragioni: innanzitutto, in questi scritti, seppur non configurati come testi espressamente dedicati all'arte, compaiono numerosi (talvolta sistematici) e rilevanti commenti, note, osservazioni e valutazioni sulla produzione pittorica contemporanea. In secondo luogo, perché grazie a questa formulazione si mette in evidenza la presa in considerazione dell'arte visiva, da parte di Calvino, in quell'importante lavoro di «bilancio» che è l'assemblaggio dei testi di *Una pietra sopra*:

in questo volume ho messo insieme scritti che contengono dichiarazioni di poetica, tracciati di rotta da seguire, bilanci critici, sistemazioni complessive del passato e presente e futuro.

[...]

È ponendosi come esperienza conclusa che la successione di queste pagine comincia a prendere una forma, a diventare una storia che ha il suo senso nel disegno complessivo².

Per Calvino, in queste pagine, le considerazioni sui movimenti artistici e sui pittori sono sempre parallele e vanno di pari passo a quelle sulla letteratura, sono cioè funzionali a operare dei confronti e dei paragoni tra le due diverse modalità di sguardo, i due linguaggi, i due differenti – anche se ovviamente interrelati – sviluppi storici. Sovente, come si è già messo in luce, i paragoni tra pittori e scrittori prendono forma di binomi, anche graficamente, grazie all'uso del trattino di congiunzione. Questi testi dunque permettono di contestualizzare la prospettiva, soprattutto diacronica, iconografica e politica, di Calvino sulla (storia dell')arte e sul suo rapporto con la storia della letteratura all'altezza degli anni Cinquanta e Sessanta. È d'altronde lo scrittore stesso a evidenziare l'idea di *contesto*, sempre nella prefazione al volume del 1980:

il mio obiettivo poteva essere quello di stabilire delle linee generali che facessero da presupposto al lavoro mio e degli altri; di postulare una cultura come contesto in cui situare le opere ancora da scrivere³.

O da dipingere, dato che se la cultura è un contesto, la letteratura in esso è indissolubile dall'arte.

Si è scelto dunque di prendere queste «considerazioni» in analisi all'interno della tesi, per mettere in evidenza come l'imagocentrismo di Calvino sia un paradigma critico presente da

¹ L. Lecci, *Qualche nota su Calvino e l'arte figurativa*, cit., p. 65.

² I. Calvino, *Una pietra sopra*, in *Saggi*, cit., vol. I, pp. 7-8.

³ *Ibidem*, p. 7.

sempre, oscillante tra arte e letteratura, come si evince anche dalle *Lezioni americane*, che come *Una pietra sopra* sono un'autobiografia intellettuale dello scrittore. In *Visibilità* Calvino scrive che:

Le chef-d'œuvre inconnu è stato commentato molte volte come una parabola sullo sviluppo dell'arte moderna. Leggendo l'ultimo di questi studi, quello di Hubert Damisch (in *Fenêtre jaune cadmium* [...]) ho capito che il racconto può anche essere letto come una parabola sulla letteratura, sul divario incolmabile tra espressione linguistica e esperienza sensibile, sulla inafferrabilità dell'immaginazione visiva⁴.

L'approccio dialettico tipico di Calvino fino agli anni Sessanta gli permette di considerare l'arte visiva e la letteratura come due facce della stessa medaglia, soprattutto là dove entrambe si occupano di riflettere sul loro stesso rapporto. In questo caso specifico, lo scrittore rilegge il racconto di Balzac in una nuova prospettiva letteraria, e ciò è possibile proprio grazie alle lenti estetiche e visuali fornitegli da Damisch, filosofo, critico e storico dell'arte (si ricordi che una copia di *Fenêtre jaune cadmium: ou les dessous de la peinture* è conservata da Calvino nella biblioteca della casa di Roma⁵). Balzac, poi, è esemplare in questo senso, dato che è con lui che, come si è visto, prende vita una «storia della visività romanzesca», ovvero «del romanzo come arte di far vedere persone e cose». La scrittura icastica che caratterizza la visività romanzesca costituisce un «rapporto perfetto tra parola e immagine (il massimo d'economia col massimo rendimento)»⁶.

⁴ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 712; per un approfondimento sull'ecfrasi in *Le chef-d'œuvre inconnu* di Honoré de Balzac vd. M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., pp. 102-103. *Le chef-d'œuvre inconnu* è stata un'opera fondamentale per la riflessione sul rapporto tra parola e immagine, anche per i pittori – tra cui Matisse, Cézanne e Picasso. Quest'ultimo nel 1927 realizza 13 acqueforti e 67 disegni incisi su legno per illustrare il romanzo.

⁵ H. Damisch, *Fenêtre jaune cadmium : ou le dessous de la peinture*, Parigi, Seuil, 1984 (scaffale III.C.49). Con dedica: «Pour Chichita, | pour Italo, | ces histoires de vingt et | quelques années | leur ami | Hubert Damisch».

⁶ I. Calvino, *L'occhio del gufo*, in *Saggi*, cit., vol. I, p. 851.



Figura 23 Pablo Picasso, disegno per *Le Chef-d'œuvre inconnu* di Balzac, Ambroise Vollard, 1931

È in questo prisma che intendiamo leggere le «considerazioni sull'arte» che Calvino elabora nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta.

A partire dagli anni Quaranta, che hanno la guerra come spartiacque, si assiste in occidente a una vera e propria rivoluzione del modo di fare arti visive e critica artistica. I semi erano già stati piantati in precedenza, dalle numerose e variegata correnti artistiche che prendono vita negli anni che precedono e affiancano la Prima Guerra Mondiale. In generale si fa riferimento a tutti i movimenti d'avanguardia – le avanguardie storiche – che sono allo stesso tempo causa ed effetto di un necessario ripensamento dell'arte, del suo ruolo nella società, dei suoi strumenti ermeneutici sul mondo, del suo potere comunicativo e conoscitivo, del suo modo di rappresentare e dunque di vedere la realtà, dei suoi linguaggi. Più in particolare si pensa al Cubismo di Braque e Picasso, che programmaticamente e definitivamente, com'è noto, sconvolge il concetto di punto di vista frontale, e dunque quello di prospettiva di derivazione rinascimentale. Il mondo non è più misurabile da un occhio che lo guarda; l'oggetto non si fa possedere nella sua totalità dalla vista umana, se non scomponendosi e frantumandosi, perdendo la sua forma, che è ciò che lo rende visibile; il soggetto è schiacciato dalla relatività. Alle sue spalle il Cubismo ha la pittura di Cézanne; ad esso contemporanei e paralleli, tra gli altri, ci sono il primo Espressionismo astratto di Kandinskij, il Neoplasticismo di Mondrian e l'Astrattismo geometrico e il Cubofuturismo russi, Klee e Léger. Se l'arte visiva è, per sua stessa essenza, soggetto e oggetto della riflessione sulla visione, nelle opere degli artisti che si inseriscono in questa linea di ricerca in particolare, comincia a divenire centrale il discorso meta-visuale. Sono questi gli artisti e i movimenti cui Calvino, a partire dalla giovinezza, guarda con maggiore interesse, con uno sguardo critico sempre vigile sul contesto culturale, sociale e politico. La storia dell'arte, in particolare di quell'arte collocata lungo la linea che lega Cézanne, Picasso, Léger, Klee, e che incentra la sua ricerca sulla visualità e sulle differenti declinazioni

e potenzialità del linguaggio visivo, viene ripercorsa, come detto, insieme alla storia della letteratura e interrogata in funzione critica su quest'ultima. Lo sguardo dei pittori presi in esame da Calvino viene così paragonato, in un confronto serrato, a quello degli scrittori.

In *La sfida al labirinto*, del 1962, Calvino sostiene che mentre Zola «scrive ancora i *Rougon-Macquart*» il suo compaesano e compagno di scuola venuto con lui a Parigi Paul Cézanne (di cui si è già vista l'importanza nella poetica Calviniana) «si mette a fare una pittura che sembra di cento anni dopo tutta scomposizione di piani e luci, masse colorate che si bilanciano geometricamente, il mondo della campagna come lo rivede, tornandoci, chi s'è abituato a guardare altre cose, altri oggetti, a muoversi in un altro spazio»⁷. Calvino sta parlando (sulla scia polemica del Vittorini di *Industria e letteratura*) della poetica naturalistica della «fetta di vita», degli americani della «scuola di Chicago» e degli strascichi dei «vizi d'una cattiva tradizione» di romanticismo, pedagogismo, *pruderie* – in affreschi sociali «industriali», anch'essi ricoperti di una patina sotto la quale emerge con facilità la «ruggine naturalistica» – nei precetti del realismo socialista. Se al tempo di Zola e Cézanne si tentava di rintracciare il termine d'antitesi alla «impoeticità-disumanità dell'industria avanzante [...] in un'immagine del mondo naturalistico-umanitaria in cui si cercava d'inglobare anche la realtà industriale»⁸, dall'avvento del futurismo e del cubismo le ricerche si spostano definitivamente verso un nuovo termine d'antitesi, ossia una nuova immagine che rappresenti la bellezza e la gravidanza morale di un presente e di un futuro industriali, in un mondo necessariamente industrializzato. Si tratta di un'immagine diversa, con una nuova estetica, un nuovo stile. Ma Cézanne, come detto, si era mosso rapidamente, con anticipo. Il pittore francese diventa così un modello stilistico anche per «lo scrittore», tant'è che Calvino individua un prototipo di scrittore-Cézanne, e cioè quello «concentrato nella conoscenza d'un oggetto, nella forma d'una cosa [...]. Artista-sperimentatore della materia fisica», detentore di «un'autorità di stile perentoria», e dunque fautore di «scelte d'ascetismo stilistico» e di «assolutizzazione di rigore riduttivo». Senza però mancare, come Calvino scrive nel 1967 in *Vittorini: progettazione e letteratura*, di «ricchezza inventiva, esplosione linguistica, sperimentazione stilistica intuitiva»⁹ (qualità, queste ultime, che lo scrittore-Cézanne condivide con lo scrittore-Picasso, come si vedrà in seguito). Sono queste le caratteristiche che possono accomunare la poetica di Cézanne e quella di uno scrittore: l'osservazione di un oggetto o di una forma con intento gnoseologico, la confidenza nell'uso della materia e la conseguente possibilità di sperimentare intuitivamente con essa, uno stile fortemente personale e sempre riconoscibile, una stilizzazione riduttiva mai impoverente. Le stesse caratteristiche messe in luce da Merleau-Ponty in *Il dubbio di Cézanne* nel 1945 (l'anno

⁷ I. Calvino, *La sfida al labirinto*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 111.

⁸ *Ibidem*.

⁹ I. Calvino, *Vittorini: progettazione e letteratura*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 170.

in cui è pubblicato anche *Fenomenologia della percezione*, che Calvino legge). Il fenomenologo francese, come è noto, indaga la pittura di Cézanne nel suo rapporto alla percezione (in una dimensione visiva, ma anche sinestetica), all'esperienza di relazione con il mondo inevitabilmente mediata dai sensi e dal corpo: il corpo umano, il corpo degli oggetti e il corpo del quadro e del colore. La poetica di Cézanne si situa tra rappresentazione figurativa della realtà e percezione in quanto sensazione. Per esempio, come si è già detto, i colori componenti non sono mescolati, ma giustapposti, in modo che la rappresentazione della natura pur risultando realistica sia l'esito dell'interazione reciproca delle singole componenti del quadro, che danno all'occhio un'impressione di unità. Inoltre Cézanne compie un passo ulteriore rispetto agli impressionisti, poiché la percezione degli oggetti è indagata non solo nella loro *impressione* (sia nel senso propriamente impressionista, pittorico, sia nel senso fotografico, al tempo stesso materiale e mentale), bensì in profondità:

il contorno degli oggetti, concepito come una linea che li recinga, non appartiene al mondo visibile ma alla geometria. Se si segna con una linea il contorno di una mela, lo si rende una cosa, mentre esso è il limite ideale verso i cui lati della mela fuggono in profondità¹⁰.

E ancora:

Cézanne non cerca di suggerire con il colore le sensazioni tattili che darebbero la forma e la profondità. Nella percezione primordiale, tali distinzioni fra il tatto e la vista sono ignote. È la scienza del corpo umano che ci insegna poi a distinguere i nostri sensi. La cosa vissuta non è ritrovata o costruita in base ai dati dei sensi, ma si offre di primo acchito come il centro donde essi si irradiano. Noi vediamo la profondità, il vellutato, la morbidezza, la durezza degli oggetti – Cézanne dice perfino: il loro odore¹¹.

È in questo dialogo tra l'occhio e il quadro, tra la percezione soggettiva e gli oggetti, che la fenomenologia (di Cézanne, ma non solo) interessa e nel corso degli anni interesserà sempre di più Calvino.

In *Natura e storia nel romanzo* e in *Vittorini: progettazione e letteratura* è la figura di Picasso a occupare il più ampio spazio, in una prospettiva che sempre parte e ritorna dalla/all' letteratura. Del pittore spagnolo, ovvero della sua rilevanza nel pensiero e nella poetica calviniani, meglio si dirà nel sottocapitolo a esso dedicato. Basti qui ricordare come l'autore di *Guernica*, la grande tela con cui si fissa l'immagine dell'umanità stravolta dalla guerra¹², venga, nel saggio del 1958, paragonato a Kafka e Brecht nella riflessione sull'autorità e sulla violenza, «forza ineluttabile che racchiude il male e il bene»¹³. Sempre di *Guernica* Calvino si serve per

¹⁰ M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, in L. Corrain (a cura di) *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche*, cit., p.69.

¹¹ *Ibidem*.

¹² I. Calvino, *Natura e storia nel romanzo*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 45.

¹³ *Ibidem*.

il paragone con un altro scrittore, questa volta un italiano, Elio Vittorini¹⁴, suo collega nella direzione de «Il Menabò» tra il 1959 e il 1966. *Conversazione in Sicilia* è definito da Calvino il «libro-*Guernica*, l'unico che si definisce attraverso questo semplice trattino di congiunzione»¹⁵ (trattino che qui assume esplicitamente la sua funzione sintetica). Ma l'opera più picassiana di Vittorini è *Il Sempione*, che presenta quella stilizzazione sia della «figurazione narrativa», sia della «rappresentazione esistenziale», priva però di «ipertensione espressionistica»¹⁶: il quadro di Picasso con cui Calvino opera il paragone è in questo caso la *Joie de vivre*, del 1946.



Figura 24 Pablo Picasso, *Joie de vivre*, 1946

Di nuovo, l'arte si dimostra in anticipo sulla letteratura: Picasso è per Vittorini un «paradigma decisivo», un «punto di riferimento di valore letterario», tanto da trovarsi a essergli «analogo», come scrittore, «quasi per natura, per occhio interiore»¹⁷ – Vittorini sembra così essere l'*equivalente letterario* di Picasso¹⁸. Secondo Franco Ricci

the crux of this aesthetic comparison is its intrinsic innovative spirit. Both artists function at the highest forms of their artistic expression. In doing so, both disclose a new rule to be emulated. Their innovation is not produced by simple appropriation of systemic characteristics endemic to the other but by their ability to reveal new dimensions of their unique sign types. Calvino relates these two artists for their iconic qualities. Moreover, their hovering, whether using written words or painted images, between figuration and abstraction, creates a sense that their similar messages move beyond the space of their works to meet in a collective unconscious¹⁹.

¹⁴ Vittorini era già stato citato, subito dopo il paragone tra Kafka, Brecht e Picasso, in *Natura e storia nel romanzo*: «una realtà di massacro sovrasta il mondo. È il *mondo offeso*, per chi ne sa ancora soffrire, e Vittorini incontra nella notte siciliana l'arrotino che cerca lame e coltelli, armi da affilare, denti da rendere aguzzi per ribellarsi al massacro. È il *mondo assurdo* per chi è arrivato a sentirsi estraneo alla logica del tutto [...]»; I. Calvino, *Natura e storia nel romanzo*, cit., p. 45.

¹⁵ I. Calvino, *Vittorini: progettazione e letteratura*, cit., pp. 170-171.

¹⁶ *Ivi*, p. 171.

¹⁷ *Ivi*, p. 170.

¹⁸ Un altro paragone scrittore-pittore è quello operato tra Montale e Morandi in *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*; torneremo su questo binomio più approfonditamente nel terzo capitolo della tesi.

¹⁹ «Il nodo di questo confronto estetico è il loro spirito innovativo intrinseco. Entrambi gli artisti operano alle più alte forme della loro espressione artistica. Così facendo, entrambi svelano una nuova regola da emulare. La loro

Lo scrittore siciliano però, nel costante tentativo di tenere in vita il lavoro sia sull'opera (che dà senso al *fuori*) sia sul *fuori*, e cioè sul contesto (che dà senso all'opera in modo che questa possa a sua volta dargli senso), secondo Calvino fallisce. Questo accade dal momento che, mentre l'opera è in costruzione, la ricerca sul *fuori* si è spostata, è cambiata, perché il *fuori* stesso è in perenne e rapido mutamento. L'opera, che voleva essere incisiva, rivoluzionaria – nel senso di apportare un cambiamento nello stato delle cose del *fuori*, è diventata «ostaggio»²⁰ di quello stato di cose; essa è costretta a essere cancellata e ricreata continuamente, per non essere di freno al progetto e al discorso generali:

l'esigenza di discorso generale cui Vittorini vuol dar fondo anche nella propria opera narrativa gli nega quella che per la "felicità dell'artista" è la forza concentrata della tela cominciata e finita in meno di una giornata²¹.

In questo caso Calvino fa riferimento alla *felicità* dell'artista visuale in contrapposizione alla maggiore fatica, o minore soddisfazione, dello scrittore. «Esiste la felicità del dipingere, ma una felicità dello scrivere non esiste»²², è detto poco prima nella stessa pagina. La differenza tra pittura e letteratura è qui individuata nel diverso tempo di realizzazione dell'opera. Vittorini, nel ritratto che ne fa Calvino, ritorna sempre sul suo «affresco»²³, ne copre alcune zone con l'intonaco e ci ridipinge sopra, riprende in mano le sue opere per plasmarle con la «coscienza d'adesso», e tenta in questo modo di risolvere il problema del «*tempo* che la letteratura occupa (nel suo scriversi, e anche nel suo voler essere letta, essere continuamente letta)»²⁴.

Il riferimento all'*affresco* – e non al più prevedibile *quadro*, nella metafora che descrive il metodo di lavoro di Vittorini, ancora una volta paragonato a quello del pittore, è di grande interesse. Un affresco è infatti abitualmente di grandi dimensioni, può contenere diverse scene disposte in ordine consequenziale ed essere spazio di una vicenda che si sviluppa nel tempo, essere cioè narrativo, o addirittura avere scopo didascalico. Ma soprattutto, è la tecnica di realizzazione che differenzia l'affresco dalla pittura su tavola o su tela. Lo stesso nome "a fresco" (che tra l'altro fa eco all'idea di tempestività e contemporaneità con l'attualità del *fuori* di cui parla Calvino) è indicativo del fatto che la pittura deve essere portata a compimento prima che l'intonaco si secchi. Questo implica che il lavoro del pittore debba svolgersi non "strato

innovazione non è prodotta dalla semplice appropriazione di caratteristiche sistemiche endemiche dell'altro, ma dalla loro capacità di rivelare nuove dimensioni dei loro unici tipi di segni. Calvino mette in relazione questi due artisti per le loro qualità iconiche. Inoltre, il loro oscillare, sia con parole scritte che con immagini dipinte, tra figurazione e astrazione, crea la sensazione che i loro messaggi simili vadano oltre lo spazio delle loro opere per incontrarsi in un inconscio collettivo»; F. Ricci, *Painting with Words, Writing with Pictures*, cit., p. 205. Traduzione mia.

²⁰ I. Calvino, *Vittorini: progettazione e letteratura*, cit., p.171.

²¹ *Ivi*, p. 172.

²² *Ivi*, p. 171.

²³ *Ivi*, p. 172.

²⁴ *Ibidem*.

dopo strato” – dal disegno preparatorio agli ultimi ritocchi di colore, come nel caso di un quadro, bensì “porzione dopo porzione”, attraverso un processo di realizzazione più prossimo a quello di una narrazione lineare e continua. Queste porzioni di pittura, talvolta chiaramente individuabili ad un’osservazione attenta del dipinto, prendono il nome di *giornate*, evidenziando proprio l’aspetto temporale e quotidiano della realizzazione dell’affresco.

Per Calvino il problema di essere al passo con il/i tempo/i si configura così molto diversamente per le arti visuali rispetto alla letteratura. Lo scrittore sostiene che in casi analoghi a quello di Vittorini, in pittura la soluzione possa essere quella di mistificare il periodo di composizione dell’opera. È noto, ad esempio, che questa è una soluzione al problema dell’attualità che Giorgio de Chirico adotta abitualmente, falsificando le date dei propri quadri. Vittorini dunque, secondo Calvino, nasconde le pagine scritte come un «Picasso-talpa» che seppellisce i suoi dipinti per farne perdere l’ordine cronologico²⁵. È interessante rilevare come nel suo approccio qui prevalentemente storicista alla pittura, lo scrittore si preoccupi delle problematiche relative alla diacronia, e all’inattualità di una lettura in ordine cronologico dell’opera di un artista. Senza spingersi a considerare questa prospettiva anacronistica (nel senso che all’anacronismo dà Georges Didi-Huberman nel solco di Aby Warburg, Walter Benjamin e Carl Einstein, rovesciando tale concetto considerato falsificante e dandogli un’accezione positiva: solo uscendo dal sentiero determinato e chiuso della cronologia si possono considerare le immagini al di là del loro ruolo di reperti, di fonti o di documenti storici, ovvero in quanto energie attive in un campo formale aperto, rimosse, manipolate, sopravvissute, risemantizzate nel corso del tempo²⁶) si può tuttavia evidenziare come in Calvino le immagini godano di una maggiore rapidità e leggerezza, nel nascondersi alla Storia, e dunque una maggiore libertà rispetto allo scorrere del tempo che con la sua inesorabilità rende desueto qualsiasi segno appena tracciato.

Siamo, come si diceva, negli anni Sessanta: «le forme del mondo e le forme del linguaggio artistico»²⁷ sono continuamente messe in rapporto da linguisti, filosofi e artisti. Nel saggio del 1960 *Il mare dell’oggettività*²⁸, Calvino sostiene che l’astrattismo di Mondrian (Astrattismo geometrico, neoplasticismo, «ossessione di purezza e ordine») e di Kandinskij (Espressionismo astratto, forma geometrica e colore, «nervosismo inventivo») si possono inserire in una «corrente soggettiva che cerca di esprimersi allo stato puro, evitando l’attrito col

²⁵ Nella stessa pagina Calvino sostiene che «a guardar bene, l’analogia con Picasso, più che con il pittore sempre giovane che continua a “trovare” rapporti tra le forme del mondo e le forme del linguaggio artistico, tende a stabilirsi col tardo pittore delle vaste composizioni allegorico-civili, (certo da Vittorini detestate), dove gli stilemi già sperimentati trovano sistemazione in una sintesi quasi rapsodica»; *ibidem*.

²⁶ Cfr. G. Didi-Huberman, *Storia dell’arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

²⁷ I. Calvino, *Vittorini: progettazione e letteratura*, cit., p.172.

²⁸ Originariamente pubblicato proprio in «Il Menabò».

mondo oggettivo»²⁹. L'Espressionismo, tra cui quello astratto, viene poi paragonato dallo scrittore al Surrealismo e alla scrittura di Joyce – Calvino parla di «avanguardia del primo quarantennio» – poiché in essi la soggettività tende a sovrastare non solo il mondo ma anche l'identità individuale (automatismo inconscio, flusso di coscienza). Si tratta di un espressionismo diverso rispetto a quello di Picasso – il cui segno è più rapido e cangiante – e di una soggettività «prorompente», «che pareva voler inondare tutto», contro la quale Calvino e la sua generazione hanno posto in opposizione critica «gli scrittori i poeti i pittori moralisti dell'attrito con la durezza del mondo»³⁰. Dagli anni Quaranta, la spinta che aveva alimentato «l'avanguardia del primo quarantennio» inverte rotta e capovolge i termini. Per Calvino la pittura Informale è l'estremo di una tendenza culturale generale a non sentire più la natura come alterità, ad annullare la distinzione tra l'uomo e il «coacervo della materia vivente»: una «pittura biomorfa che ci annega nel fluire della linfa, dei succhi terrestri, del sangue delle vene e del brusio e fragore umano»³¹. L'*Informel* secondo lo scrittore compie un passo definitivo, «che affonda nella continuità della vita biologica che tutti ci percorre»³². I pittori a cui fa riferimento nello specifico sono Pollock (Espressionismo astratto, *Action painting*) e Wols (Informale, *Tachisme*), che hanno infatti la convinzione e la pretesa che le proprie opere si identifichino con il mondo, che il proprio io sia indifferenziato dalla totalità dell'esistente, per cui «cosmo, mondo naturale e febbre meccanica della città moderna [sono] racchiusi nello stesso segno»³³. È il mare dell'oggettività che dà il titolo al saggio, che è un mare di magma in cui l'io annega, per cui non è più «dall'animo del poeta» che dilaga la «colata di lava», ma dal «ribollente cratere dell'alterità nel quale il poeta si getta»³⁴ – Calvino è al riguardo totalmente polemico e parla di «crisi dello spirito rivoluzionario»³⁵. Si noti come il rapporto tra produzione artistica e vita biologica, che altrove Calvino mette in rapporto rilevandone il simile processo creativo, assuma qui una connotazione interamente negativa. A contrariare lo scrittore è in questo caso il fatto che il linguaggio artistico si arrenda di fronte all'indifferenziazione dal caos, che l'arte si deformi, o meglio rinunci a prendere una forma. Se infatti Calvino sembra essere convinto della consustanzialità del mondo con l'uomo e con l'arte (d'altronde in *Tutto in un punto* da un unico punto prende vita l'intero universo), tuttavia non arriva ad accettare la prospettiva acritica, di indifferenziazione – e, a suo parere, di nichilistica indifferenza – propria di queste forme d'arte. Quasi come se, per lo scrittore, nell'espressione di sé, la rinuncia ad avere forma e al prendere

²⁹ I. Calvino, *Il mare dell'oggettività*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 54.

³⁰ *Ivi*, p. 55.

³¹ *Ivi*, p. 53.

³² *Ivi*, p. 54.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ivi*, p. 55.

³⁵ *Ibidem*.

forma equivallesse all'assenza di esistenza. La forma, in arte, è infatti un principio di esistenza, in quanto essa è, come accennato, interfaccia tra l'idea e la materia³⁶. Più precisamente:

la forma di fatto costituisce l'ineluttabile interfaccia nella relazione che intrattiene il soggetto con l'oggetto, la materia con l'idea, dettata da una duplice necessità-condizione fenomenica ed esistenziale a un tempo. Il passaggio dalla materia amorfa e/o informe alla materia formata avviene ogniqualvolta si attiva un processo di *in-formazione* e di *formazione* (forma + azione), che in ambito artistico ha inizio con un puro atto ideativo e creativo a cui fanno seguito svariati procedimenti della «formatività artistica», [...] mediante i quali gli strumenti sono chiamati a vincere le prime resistenze della materia affinché l'idea prenda forma³⁷.

La postura di Calvino è invece, soprattutto negli anni Sessanta, quella della sfida volta al tentativo di trovare un ordine nelle cose del mondo, uno strumento espressivo e formale anche solo parzialmente conoscitivo della realtà. Quello dell'Informale è dunque un ulteriore tipo di espressionismo, ancora diverso dai precedenti, che si trova ad esistere nella complessa realtà industriale del secondo dopoguerra, ma nel logoramento di qualsiasi tensione morale, politica e ideale.

Proprio in *La sfida al labirinto* – titolo emblematico che esplicita la necessità di un atteggiamento di non rassegnazione di fronte al mare dell'oggettività – Calvino torna sull'argomento delle «arti della visione», considerate pioniere nell'indirizzarsi proprio verso la «mimesi formale-concettuale della realtà industriale»³⁸. In particolare fa riferimento alle arti che danno forma alle costruzioni e agli oggetti della vita quotidiana: architettura e *industrial design*, da Morris e l'*Art nouveau* al costruttivismo, alla *Bauhaus*, al razionalismo. E non manca di evidenziarne le influenze sui poeti, sulle cui pagine va aumentando la «preminenza del visuale», come nel caso di Apollinaire e Majakovskij, che «sentono il bisogno d'esprimersi anche attraverso invenzioni tipografiche»³⁹. A questo proposito compare la definizione di «linea razionalista dell'avanguardia», la sola che sembra poter offrire una risposta, una via d'uscita dall'*impasse* della degenerazione dell'Espressionismo e dell'Astrattismo in Informale. È questo il termine d'antitesi a quell'«impoeticità-disumanità dell'industria avanzante» di cui si è detto prima, quell'immagine del mondo che Cézanne comincia a delineare, cercando e creando una bellezza *altra* che si riesca ad imporre in *questa* realtà, una sintesi delle «ragioni dell'estetismo» e di ragioni politiche. Per Calvino, a questa altezza cronologica, la risposta è nell'«ottimismo storicista», nella «carica morale di non rassegnazione», nell'«amore per le cose

³⁶ G. Di Napoli, *I principi della forma. Natura, percezione e arte*, Torino, Einaudi, 2011, p.34. L'autore definisce il principio formativo proprio come un «*a-priori morfologico*» che agisce nel campo spazio-temporale, su un «processo di *in-formazione* in atto»; *ivi*, p. 9. Di Napoli, poi, definisce la forma come «pre-condizione del vivente tanto quanto lo è per l'opera d'arte; in entrambi i casi nasce dalla previsione di una informazione destinata alla visione: l'*arché* e il *telos* della sua essenza ontologica sono di natura visiva»; *ivi*, p. 17.

³⁷ *Ivi*, pp. 217-18.

³⁸ I. Calvino, *La sfida al labirinto*, cit., p. 112.

³⁹ *Ibidem*.

della vita e del lavoro», in un mondo umano, sintesi di bellezza – da intendersi anche moralmente – e ideologia socialista⁴⁰. Ecco perché lo scrittore fa al proposito riferimento a Léger, considerato un pittore veramente marxista, il cui atteggiamento verso il mondo industriale e meccanico è, nell'accettarne tutta la durezza, un'occasione di invenzioni imprevedibili e felici⁴¹. Le forme cubiste di Léger, che risentono dell'energia dei *Fauves*, della solidità della costruzione figurativa di Cézanne, dello sguardo di Braque e Picasso, si collocano inizialmente in equilibrio tra un astrattismo non definitivo, ancora vincolato ad alcuni aspetti della figuratività – tra linee, volumi e colori si riconoscono figure umane, case, alberi, oggetti – e una rivisitazione personale di alcuni precetti del futurismo – in particolare una poetica dell'oggetto che ne esalti il dinamismo e l'energia. Le sue figure popolano una realtà industriale e appartengono a un'umanità semi-meccanizzata, dove la macchina, frutto del loro lavoro, è simbolo di una nuova civiltà moderna e tecnologica, florida e felice. Sono queste le tematiche che caratterizzano le opere della sua maturità, dove la poetica del pittore, davvero connotata di una «carica morale e costruttiva»⁴², si esprime attraverso la volumetricità e la plasticità delle forme. Queste, modellate sempre di più sulla semplificazione geometrica, e caratterizzate da un colore brillante, metallico e uniforme, rivelano la ricerca soprattutto stilistica ed estetica di Léger: una stilizzazione riduttiva che non rinuncia mai a ricchezza e complessità; quella che Calvino sempre predilige nei pittori.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Calvino è particolarmente affascinato, nelle raffigurazioni visive, dagli elementi meccanici e dal rapporto delle loro forme con l'uomo e le forme del corpo umano; la riflessione sul tema, si vedrà, è ricorrente in molti degli scritti sull'arte.

⁴² I. Calvino, *La sfida al labirinto*, cit. p. 112.



Figura 25 Fernand Léger, *Les constructeurs (Etat définitif)*, 1950

Sempre in *La sfida al labirinto*, poco più avanti, la riflessione di Calvino si sposta sulle due linee dell'avanguardia artistica a lui più prossime nel tempo: quella «razionalista» e quella «viscerale», il naturale prosieguito delle due linee di poetica individuate in precedenza. La seconda, quella «viscerale», nella sua pretesa di opposizione all'ideologia industriale, resta in realtà muta, non-comunicante, chiusa com'è verso l'interiorità e il *self*, ancorata a una dimensione illusoriamente vivente in quanto presunta biologica, naturale – si nota come l'assenza di comunicabilità, espressione del sé verso il *fuori* sia qui considerata negativamente: solo più avanti Calvino mette in questione la necessità affermativa dell'arte, spostando lo sguardo *dentro* ai quadri. Al proposito sono citati in queste pagine Burri, nuovamente gli artisti informali e la pittura del «caso», che vengono paragonati, in ambito letterario, a Beckett e agli esponenti della *beat generation*. Per Calvino questi artisti si limitano a rappresentare acriticamente forme di vita biologica che si muovono nella «foresta meccanica» della nuova modernità. La prima linea, l'avanguardia razionalista, è detta «della stilizzazione riduttiva e matematico-geometrizzante»⁴³. Questa ha guadagnato spazio nel campo del *design* e dell'architettura, imponendo il proprio gusto e il proprio stile all'interno del mondo industriale, ma si è velocemente indebolita sul piano del fermento creativo e dell'invenzione. Tale stilizzazione riduttiva e soprattutto la stilizzazione matematico-geometrizzante in riferimento a una dimensione artistica legata all'*industrial design* e all'architettura non possono non

⁴³ *Ivi*, p. 117.

richiamare alla mente gli artisti del MAC, il Movimento per l'Arte Concreta che nasce a Milano nel 1948 e si scioglie dieci anni dopo. Il MAC, infatti, è uno dei movimenti artistici italiani che maggiormente si oppongono tanto alla figurazione quanto al cosiddetto Astrattismo lirico; da qui il termine *concreto*, coniato da Kandinskij in riferimento proprio a un astrattismo di orientamento geometrico. Gli esponenti del MAC sono pittori, scultori, disegnatori, ma anche grafici, architetti e *industrial designers*, che nella maggior parte dei casi operano spostandosi da un campo artistico all'altro, oppure mescolando saperi e tecniche differenti in un unico lavoro di connubio o sintesi tra le arti. Un caso esemplare è quello di Bruno Munari, personaggio di rilievo nel panorama artistico e culturale dell'Italia dell'epoca, artista poliedrico e totale, anche scrittore e poeta, intellettuale a tutti gli effetti leonardesco. Munari lavora a lungo presso la casa editrice Einaudi, a partire dagli anni Quaranta, collaborando con i suoi grafici e incidendo significativamente sullo stile visivo e sull'immagine dell'editore (si pensi al progetto grafico, interamente di sua concezione, de «il Menabò»). Per qualche anno ha anche ricoperto la carica di direttore editoriale della collana «Tantibambini», nata nel 1972 in seno all'Einaudi⁴⁴. Data anche questa prossimità biografica tra i due intellettuali, a maggior ragione si può supporre che, se non al MAC o a Munari nello specifico, Calvino, nell'individuare la linea razionalista della stilizzazione riduttiva e matematico-geometrizzante, si stia riferendo a dimensioni creative o progetti artistici analoghi. Quelli cioè che permettano di trovare, attraverso il loro sostanziale razionalismo, una via d'uscita al soffocamento nelle viscere del *self* e dell'individuale, e grazie ai quali intraprendere una lotta intellettuale alla rassegnazione all'informe.

La forma geometrica e il razionalismo, nel campo dell'arte anche astratta, sono dunque strumento gnoseologico all'interno del magma del reale, il quale non può essere compreso con l'identificazione con esso. Per Calvino l'indifferenziazione tra l'io e il mondo, l'identificazione tra soggettività e oggettività sono una pericolosa forma di indifferenza e nichilismo, anche stilistici, da contrastare, in arte come in letteratura, con una stilizzazione riduttiva e matematico-geometrizzante, con asciuttezza e strutturazione, con un punto di vista distante. A tal proposito lo scrittore, sempre in *La sfida al labirinto*, dichiara:

il problema espressivo e critico per me resta uno: la mia prima scelta formal-morale è stata per soluzioni di stilizzazione riduttiva, e per quanto tutta la mia esperienza più recente mi porti a orientarmi invece sulla necessità di un discorso il più possibile inglobante e articolato, che incarni la molteplicità

⁴⁴ Proprio in questa collana è pubblicata *La zanzara senza Zeta* di Toti Scialoja, il libro favorito dalla figlia di Calvino. Quest'ultimo, in una lettera del 1973 all'amico artista e scrittore, fa riferimento alla sua collaborazione con Munari (I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 1209). Sempre a Scialoja, in una lettera di qualche mese dopo, Calvino scrive: «E voi a Parigi? In questo momento ci sono tante belle esposizioni: cubismo, futurismo, Braque, arazzi francesi del Quattro e Cinquecento» (*ivi*, p. 1221). Per il rapporto tra Calvino e Scialoja si rimanda alle pagine della tesi dedicate all'artista.

conoscitiva e strumentale del mondo in cui viviamo, continuo a credere che non ci siano soluzioni valide esteticamente e moralmente e storicamente se non si attuano nella *fondazione di uno stile*⁴⁵.

Si palesa uno dei nodi concettuali più intricati della poetica di Calvino. Alla stilizzazione riduttiva viene contrapposta (l'autore scrive «invece») la necessità di un discorso articolato e inglobante in grado di incarnare la molteplicità conoscitiva del mondo. A un discorso *ridotto*, per l'appunto stilizzato, si contrappone un discorso inglobante e molteplice. E mentre la tensione individuale è verso la stilizzazione, il mondo spinge, germina, si espande nella sua molteplicità. Forse è proprio questa la sfida che lo scrittore pone qui a sé stesso: la stilizzazione riduttiva della linea d'inchiostro in costante inseguimento dell'accumularsi aggrovigliato di forme del mondo.

Francesco Arcangeli

Già in una lettera del gennaio 1957 allo storico dell'arte Francesco Arcangeli⁴⁶, Calvino adotta la strategia grafica del trattino di congiunzione per creare delle connessioni immediate tra pittori, scrittori e contesto socio-politico contemporaneo. È così che nascono il binomio «Riforma-Dürer» o il trinomio «Riforma-Caravaggio-Shakespeare»⁴⁷. Questa lettera, una risposta alla pubblicazione di Arcangeli su «Paragone Arte»⁴⁸ dell'articolo *Una situazione non improbabile* dedicato all'Informale (di cui è uno dei testi critici fondamentali), è particolarmente interessante perché incentrata proprio sulla riflessione sulla duplice tensione, nel campo dell'espressione artistica contemporanea, alla riduzione e semplicità, e alla molteplicità e complessità:

i due poli dell'intelligenza moderna nel campo dell'espressione sono la tendenza alla massima semplificazione del reale e la tendenza alla resa della sua complessità; tutti i valori e le punte massime della letteratura e dell'arte tendono verso l'uno o verso l'altro. (E io devo dire non ho ancora ben capito

⁴⁵ I. Calvino, *La sfida al labirinto*, cit., p. 114.

⁴⁶ Arcangeli, allievo di Roberto Longhi, è uno studioso dell'arte moderna di area bolognese ed emiliana ma anche di arte contemporanea: è noto il suo lavoro critico su Giorgio Morandi, artista del quale arricchisce significativamente la collezione della galleria d'arte moderna di Bologna, di cui è direttore tra il 1958 e il 1968. La figura di Arcangeli è poi di particolare interesse per quanto riguarda l'emergere e il diffondersi dell'Informale in Italia nella seconda metà degli anni Cinquanta – quando già nel 1952 il critico d'arte francese Michel Tapié in *Un art autre* definisce tale corrente di ricerca in Europa, emersa nel decennio precedente negli Stati Uniti. Nella prospettiva di Arcangeli, l'Informale si situa in una dimensione altra, più sfumata e complessa, rispetto all'antinomia che vede schierati, opposti tra loro, l'Astrattismo e il Realismo.

⁴⁷ I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 478. In questo testo Calvino prende posizione a favore di Arcangeli contro Giovanni Testori in una polemica sulla pittura del Seicento settentrionale. Mentre il secondo, longhiano ortodosso, ne sostiene le intenzioni controriformistiche, il primo, che di Longhi è allievo ed erede (gli succede nella stessa cattedra di Storia dell'arte all'Università di Bologna), la posiziona innovativamente in linea con la Riforma. La pittura moderna dell'Italia Settentrionale è centrale nel lavoro critico di Arcangeli, con la quale è messo in continuità il contemporaneo Informale.

⁴⁸ F. Arcangeli, *Una situazione non improbabile*, «Paragone Arte», 86, settembre 1956; poi in *Dal romanticismo all'informale*, II: *Il secondo dopoguerra*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 338-76.

a quale dei due tendo.) Tu, fautore del secondo polo, però avendo ben chiaro quello che secondo te è da esprimere, ecco che puoi volere la complessità nella semplificazione o viceversa, insomma porti avanti il discorso in un senso che mi pare indubbiamente andare avanti⁴⁹.

La problematica, per Calvino, si situa sempre nell'*espressione* – che nel caso dell'Informale diviene centrale sia per quanto riguarda l'assenza di figura e forma geometrica, sia per quanto riguarda il processo creativo e il gesto –; e la soluzione è per lo scrittore, ancora una volta, una sintesi. Un espressionismo⁵⁰ legato al flusso di coscienza e all'inconscio è così immaginato esistere in una dimensione moderna, per l'appunto quella della (nuova, in Italia) arte Informale:

per la prima volta sono riuscito a vedere in questo tuo scritto questi concetti di flusso naturale e di gorgo inconscio fuori da una suggestione fatta di tedescheria, d'irrazionalismo, di Bergson, di prefazioni vitalistiche di GBSHaw, di estasi lawrenciane, per inserirsi in un discorso perfettamente moderno in cui non possiamo non riconoscerci: quel suggestivo punto sul “diapason pauroso fra noi e il nuovo e quasi insostenibile ronzio e groviglio della vita del mondo naturale e di quello scatenato dalla scienza e dalla meccanica, esplorativa, moderne”; la giustissima polemica contro l'arcaismo (ma l'arcaismo volle dire pure semplificazione, ricerca – falsamente impostata – d'un equivalente della schematicità delle macchine) contrapposto alla “modernità più moderna dell'epoca moderna”⁵¹.

La capacità dello storico dell'arte è insomma quella di armonizzare le antinomie e di trovare un equilibrio tra tensioni opposte; caratteristiche, secondo Calvino, proprie del vero critico:

mi pare dunque tu abbia individuato (“inventato” nel senso etimologico e corrente) un filone ben preciso della letteratura e arte contemporanea e soprattutto della possibilità di fare letteratura e arte; cosa che nessun critico letterario è capace oggi di fare, mentre è il vero compito del grande critico, quello in cui si riconosce una sua genialità⁵².

È così nello sguardo di un critico e storico dell'arte che lo scrittore ritrova la “genialità” dell'individuare e dunque, nel dare loro un nome e un contorno, inventare le forme che la produzione artistica contemporanea, compresa quella letteraria, assume – si ricordi che è Arcangeli a definire e promuovere in Italia l'Informale.

Negli anni Cinquanta, dunque, nonostante il forte scetticismo o l'ostilità verso alcune derive dell'arte contemporanea e in particolare di certe forme di Astrattismo e di Informale (lo scrittore si considera posizionato «dall'altra parte della barricata»⁵³), Calvino ha già una consapevolezza profonda del legame che intercorre tra letteratura e arte visiva in quanto “arti sorelle”. Se non ancora, forse, nell'analogia del processo morfogenetico e compositivo, certamente sul potenziale analitico, sulla capacità di una critica profonda e costruttiva del modo

⁴⁹ I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 476.

⁵⁰ In questa lettera, ad esempio, la pittura Informale è definita da Calvino «urlante spinosa»; *ivi*, p. 477.

⁵¹ *Ivi*, p. 475.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ivi*, p. 474.

che la società ha di rappresentarsi. Il letterato e l'artista restano due figure operanti in ambiti differenti, con due materie diverse:

tu dirai che questa incorreggibile inclinazione umanistica o diciamo antropistica è una deformazione professionale di narratore che ha a che fare con storie di uomini, mentre il pittore ha a che fare colla clorofilla e la pedologia. Ma è importante che il nostro discorso rimanga unitario⁵⁴.

Il lavoro del pittore, rapido e felice, è fatto rientrare nell'universo dell'agronomia (la pedologia è la scienza che studia la genesi, la composizione e la modificazione del terreno) e della botanica (oltre a «clorofilla» compare in questa pagina il termine «germinazioni»⁵⁵) – certamente anche per via della definizione che Arcangeli dà di questa nuova arte, ovvero una pittura materica e gestuale, fatta di torsioni e irradiazione, come si evince, tra gli altri, proprio dagli articoli *Una situazione non improbabile* e *Gli ultimi naturalisti*, pubblicato anch'esso su «Paragone» nel 1954⁵⁶. Il lavoro dello scrittore, invece, poiché ha a che fare con la parola e con il racconto, tende a restare antropocentrico. Ma le tensioni si equilibrano, se fatte agire in una dimensione trans e interartistica. Per esempio, come si è accennato, nel corso della lettera ad Arcangeli Calvino cita la pittura Informale di Mattia Moreni – di cui Arcangeli è uno dei più importanti promotori –, la cui natura è definita «urlante spinosa»⁵⁷: una natura al tempo stesso umana e vegetale, dimostrativa forse di quel discorso unitario e totale cui Calvino fa riferimento. A legare gli interessi poetici ed estetici di Calvino e Arcangeli vi è un altro pittore, Giorgio Morandi, il cui nome viene messo, da entrambi, in binomio con quello di Eugenio Montale (si ricordi che il fondamentale studio del critico d'arte, *Giorgio Morandi*, edito da Einaudi nel 1981, è conservato da Calvino nella biblioteca della casa di Roma⁵⁸). Arcangeli, che di Morandi è uno dei principali studiosi in quegli anni, è infatti anche poeta e critico letterario: è curioso sottolineare che proprio in questa veste, nel 1963, pubblica un saggio introduttivo a *La linea d'ombra* di Conrad, l'autore al quale Calvino, come noto, consacra la tesi di laurea.

Luciano Pistoì

In una lettera del febbraio 1954 a Luciano Pistoì, di nuovo una risposta ad un articolo del corrispondente⁵⁹, Calvino riflette sui concetti di arte e di crisi, messi in relazione tra loro in una dimensione fortemente politica, oltre che, ancora una volta, dialettica – Pistoì è critico d'arte de «l'Unità» di Torino. Partendo dalla polemica contro l'idea del critico, secondo cui il

⁵⁴ *Ivi*, p. 477.

⁵⁵ *Ivi*, p. 476.

⁵⁶ Cfr. E. Crispolti (a cura di), *Mattia Moreni. Catalogo ragionato delle opere. Dipinti 1934-1999*, cit., pp.198-99.

⁵⁷ I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 477.

⁵⁸ F. Arcangeli, *Giorgio Morandi*, Torino, Einaudi, 1981 (scaffale III.B.22).

⁵⁹ Si tratta di «Un critico d'arte senza "repubblica"», uscito in «l'Unità» di Torino.

grande pubblico si trova in una fase di distacco nei confronti dell'arte contemporanea, Calvino definisce a linee chiare che cosa siano per lui l'arte, l'artista e il rapporto con i fruitori:

l'arte che cos'è? Non è forse la massima esemplificazione del presente? Se sì, l'arte contemporanea (e in molo più "appariscente" la figurativa, dunque) non può non rappresentare la crisi odierna, e perciò l'urto delle due forze⁶⁰.

L'urto è la definizione che lo scrittore dà della crisi:

per me, crisi significa: il momento di incontro di due forze opposte e interdipendenti, ossia il momento in cui i due corni della contraddizione entrano in conflitto diretto, preparandoci al "salto". Quali sono queste due forze contrastanti? Tanto per ridurci in ultima analisi, le chiamerei senz'altro: azione e reazione.

Con queste premesse Calvino afferma che il presunto distacco nei confronti dell'arte di quella che viene definita «massa» è invece piuttosto un rapporto di «resistenza». Ovvero, se in tempo di crisi il pubblico capisse per intero l'opera degli artisti, senza opporvi minima resistenza, non ci sarebbe spazio per quel «salto» che l'arte ha l'imprescindibile compito di preparare: «rappresentando l'urto, l'arte che cosa ci mostra e in che cosa consiste? Appunto nelle due forze, distinte, ma non disgiunte». Prendendo l'esempio di Picasso lo scrittore dimostra come la pittura possa essere «comunista», anche se non dipinta «realisticamente», proprio in quanto ritratto di «ambidue i corni della contraddizione». Queste riflessioni illustrano come per Calvino l'espressione artistica, nelle intenzioni, nelle forme assunte e nella ricezione, sia necessariamente il frutto di un rapporto dialettico tra forze opposte. In questo modo egli prende una posizione critica nei confronti della presunta necessità dell'arte di essere realistica per essere politica (realismo socialista). L'arte è necessaria per la rivoluzione e l'evoluzione, anche quando, rappresentando la crisi stessa, anche formalmente, risulta incomprensibile a chi nella crisi vive, per chi cioè la crisi è *habitus*:

il pubblico davanti a un quadro – mettiamo – di Picasso, che cosa vede? Che cosa non vede? Vede la crisi, senza capirla (= ciò che non vede). Che cosa gli capita, di conseguenza? Di assumere una posizione di resistenza (non di «distacco»). [...]

Comportarsi diversamente significherebbe aver capito la crisi e dunque averla risolta, e dunque Picasso non sarebbe artista, poiché non sarebbe attuale. L'opposizione del pubblico rimane quindi, secondo me, razionale e attiva – in quanto esplica l'azione per il superamento – nonostante si manifesti in reazione allo spettacolo della crisi, e appunto perciò. Di conseguenza, Picasso non può essere "visto" oggi che da coloro che hanno compiuto il "salto": per la massa rimane "sconosciuto", poiché la massa – nella sua parte sana – esige da se stessa e dall'artista, dunque, il "salto", non potendosi arrestare alla contemplazione "passiva" di chi il "salto" ha già compiuto.

Per questi motivi l'artista non può mai essere indifferente al pubblico, se è un artista. La sua funzione è quella di suscitare una reazione:

⁶⁰ I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 394. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ivi*, pp. 394-96.

in ogni periodo durante il quale le due forze – azione e reazione – non si trovano in crisi, l'artista è seguito; in ogni momento di crisi, l'artista è osteggiato. Ma, sia che l'artista goda dell'approvazione come sia bersagliato dalla disapprovazione, l'artista non può comunque mai trovarsi in una situazione di distacco, altrimenti non sarebbe tale.

Ripudiare l'arte contemporanea, deriderla o sminuirla è dunque un modo di dargli valore, di farla vivere in quanto arte. Esempio nella storia sono gli impressionisti: inizialmente osteggiati dal pubblico borghese, «con il loro materialismo dialettico, furono i primi grandi “rappresentanti” dell'approssimarsi della crisi». Oltre che precursori di Cézanne, del cubismo, e di alcune forme di Astrattismo.

La borghesia, considerata da Calvino la parte «non sana» della massa, non apprezza quest'arte perché teme il «salto», preferendo una continua riaffermazione dello *status quo* (vorrebbe «ritornare alla riproduzione “artistica”, propria del capitalismo»). È la classe popolare, proletaria (la parte «sana» della massa), a essere progressista, vivificando così, con la sua resistenza attiva, al tempo stesso la crisi e dunque il cambiamento, l'evoluzione, la rivoluzione; l'artista ne è, come detto, esemplificazione. Per Calvino, infatti, il pittore realista dell'Europa occidentale negli anni Cinquanta dovrebbe essere tenuto a conoscere l'«importanza del vivere, che vuol dire trasformare – per utilizzare – e non soltanto comprendere contemplativamente». Per poter preparare al «salto», e solo così potere avere una funzione politica, l'arte deve essere trasformativa, materiale, viva⁶¹.

Per lo scrittore quindi il distacco tra l'artista e il pubblico, tra l'arte e la vita, è dialetticamente impossibile: «l'arte non può distaccarsi dalla vita – e l'uomo dall'arte –, poiché l'arte è la forma, l'immagine del pensiero operante, ossia è la realtà stessa palesata». Questa frase, che si trova nelle conclusioni della lettera a Pistoì, è di importanza fondamentale. Calvino rivisita la celebre frase di Klee «l'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile»⁶², cioè, palesa (rivela, rende manifesto). Il che è equivalente a dire («ossia») che l'arte è la forma e l'immagine del pensiero all'opera. Come ricorda Giuseppe Di Napoli, nel mondo orientale tra le percezioni sensibili e le categorie dell'intelletto (dicotomia propria della filosofia occidentale) si situa una dimensione intermedia che è «l'immaginazione attiva»⁶³, o, nello specifico secondo i filosofi iraniani, «mondo immaginale», dimensione che sembra aderire perfettamente alla poetica calviniana:

⁶¹ Leggendo le caratteristiche che Calvino attribuisce al (buon) pittore – e a maggior ragione considerando che questo, nella lettera a Pistoì, è messo in aperta contrapposizione allo scrittore – ovvero la capacità di trasformare la materia, per poterla utilizzare, non può non venire in mente l'artista Imerio di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, che compone le proprie opere d'arte utilizzando i libri come materia prima. Si tornerà di nuovo su questa interessante figura, che è centrale nella riflessione di Calvino sull'arte visiva.

⁶² P. Klee, da *La confessione creatrice*, in *Teoria della forma e della figurazione*, citato in G. Di Napoli, *I principi della forma. Natura, percezione e arte*, cit., p.220.

⁶³ *Ivi*, p. 183.

la percezione propria di questo intermondo riguarda le forme immaginali il cui compito è quello di operare la trasmutazione dei dati sensibili nella purezza del mondo sottile, restituendoli sotto forma di cifre e di simboli; essa opera una de materializzazione dei dati sensibili, trasformandoli in un puro specchio e/o in una trasparenza spirituale. Questa immaginazione non costruisce l'irreale, ma svela il reale nascosto, occulta l'apparente per manifestare il celato⁶⁴.

Attraverso la lettura di queste considerazioni sull'arte di Calvino, disseminate in testi di natura differente ma qui riunite con lo scopo di individuarvi ed evidenziarvi forme ricorrenti, variazioni sullo stesso tema, convergenze e divergenze (e nella convinzione che esse rappresentino, pur non trattandosi di pagine esplicitamente dedicate dall'arte visiva, un insieme coerente di documenti fondamentali sulla riflessione visuale dello scrittore), si può osservare panoramicamente l'evoluzione della concezione dialettica dell'autore sull'arte, mediante il prisma del suo rapporto con la letteratura, o più in generale con la società in quanto progetto per il futuro prossimo. In queste riflessioni emergono una serie di elementi che saranno fondamentali anche per le letture che seguono, dedicate più nello specifico a singoli artisti visuali e alle loro opere.

⁶⁴ *Ivi*, pp. 183-84.

3. Carlo Levi, scrittore-pittore: il discorso totale e il “doppio talento”

Relativamente al rapporto tra arte visiva e letteratura messo in luce nelle pagine precedenti, un caso particolarmente interessante è quello di artisti che praticano entrambe le discipline. Uno degli autori più emblematici in questo senso nel panorama italiano, per di più torinese ed einaudiano, attivo a cavallo tra la prima e la seconda metà del Novecento è senza dubbio Carlo Levi. La figura di Levi è inoltre profondamente implicata nel contesto politico dell'epoca, rendendo la sua opera a tutti gli effetti “inglobante” e il suo discorso “totale” – nel senso che questi concetti assumono per Calvino tra gli anni Cinquanta e Sessanta, come si è visto precedentemente. E infatti lo scrittore si interessa profondamente al lavoro dell'artista, e in particolare alle sue pitture, alle quali dedica svariati testi che sono oggetto di analisi di questo sottocapitolo.

Cresciuto a Torino, Carlo Levi (1902-1975) mentre frequenta la facoltà di medicina si avvicina per passione all'arte, e in particolare all'ambiente della scuola di Felice Casorati; dopo la laurea, ottenuta nel 1923, si dedica definitivamente alla pittura, alla scrittura e al giornalismo, senza mai esercitare ufficialmente la professione del medico. Stringe relazioni amicali e professionali con gli esponenti della classe intellettuale dell'epoca come Gobetti (che lo presenta a Casorati), Gramsci, Einaudi, Pavese, Persico, Venturi, Paulucci. Nel 1923 Levi è a Parigi, dove entra in contatto con i Fauves e con le pitture di Modigliani, che diventano pretesto per una riflessione su un'arte avversa al modernismo del movimento futurista e alla retorica fascista della coeva cultura ufficiale italiana. Nel 1924 partecipa alla Biennale di Venezia; nello stesso periodo continua a viaggiare a Parigi, dove è influenzato dagli artisti della Scuola di Parigi; pochi anni dopo entra a far parte del movimento pittorico dei Sei di Torino, insieme a Menzio, Chessa, Galante, Boswell e Paulucci (di cui si dirà meglio in seguito). Nel 1931 si unisce al movimento antifascista di Giustizia e Libertà fondato da Rosselli tre anni prima; a causa della sua attività politica nel 1935 è mandato al confino ad Aliano, in provincia di Matera: da questa esperienza prende vita il celebre romanzo autobiografico (nato come saggio) *Cristo si è fermato ad Eboli*, opera emblematica della riflessione sulla questione del meridione in Italia nel secondo dopoguerra, pubblicato da Einaudi nel 1945. Nel 1954 aderisce al movimento neorealista e partecipa alla Biennale di Venezia con opere che presentano uno stile e una poetica realisti, in linea con la propria produzione scrittoria, soprattutto sul piano tematico, in cui sono però evidenti le influenze delle invenzioni formali della pittura della Scuola di Parigi, dei Fauves, di Matisse e del cromatismo espressionista. Al 1961 risale la realizzazione del celebre telero *Lucania 61*, dedicato all'intellettuale lucano Rocco Scotellaro e commissionato a Levi dal Comitato per le Celebrazioni del Centenario dell'Unità d'Italia per rappresentare la

Basilicata alla mostra *Italia 61*, inaugurata a Torino nel maggio dello stesso anno. Nel 1963 e nel 1968 è eletto senatore della Repubblica.

Levi, dunque, scrittore e pittore, intellettuale impegnato e poliedrico, incarna quello che con Michele Cometa possiamo definire “doppio talento” (*Doppelbegabung*). Lo studioso di cultura visuale, infatti, cita Carlo Levi proprio tra quegli artisti che non solo padroneggiano entrambe le arti, ma la cui opera risulta «“incomprensibile” senza una lettura “parallela” delle loro opere pittoriche e figurative»¹. Nelle stesse pagine Cometa scrive:

il successo di approcci critici che discendono dall’idea primonovecentesca della “reciproca illuminazione tra le arti” (Walzel), dallo studio dell’*èkphrasis* al doppio talento appunto ha fatto sì che si recuperasse la parte figurativa e visiva di opere canoniche².

Questo tipo di approccio risulta il più idoneo a una lettura completa dell’opera di Levi, che tenga in conto al tempo stesso del profilo di un intellettuale sia scrittore-pittore, sia pittore-scrittore³, oltre che scienziato di formazione e attivista politico. Ed è proprio così che Calvino affronta la lettura dell’opera visiva dell’artista, con la sottigliezza tipica del suo sguardo critico, e la capacità di interrogare i confini di due linguaggi differenti, nelle loro analogie e differenze e nel loro rapporto con la realtà. Calvino infatti riconosce ed evidenzia perfettamente quelle qualità che contraddistinguono il doppio talento nelle sue svariate declinazioni. Cometa, al proposito, individua tre forme diverse in cui questo può svilupparsi: nel primo caso l’autore «si esercita su più media (tipicamente la scrittura e la pittura [...]) tenendo per lo più separate le due sfere»⁴; nel secondo caso le due arti e i due *media* partecipano al disegno di un «*unico* mondo immaginale»⁵, collaborando a una «concrenza genetica»⁶, e permettendo di interrogare le «scaturigini dell’atto creativo»⁷; nel terzo caso il dialogo tra le due arti e i due *media* ne mette in luce la complementarietà attraverso la differenza:

le due arti intessono una sorta di “dialogo” in cui l’una assume una sorta di dimensione metatestuale o metapittorica rispetto all’altra, esercita cioè una sorta di straniamento critico che consente al fruitore di cogliere aspetti altrimenti non perspicui, si insedia insomma proprio in quel “punto cieco” in cui verbale e visuale *non* possono coesistere e il senso si dà proprio nell’esperienza della *differenza* tra i due media e della loro irriducibile alterità. È certamente il caso più significativo per il nostro itinerario che indaga sui “limiti” che i due media, testo e immagine, si impongono l’un l’altro. In alcuni casi questo “dialogo”

¹ M. Cometa, *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel “doppio talento”*, in M. Cometa-D. Mariscalco (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2014, p.50.

² *Ibidem*.

³ Cfr. *ivi*, p. 51.

⁴ *Ivi*, p. 53.

⁵ *Ivi*, p. 54.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

consente all'autore di acquisire certezze poetologiche di carattere generale e che finiscono per delineare una sorta di poetica intermediale⁸.

È chiaro che queste tre forme possano coesistere, in opere diverse e momenti differenti, nel percorso creativo di uno stesso artista. Sembra essere il caso di Carlo Levi, le cui parallele produzioni letteraria e pittorica a tratti si intrecciano, a tratti si riflettono come in uno specchio, a tratti restano distinte.

Anche in qualità di collaboratore presso la casa editrice Einaudi Carlo Levi ricopre al tempo stesso il ruolo di scrittore e di pittore. Si pensi per esempio a *L'orologio*, pubblicato nel 1950 con una sovraccoperta realizzata appositamente dall'autore stesso insieme a un poster relativo all'opera⁹. Quest'ultimo, ovvero il manifesto pubblicitario del volume, è un vero iconotesto, in cui il «proclama»¹⁰ che annuncia il lancio del libro è scritto «in punta di pennello» e si integra alle immagini:

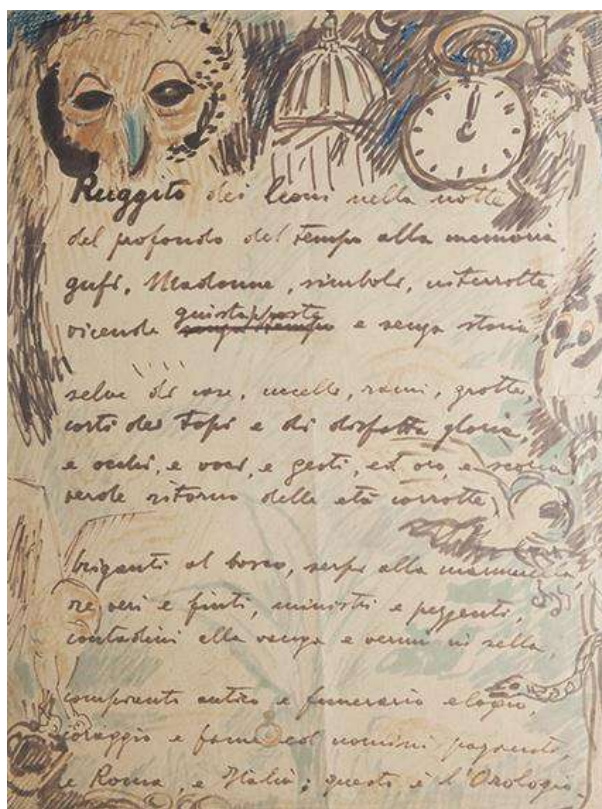


Figura 26 Carlo Levi, bozzetto per il manifesto pubblicitario de *L'orologio*, 1950

⁸ *Ibidem*.

⁹ G. Einaudi, *La "galleria" della casa editrice Einaudi*, in R. Maggio Serra (a cura di), *Arte moderna a Torino II. Opere d'arte e documenti acquisiti per la Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino*, cit., p. 79.

¹⁰ P. Mantovani, *Carlo Levi*, ivi, p. 316.

La figura del gufo compare anche sulla sovraccoperta de *L'orologio* dove l'animale, «*alter ego* dell'artista»¹¹, si specchia in un orologio rotto. Il riflettersi reciproco delle due arti e la natura doppia dell'artista sono così messe in evidenza e in primo piano dall'autore stesso.

Gli Amanti

Interrogare la differenza e la totalità – la discontinuità e la continuità – in Levi sembra essere la prerogativa di Calvino sin dalla prima prova critica visuale dedicata all'artista nel 1955, dove a essere chiamate in causa sotto questa luce sono prevalentemente le figure. Si tratta di un breve testo in accompagnamento alla personale di Levi alla galleria del Pincio a Roma, pubblicato nel catalogo della mostra. Le opere esposte sono i celebri *Amanti*, raffigurazioni del «motivo simbolico»¹² della coppia di innamorati i cui volti, nell'abbraccio dei corpi, sembrano fondersi in un *unicum*, scoprendosi, in questa continuità di linee e forme, non solo complementari, ma parti unite in una totalità. L'immagine qui riprodotta è quella scelta in accompagnamento al testo di Calvino pubblicato tre giorni dopo l'inaugurazione dell'esposizione (il 23 marzo 1955) nella sezione dedicata alle mostre d'arte del già citato «Il Contemporaneo»¹³:



Figura 27 Carlo Levi, una tavola della serie *Gli amanti*

L'analisi di Calvino, come si è detto, è fortemente vincolata all'immagine figurativa. È anzi proprio la figura lo strumento ermeneutico che lo scrittore utilizza per trovare una chiave

¹¹ *Ivi*, p. 317.

¹² I. Calvino, *Litografie di Levi*, in *Saggi*, cit., vol. II, p. 1961. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ivi*, pp. 1961-62. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 289-90.

¹³ Col titolo *Litografie di Levi*, «Il Contemporaneo», II, 13, 26 marzo 1955, p. 9.

interpretativa della serie di tavole. Non solo i “personaggi”, dunque, ma la loro figura anche nel senso più archetipico o simbolico (è Calvino stesso a parlare di «simboli e annunci», di motivi simbolici). Il motivo poi, è anche quello dell’abbraccio o bacio, incontro di corpi che diventa per Levi strategia rappresentativa dell’unione, dell’intero, della totalità (ma anche della fusione, dato che i confini sfumano fino a scomparire) e, da un punto di vista politico, del non-individuale, del collettivo. Queste figure sono analizzate da Calvino attraverso una vera e propria ecfrasi descrittiva in cui la parola parte e torna all’immagine senza interpretazioni aggiuntive. Lo scrittore comincia con una considerazione storico-letteraria – l’assenza di qualsiasi «accenno d’abbandono romantico» nella poesia a lui coeva – per contestualizzare storicamente i quadri che osserva, riconducendo così alla dimensione letteraria la dimensione pittorica: la nudità che Calvino definisce anticlassica («una natura ritrovata nel folto della civiltà», «un bene difficile e inconsueto») degli amanti è inserita nella modernità, ossia nel pieno degli anni Cinquanta, «un tempo privo di poesia amorosa». La considerazione dello scrittore è relativa alla dimensione politica e sociale dell’epoca, «in una condizione storica d’estrema precarietà, sempre sull’orlo del massacro», in cui l’amore privato e intimo genera «sgomento»¹⁴. Ma se si nutre ancora troppa diffidenza per «ogni accenno d’abbandono romantico», e «parlare d’amore è diventato difficile», le «silenziose figure d’amanti di Carlo Levi sono l’unico vero canzoniere» moderno. La serie delle tavole è considerata come un macrotesto, un canzoniere: le figure sono dei testi, delle poesie (d’amore). Il senso di questo amore, che pur privato e intimo è denso dal punto di vista simbolico, ed è certamente anche universale, è forse da ritrovarsi in una delle possibili etimologie del termine, la giustapposizione dell’“a” privativo e di *mors-mortis*, dunque a-mors: assenza di morte. Siamo nel 1955 e la guerra e il «massacro» sono finiti da poco.

La pittura di Levi dunque riesce a dire, restando muta (le figure stesse degli amanti sono definite «silenziose»), qualcosa di cui le parole non riescono più a parlare. Nel «mondo d’estraniamento e incompletezza» in cui «cinismo», «abitudine» e «compromesso» regolano i rapporti umani, il «giro completo di questi abbracci» – abbracci tra amanti, ma insieme anche espressione di una «coscienza d’una felicità raggiungibile dalle braccia dell’uomo» – indicano la possibilità della realizzazione di «un rapporto pieno con la vita, una rapporto di cui amore e poesia non danno – non sono – che i più riconoscibili simboli e annunci». Con le proprie mani l’essere umano potrà ricostruire il rapporto con la vita. L’immagine dell’intero dei due corpi abbracciati, dell’unione dei volti che sfumano l’uno nell’altro, che Calvino rende ecfrasticamente nel suo testo (il «premere e lo sfiorarsi dei [...] corpi, il respiro che esala dal

¹⁴ La parola “sgomento” in riferimento alla dimensione amorosa è ripetuta due volte nel testo, in posizione ravvicinata, a indicare lo straniamento collettivo e individuale relativo a tale sentimento.

[...] sorriso, [...] i due visi che tendono a diventar uno, le due solitudini che cercano d'integrarsi e assimilarsi e riconoscersi l'una nell'altra», il «giro completo di questi abbracci», la «coscienza d'una felicità raggiungibile dalle braccia dell'uomo», «un rapporto pieno con la vita») ha la funzione di inviare un messaggio d'unione in un mondo logorato e straniato. È la parte componente di un linguaggio nuovo¹⁵ che tenta di svilupparsi con codici antichi – è d'altronde Levi stesso a intitolare una delle proprie opere *Il futuro ha un cuore antico*, resoconto di un viaggio nell'Unione Sovietica nel 1955, pubblicato da Einaudi l'anno dopo. In questo modo la dimensione pittorica e poetica, sia nella forma sia nel contenuto, è volta verso il fuori del quadro, cioè verso la dimensione politica contemporanea, che necessita di nuovi alfabeti (visivi) e che ne è in ricerca.

Un discorso totale

Non stupisce, sulla base di quanto detto, che il secondo testo che Calvino dedica a Levi pittore prenda il titolo di *Carlo Levi, un discorso totale*. Se nel testo per *Gli amanti*, lo scrittore sottolinea come attraverso il linguaggio delle immagini l'artista riesca a esprimere ciò che la poesia – la letteratura, la parola – non è più in grado di dire, nel testo sul *discorso totale*, la pittura e la scrittura sono considerate come un *continuum* espressivo e creativo:

le componenti del discorso di Carlo Levi [...] sono cultura e amore, e l'obiettivo cui punta è la totalità. Carlo Levi, dipingendo o scrivendo o solo parlando, – a volte pare non ci sia stacco, non ci sia “cambiamento di marcia” tra le sue due forme di espressione riflessa e il suo fluido e imperturbabile conversare – intesse un discorso onniculturale e onniamoroso sugli oggetti e le persone del mondo, anzi dispone di un ordinamento del mondo secondo cultura e amore, come la costruzione d'un sistema solare. Ed ecco la materia più drammatica e incandescente – sociale o psicologica – comporsi nell'armonia d'una frase sempre classica e piena, o d'un serpente di colore soddisfatto e denso¹⁶.

La totalità dunque è ancora protagonista dell'analisi critica di Calvino, ma in questo testo essa è riferita espressamente al mezzo espressivo utilizzato, che in qualsiasi caso, sia che si tratti di una frase letteraria sia di una pennellata di colore, ha come scopo ed esito un discorso fluido, in quanto onnicomprensivo e continuo.

La mostra dedicata all'artista, tenutasi presso la galleria La nuova pesa a Roma nella primavera del 1962, in occasione della quale Calvino redige questo scritto, è una retrospettiva sulle opere giovanili (venti tele risalenti agli anni tra il 1929 e il 1935). Il testo dello scrittore, come il precedente, propone una lettura delle immagini volta innanzitutto alla

¹⁵ Questo messaggio d'unione, per la delineazione di un nuovo linguaggio poetico, sembra fare riferimento anche al “doppio talento” di Levi e all'intermedialità del testo stesso di Calvino. Quello che è certo è che la differenza tra poesia e pittura è qui annullata per lasciare spazio a nuove forme espressive, per l'appunto interartistiche o intermediali.

¹⁶ I. Calvino, *Carlo Levi, un discorso totale*, in *Saggi*, cit., vol. II, p. 1963. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ivi*, pp. 1963-64. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., p. 297-98.

contestualizzazione storica e storico-artistica del lavoro pittorico di Levi, unitamente ad una riflessione più generale sulla sua poetica, al tempo stesso artistica e letteraria. Il discorso “totale” dell’artista è infatti tale sia sul piano espressivo e formale sia su quello concettuale e filosofico: egli è rimasto l’unico a non far cessare «il suo amoroso ruotare di sfere estetico-storico-morali». È rimasto l’unico, inoltre, «a dire che olimpicità¹⁷ e partecipazione possono darsi in una»: a perseguire insomma una sorta di contemporanea “opera d’arte totale”, sul calco di quella romantica. La meditazione del pittore-scrittore, che si sviluppa a partire dal «tema primo del “realismo”» in una prospettiva di «ricerca d’un colore e d’uno spazio altri da quelli del naturalismo», è, oltre che politica, soprattutto antropologica. Essa giunge cioè a compimento in una «sintesi di temi e linguaggi pittorici e intellettuali e lirici» e nella «identificazione totale di Storia e autobiografia», vale a dire di Storia e storia. La ricerca conoscitiva, espressiva e stilistica di Levi, all’epoca della sua «giovinezza torinese» è in linea sia «con quanto dalla cultura figurativa europea stava scaturendo» sia, più in particolare, con il clima «mentale e di gusto e di sentimento» della Torino degli anni Venti e Trenta, e, nello specifico pittorico, dell’ambiente artistico del gruppo dei Sei di Torino. Il riferimento alla tradizione figurativa (alla quale Calvino fa accenno due volte) permette allo scrittore, ancora una volta, di inserire l’opera di Levi in armonia rispetto alle coeve tendenze pittoriche ma al tempo stesso in una dimensione assoluta e per l’appunto totale, dove ogni corpo e ogni volto è il corpo e il volto di ogni uomo e ogni donna. In questo scritto, inoltre, Calvino cita esplicitamente alcune delle opere esposte in mostra (come alcuni ritratti, in particolare quelli della madre), ad altre opere non esposte, ma fondamentali per una riflessione critica, soprattutto politica, sul lavoro dell’artista (*Lucania 61*). In questo modo il testo a commento dell’esposizione si rivela davvero complementare alla visita e all’osservazione diretta dei quadri. Ma quello che risulta forse ancora più interessante, è il riferimento diretto anche alla produzione scritta di Levi, di cui viene citata espressamente un’opera, *Paura della libertà*.

Lucania 61

Lucania 61, come si è già accennato, è una grande tela di Levi commissionata da Mario Soldati per essere presentata nel padiglione della Lucania durante l’Esposizione di Torino di *Italia 61*. In questo lavoro, di stampo evidentemente politico, Levi racconta la storia della vita di Rocco Scotellaro, poeta, scrittore, uomo politico impegnato in particolare nella lotta sindacale e nella militanza nel meridione d’Italia e specialmente in Basilicata. Nel 1962

¹⁷ Il termine “olimpicità” compare anche nella *Prefazione* di Calvino a *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, in «Galleria», 3-6, 1967, pp. 237-40.

Massimo Mida realizza un documentario omonimo dedicato a quest'opera, nel quale interviene, oltre a Renato Guttuso e Carlo Levi stesso, anche Calvino¹⁸. Nell'inquadratura del film si vede lo scrittore che commenta la tela che si trova alle sue spalle; ecco la trascrizione di alcune delle sue parole:

Rocco Scotellaro era stato poeta, sindaco del suo paese, uomo legato alle lotte del suo popolo, studioso dei problemi della sua terra. E così, anche questo quadro riunisce in sé tutti i diversi piani che sono presenti nei nostri pensieri: conoscenza storica e conoscenza poetica, trasfigurazione lirica e realtà pratica, tutti i piani che vorremmo fossero presenti nelle nostre opere come Carlo Levi è riuscito a fonderli in questo quadro.



Figura 28 Un fotogramma del film di Massimo Mida, *Lucania 61*, 1962

Ancora una volta l'accento è posto sulla capacità di Levi di armonizzare tensioni opposte, creando un discorso completo e totale (Calvino impiega qui il termine "fondere"). Il quadro, quindi, riesce a unire i diversi piani, tra poesia e realtà, presenti nei pensieri dello spettatore e della spettatrice; gli stessi piani riuniti nella stratificata e poliedrica personalità intellettuale e militante di Scotellaro.

Cristo si è fermato a Eboli, le litografie

Ma è nel testo di presentazione della cartella di sette litografie dell'artista intitolata *Cristo si è fermato a Eboli*¹⁹, ispirata al libro e pubblicata da Franco Esposito a Torino nel

¹⁸ M. Mida, *Lucania 61*, Italia, 1962. Calvino interviene al min. 39 circa.

¹⁹ L'edizione del 1947 del volume presenta in copertina un'opera che Levi «impresta» all'Einaudi; cfr. G. Einaudi, *La "galleria" della casa editrice Einaudi*, cit., p. 79.

1974²⁰, che Calvino dà prova di una lettura realmente intermediale del “doppio talento” di Levi, artista “totale”. Qui lo scrittore riflette sul rapporto tra la scrittura e la pittura dell’artista che, proprio grazie a quest’ultima, scopre un «modo diverso» di guardare e comunicare, una «sostanza nuova della visione e dell’esistenza» (al proposito Calvino fa riferimento a Gauguin e ai suoi scritti dall’Oceania, un altro pittore che è anche scrittore):

il metodo dello scrittore Carlo Levi non è diverso dal metodo del Carlo Levi pittore: ne risulta un racconto fatto di paesaggi e ritratti. Nei paesaggi, a grandi tratti ondulati, la precisione topografica viene assorbita dallo spessore del colore. [...] Nei ritratti l’accumulazione di tocchi minuziosi vorrebbe arrivare a dar fondo all’individualità inesauribile, senza trascurare nessuna sfumatura o riflesso.

La pittura di Levi è definita un «fissare un oggetto o una persona nel trascorrere della luce, appropriandosene lentamente». Il trascorrere della luce è il tempo, la fissazione dell’oggetto è la rappresentazione. Posto in una dimensione temporale il processo compositivo e creativo di Levi sembra avvicinarsi a quello della fotografia, ovvero la “scrittura della luce”, attraverso un metodo che è lo stesso per la propria scrittura e la propria pittura. È così dunque che Levi cerca la sua nuova sostanza della visione e della rappresentazione.

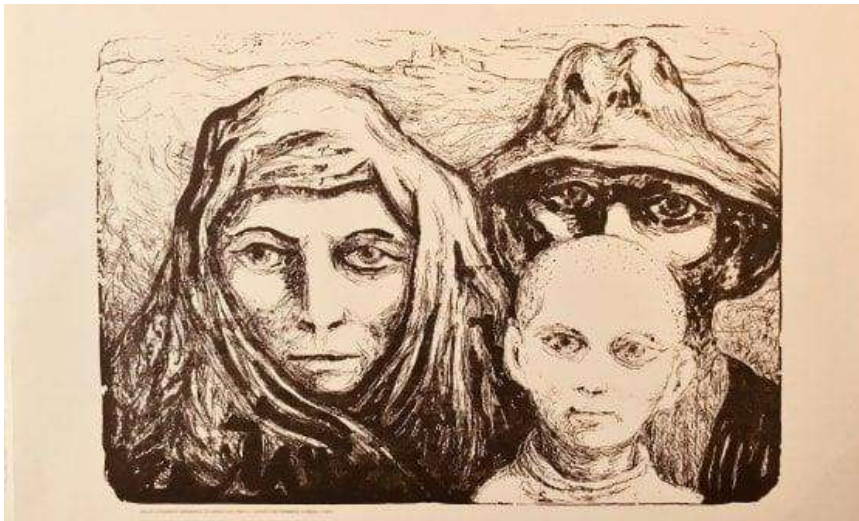


Figura 29 Una delle litografie di Carlo Levi della serie *Cristo si è fermato a Eboli*, 1974

I soggetti di Levi non sono soltanto paesaggi e ritratti, ma anche complesse composizioni di figure umane e animali, fatti muovere e agire nelle campagne della Lucania; il pittore in questo modo dà nuova vita alle storie e ai racconti scritti in precedenza. Nel ricordare

²⁰ I. Calvino, *Presentazione*, in *Cristo si è fermato a Eboli. Sette litografie di Carlo Levi*, Torino, Espolito (di Franco Esposito), ottobre 1974, 3 pp. non numerate; col titolo *Sprofondai nel buio ma lui continuava a dipingermi (Italo Calvino: Presentazione alle incisioni di Carlo Levi su Cristo si è fermato a Eboli)*, «Giorni-Vie nuove», IV, 44, 6 novembre 1974, pp. 20-22. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ibidem*. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 313-16.

che, prima che intellettuale, Levi è medico di formazione, Calvino nota come le sue incisioni (così come le pagine del romanzo) siano pervase dal senso della malattia (e al proposito fa riferimento all'opera di Edvard Munch): questo senso «non è l'alone mitico attorno alla malattia intessuto dal decadentismo» («perché ciò che definisce il decadentismo è al contrario il mito della salute cui implicitamente o esplicitamente la malattia rimanda. Quanta salute, quanta pretesa salute c'è nella cattiva coscienza della letteratura e dell'arte del nostro secolo»). Al contrario, «la morale politica del libro è quella della pratica del guaritore, della volontà singola e collettiva di guarire, non quella d'un modello di "salute"» (e lo stesso si può dire per le incisioni). La malaria colpisce tutti senza distinzione; proprio questo aspetto Calvino coglie delle opere di Levi, in cui emerge con evidenza quella «comunanza solidale di condannati nella folla minuta di gialle facce contadine». Gli altri volti che Calvino individua e osserva con attenzione sono quelli delle «vecchie insecchite nel guscio del velo nero» e quelli dei «bambini imbozzoliti nel pallore». L'operazione che Levi compie a posteriori è quella del mago-guaritore: «nella pratica taumaturgica del pittore-medico-scrittore, il descrivere, il ritrarre è operazione fondamentale, perché equivale a un'evocazione della sostanza simbolica, che deve agire di per sé, col minimo possibile di progettazione, di schematizzazione, di riduzione a cifra stilistica da parte dell'artista, del poeta». Levi è dunque pittore-scrittore-medico (si noti l'uso del trattino di congiunzione), ed è proprio in questa molteplicità di punti di osservazione e di azione differenti che si costruisce la sua tecnica curativa e rappresentativa, volta all'energia e alla vita. Le persone, gli animali, gli oggetti sono osservati a lungo, compresi, e poi, una volta dipinti, lasciati alla loro vita propria, ormai parte di una «nuova mitologia», di un inedito «repertorio di archetipi».

Lo stile dell'artista, si è detto, è realistico, e il metodo di rappresentazione consiste nel fissare nel passaggio della luce l'oggetto o la persona osservati e appropriarsene lentamente. Secondo Calvino, chi ha posato per Levi ne ha tratto l'esperienza, più che del farsi dell'opera o del realizzarsi della figura, soprattutto di un «esercizio interiore»: il modello e la tela, mentre l'artista è all'opera, potrebbero sparire e resterebbe soltanto «il campo d'energia di un'appropriazione spirituale». Il pittore comincia a dipingere nel pomeriggio e continua finché il buio non «inghiottisce uno a uno i colori», finché la luce non è del completamente «trascorsa»²¹. E questo Calvino lo sa bene, dato che a più riprese posa per Carlo Levi che, se si

²¹ Il titolo *Sprofondai nel buio ma lui continuava a dipingermi* (con cui questo scritto calviniano è pubblicato in «Giorni-Vie nuove», vd. nota 20) è una citazione dal testo di Pablo Neruda presente nel catalogo della personale di Levi del 1973 alla galleria La Robinia a Palermo – nello stesso catalogo è ripubblicato anche il testo di Calvino sugli *Amanti* del 1955. Neruda, dopo essere stato ritratto da Levi afferma infatti: «sprofondai nel buio ma lui continuava a dipingermi. [...] Carlo Levi era un gufo con gli occhi scrutatori dell'uccello notturno. [...] Mi persuasi che si era ricoperto di piume, che mi stava dipingendo con la punta di un'ala [...]»; citato da Calvino in *Sprofondai nel buio ma lui continuava a dipingermi*. Si noti il paragone tra il pittore e il gufo, l'animale-*alter ego* che decora

escludono i disegni, realizza in totale nove ritratti a olio su tela dello scrittore, che è anche un amico. A tal proposito Levi afferma:

avevamo stabilito, con Italo Calvino, che ogni anno, e per sempre, avrei dipinto un suo ritratto. Ciò fu fatto dal 1959 alla fine del 1965. In seguito Calvino andò a vivere con la moglie a Parigi, e le occasioni per continuare il proposito vennero a mancare²².



Figura 30 Carlo Levi, *Ritratto di Italo Calvino*, 1961

Per tornare al paragone tra Carlo Levi scrittore e Calo Levi pittore, che è chiave ermeneutica di Calvino nella lettura delle litografie del 1974 (chiave di lettura suggerita d'altronde dal titolo della serie figurativa, che è tratta dal libro), va messo in luce come lo scrittore ligure si muova, nella sua presentazione, creando un continuo parallelo scritto alle immagini cui fa riferimento. La «materia visiva» del quadro osservata e descritta da Calvino è infatti intervallata dalla «materia visiva del libro»: l'autore riporta interi passi dal testo di *Cristo si è fermato ad Eboli*, realizzandone al contempo anche un'analisi critica letteraria. O meglio, egli si serve del testo letterario del romanzo per leggere criticamente le immagini, trasformando questo testo, in realtà antecedente, in un'ecfrasi riferita all'immagine, che, seppur successiva, è frutto del medesimo metodo compositivo. In questo modo lo scrittore intende sottolineare la natura a tutti gli effetti “doppia” del talento di Levi, sia in quanto doppio esercizio su *media* differenti, sia dal punto di vista della «concrenza genetica», sia relativamente al dialogo tra

la sovraccoperta de *L'orologio* nel 1950. Il ritratto di Neruda dipinto da Levi nel 1951 è poi utilizzato nell'edizione americana delle sue poesie – in esso si trovano la figura di una colomba e di una civetta; cfr. P. Mantovani, *Carlo Levi*, cit., p. 316.

²² C. Levi, citato in M. Barengi, *Favoloso Calvino*, cit., p. 74.

le due forme d'arte tra loro complementari. Esempio in questo senso è la descrizione che Calvino fa dei paesaggi raffigurati dal pittore, resi visivamente grazie a «grandi tratti ondulati»; nella pagina del suo romanzo, ed è Calvino a riportarlo, Levi descrive così la campagna lucana che lo circonda: «grandi distese desolate delle argille [che] sembravano ondulare nell'aria calda».

Le immagini di Levi insomma vanno e vengono nel corso del tempo e attraverso *media* differenti, ma contemporaneamente restano immobili, fissate nella memoria individuale e collettiva come dei simboli o degli archetipi:

forse non aveva torto la vecchia serva-maga, a rifiutarsi di posare per i suoi quadri: sapeva che l'immagine captata nella tela vivrà poi di vita propria, entrerà a far parte d'una mitologia, d'un repertorio d'archetipi; il pittore continuerà a evocarla in rappresentazioni simboliche (come ancora a distanza di tanti anni questa cartella di litografie dimostra).

Ciò che resta inalterato è il metodo di osservazione («il suo metodo è di descrivere con rispetto e devozione ciò che vede, con uno scrupolo di fedeltà che gli fa moltiplicare particolari e aggettivi»²³), un'ispezione lenta e profonda dentro le cose e le persone rese poi in «immagini decisive e fulminee»²⁴, una rappresentazione che «è un puro strumento di questo suo rapporto amoroso col mondo, di questa fedeltà agli oggetti della sua rappresentazione»²⁵.

Levi è l'artista dell'unione (sintesi dialettica): delle figure, della forma dei linguaggi espressivi, della riflessione politica ed estetica, del metodo di osservazione e descrizione del mondo. Il suo è un lavoro che al tempo stesso classifica e ingloba²⁶ la realtà, e che proprio per questo motivo non può prescindere dall'intermedialità. È in questa dimensione dell'opera dell'artista che Calvino ne individua la natura totale. Alla luce di quanto si è detto in precedenza sulla *totalità* e sull'accezione che essa assume agli occhi dello scrittore, negli anni Cinquanta e Sessanta, in ambito non solo letterario, artistico, culturale, ma anche sociale e politico, ovvero di sintesi (il disegno, il progetto) in una prospettiva dialettica, pare lecito affermare che il lavoro “totale” di Levi risponda in maniera aderente a ciò che Calvino si aspetta da un artista del suo tempo: lo sguardo volto verso il *fuori*. Tale affinità o congenialità concettuale pare essere comprovata dal fatto che, oltre alle pagine di commento letterario, lo scrittore dedichi ben tre testi alla produzione visiva dell'autore, e, nello specifico, in occasione di sue esposizioni in galleria – caso unico nel *corpus* preso in esame²⁷. Calvino ha osservato a lungo e da vicino le

²³ I. Calvino, *Prefazione a Cristo si è fermato a Eboli*, in «Galleria», cit.

²⁴ I. Calvino, *Sprofondai nel buio ma lui continuava a dipingermi*, cit.

²⁵ I. Calvino, *Prefazione a Cristo si è fermato a Eboli*, cit.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Va ricordato, a tal proposito, che nella sua biblioteca della casa di Roma Calvino conserva un catalogo di un'esposizione di Levi, *Carlo Levi: opere dal 1929 al 1970, maggio-giugno 1982*, Roma, Galleria Borghese, 1982 (scaffale X.H.56).

opere di Levi, le ha seguite nel tempo, rendendole specchio non solo dello sviluppo della coeva produzione letteraria, ma anche dell'evoluzione del ruolo dello spettatore e del cambiamento drastico della società tra gli anni Cinquanta e Settanta.

4. Torino e l'Einaudi: Enrico Paulucci, Filippo Scroppo, i tre giovani pittori torinesi Mauro Chessa, Nino Aimone e Francesco Casorati Pavarolo

Con una certa emozione sfoglio i disegni, le tempere, le lito, i collage, sfoglio le fotografie dei quadri e delle opere che ornavano a Torino la “galleria” della sede di via Biancamano della casa editrice Einaudi. Emozione in quanto ogni opera si riferisce a un preciso momento della mia vita, per lo più in relazione a una “committenza”, per illustrare un libro, una copertina: talvolta si trattava di acquisti legati a mie scelte di opere di artisti a me particolarmente cari¹.

Così Giulio Einaudi descrive, in una prospettiva personale, il legame tra l'Einaudi e alcuni degli artisti del suo tempo gravitanti intorno alla casa editrice e a Torino. Secondo l'editore, poi, sono numerose e differenti le «stagioni [artistiche] torinesi [...] intense e prolificue»² che hanno influenzato o direzionato la produzione culturale della città sabauda e ne hanno impregnato l'atmosfera con un'estetica inconfondibile. Un esempio rilevante per quanto concerne l'Einaudi è certamente quello degli artisti che fanno parte dell'orbita di Felice Casorati, ovvero gli allievi della sua scuola di pittura, e in particolare il gruppo dei Sei di Torino. Questi pittori, i già citati Menzio e Levi insieme a Nicola Galante, Gigi Chessa, Jessie Boswell ed Enrico Paulucci, fondano un gruppo attivo tra il 1928 e il 1931 nel segno di un'arte controcorrente rispetto a quella coeva di regime (Levi, Menzio e Paulucci espongono ancora insieme fino al 1935). Il teorico del gruppo è il critico d'arte Edoardo Persico, insieme a Lionello Venturi; fanno parte dell'entourage anche Riccardo Gualino e Mario Soldati. La poetica di questi pittori è legata ad una dimensione più europea che italiana, nel rifiuto della ripresa delle forme neoclassiche e del plasticismo (nel 1922 nasce Novecento, il movimento artistico ispirato al “ritorno all'ordine” in seguito alle avanguardie primonovecentesche, cui fanno parte, tra gli altri, Mario Sironi, Achille Funi e Ubaldo Oppi), e nella ricerca tonale che la avvicina al postimpressionismo francese (proprio al 1928 risale un viaggio collettivo a Parigi) e che permetterà, inoltre, un progressivo avvicinamento all'Astrattismo. Casorati e Paulucci infatti fondano a Torino lo Studio Casorati-Paulucci³, che vede susseguirsi mostre d'avanguardia fino ad accogliere nel 1935 la Prima Mostra Collettiva d'Arte Astratta Italiana del gruppo milanese del Milione, all'epoca pioniera in Italia in queste esplorazioni pittoriche – espongono in questa occasione anche Lucio Fontana e Fausto Melotti. Nel 1948 prende inoltre vita anche a Torino (dopo l'originaria esperienza milanese) il MAC, movimento d'arte concreta: l'Astrattismo ormai dilagante si reinventa in continuazione assumendo, grazie alle più personali interpretazioni degli artisti, forme sempre più variegate.

¹ G. Einaudi, *La “galleria” della casa editrice Einaudi*, cit., p. 79.

² *Ivi*, p. 80.

³ I due artisti dirigono insieme anche l'altrettanto avanguardista studio La Zecca.

Tra i testi che Calvino dedica alla pittura sono piuttosto numerosi quelli che fanno riferimento ad artisti attivi nel torinese, o appartenenti alla linea sopra rapidamente delineata o alla generazione successiva. Oltre a Menzio e Levi, lo scrittore si confronta anche con l'opera di Enrico Paulucci, Filippo Scropo, Nino Aimone, Francesco Casorati Pavarolo, Mauro Chessa ed Ettore Sobrero. Calvino si trasferisce a Torino nel 1945 per iscriversi al terzo anno della facoltà di Lettere e da subito entra in contatto con una classe intellettuale impegnata a delineare i nuovi contorni e disegnare le nuove prospettive della cultura italiana. Classe intellettuale che integra rapidamente, nel 1947, quando comincia la sua collaborazione con l'Einaudi (a quegli anni risalgono anche le prime collaborazioni a riviste e periodici quali «Aretusa», il «Politecnico» e «l'Unità»). In parallelo, o al di là del vivacissimo ambiente culturale che anima la casa editrice, che permette ai suoi membri di spostarsi in continuazione e di viaggiare, lo scrittore frequenta anche quei luoghi privilegiati di incontro e fermento interculturale e interartistico che sono le gallerie degli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta. Tra Torino, Roma, Milano, Bologna, New York e Parigi Calvino si trova così a (com)partecipare a un momento storico di fondamentale importanza per il radicarsi della funzione e dell'immagine della galleria d'arte nella società post-bellica e poi contemporanea⁴. È proprio in questo contesto geografico e culturale, infatti, che il suo interesse per le immagini diventa anche un interesse per la loro genesi, per la loro storia e la loro valenza espressiva e artistica:

la première occasion pour Calvino d'écrire un texte de ce type [dedicato all'arte visiva] est une exposition de Carlo Levi en 1955 à la galerie del Pincio à Rome ; par la suite, en 1962, le même artiste expose à la galerie de La Nuova Pesa et l'écrivain est de nouveau invité. À l'époque de Calvino, ces galeries étaient des lieux culturels beaucoup plus importants que les musées, plutôt vieillots et liés principalement à leur mission de conservation, ignorant encore l'exploitation commerciale et les opérations de promotion d'aujourd'hui. En analysant les pratiques de médiation de l'époque par rapport aux travaux sur commission de Calvino, il faut prendre en compte l'effervescence artistique et culturelle de la période des années 1960 et surtout 1970 qui favorisait la démocratie et la dialectique des échanges de registres et de styles, l'expérimentation et la circulation des genres et des disciplines. En ce qui concerne Calvino et certains artistes, comme pour d'autres écrivains ou intellectuels de l'époque, nous avançons l'hypothèse que leurs rencontres n'étaient pas le fruit du hasard ou de la volonté des médiateurs, mais d'un choix raisonné et du climat culturel de l'époque⁵.

⁴ «Ricordava di recente Piero Bargellini come l'arte nel Trecento avesse per sede i conventi, nel Quattrocento le botteghe, nel Cinquecento le corti, nel Seicento i palazzi, nel Settecento le accademie, nell'Ottocento i caffè [...]. Che nel Novecento debba scegliere per luogo di convegno le sale d'esposizione e le librerie?»; M. Bernardi, citato nel Bollettino Mensile della galleria la Bussola, 1, aprile 1946, p. 2. Bernardi, critico d'arte torinese di stampo conservatore, scrive in diversi giornali come «La Stampa», la «Gazzetta d'Italia» e «Agorà», di cui cura la sezione di critica d'arte. Il terreno in cui Calvino muove i primi passi in questo senso, poi, è proprio la città di Torino, che è particolarmente attiva e vivace. Qui, come ricorda Giacomo Contessa, direttore di «Agorà», l'immediato dopoguerra è: «un'epoca strana, un po' anarchica, libera, in cui tutti leggevano, tutti scrivevano, tutti facevano mostre d'arte [...] la Torino con quaranta gallerie d'arte, dove la libreria aveva un ruolo di incontro, librerie che erano anche piccole gallerie d'arte [...]»; citato in D. Cermignani, «Agorà» e la cultura artistica e architettonica a Torino nel dopoguerra (1945-1947), in «Studi Piemontesi», XXIX, 2000, p. 113.

⁵ M. G. Vitali-Volant, *Italo Calvino et les artistes de son temps*, in *La plume et le crayon*, cit., p. 287.

E ancora:

La Nuova Pesa et l'Attico à Rome, Il Milione à Milan – où se rencontraient les architectes rationalistes et l'artiste Fontana – la galerie Maeght à Paris, la galerie Pace à New York, etc. Les galeries étaient les lieux de culture et de médiation où se construisaient les mouvements artistiques, les tendances et pas seulement la fortune économique des artistes face aux collectionneurs. C'est pour cela que les médiateurs utilisaient des écrivains, des poètes, des philosophes – pas seulement les critiques attirés – pour les catalogues ou les autres publications qui d'habitude accompagnent la vie des artistes⁶.

È dunque fondamentale, nella nostra ricerca sul rapporto tra Calvino e le arti visive, tenere in considerazione tale *contesto* in cui prende avvio l'interesse dello scrittore per la pittura e per le esposizioni d'arte. Luoghi in cui è privilegiato il dialogo tra arti differenti e diverse prospettive critiche non possono infatti che stimolare un approccio al visuale di tipo multi e interdisciplinare. Per Calvino insomma, sin dal principio, l'arte visiva è un terreno ibrido, soprattutto un'occasione d'incontro e scambio. Proprio per questo motivo la natura di “testi d'occasione” degli scritti sull'arte dell'autore è da considerarsi innanzitutto nel senso di opportunità e contingenza favorevole, e poi in quanto commissione. Sono d'altronde gli artisti e i galleristi stessi a confermare l'attenzione e l'interesse costanti di Calvino per l'arte e le esposizioni, oltre che la sua disponibilità a permettere sempre l'utilizzo dei propri testi per i cataloghi delle mostre⁷.

Enrico Paulucci

Il testo che Calvino dedica a Enrico Paulucci ha come destinazione la *plaque* della personale del pittore *Opere di Enrico Paulucci*, tenutasi a Bologna presso la galleria La Loggia, nel 1959. Paulucci (1901-1999) è di origini liguri ma si forma a Torino dove dapprima si avvicina al futurismo (nel 1926 è presente alla mostra futurista tenutasi nel capoluogo piemontese), e in un secondo momento, come si è detto, entra nell'orbita di Felice Casorati e nel gruppo dei Sei. Nel 1928 viaggia con i colleghi a Parigi dove ha l'opportunità di fare esperienza diretta della pittura impressionista e postimpressionista, in particolare dei *Fauves*, apprezzando soprattutto Cézanne, Matisse, Dufy, Picasso e Braque. La sua poetica è inizialmente legata a una dimensione antiretorica, caratterizzata da una forma di lirismo sommerso e intimo che si concretizza nella realizzazione di paesaggi naturali e antropici e di nature morte a soggetto marino (golfe, porti, barche ecc.). A partire dal secondo dopoguerra, dopo essere tornato a Torino in seguito a un lungo soggiorno ligure a causa dei bombardamenti, nel pieno del dibattito tra astrattismo e realismo Paulucci va incontro a un radicale mutamento: il colore è usato in modo innovativo, steso a campiture quasi piatte; le figure, nel solco del

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ivi*, p. 300.

postcubismo, vanno sintetizzandosi fino ad abbracciare forme proprie dell'Espressionismo astratto. Dopo le prime esperienze non figurative, a partire dalla metà degli anni Cinquanta Paulucci si avvicina all'Astrattismo concreto per poi aderire all'Informale⁸. Nel 1959, anno in cui espone anche alla *VIII Quadriennale d'Arte* di Roma, Paulucci è dunque nel pieno di nuove ricerche formali. Calvino è in grado di cogliere l'impulso vitale del pittore che ne determina al tempo stesso l'attaccamento ai modelli e l'evoluzione:

da anni e anni, Paulucci ci ripete la sua proposta di felicità. Ci sono pittori che continuano tutta la vita un loro discorso sulla felicità, dal grande Matisse a Dufy, pittori che definiscono il male del vivere attraverso il loro contrario, la felicità raggiunta: e il loro non è un discorso di evasione, è un battere il chiodo secondo per secondo senza smettere mai: se la vita può essere così in un suo momento perché non può essere così in ogni caso? Ma le immagini di felicità oggi non sono stabili e corpose: vivono della rapidità di un accordo musicale, della fragilità di un respiro. Paulucci ci ripete che se lo spazio può essere un piccolo porto o golfo, il tempo di battere o barbaglio d'onda, la presenza umana sveltanti alberature d'imbarcazioni, la durezza scoglio incrostato d'alghe, la forza esplosione di sole contro gli altri⁹ e stretti muri gialli delle case, questa è la misura di vita che dovremmo tenere sempre, regolando ad essa i nostri propositi, le nostre ambizioni¹⁰.

L'analisi critica di Calvino inizia con l'individuazione dei modelli pittorici e segue l'ordine cronologico della produzione di Paulucci: i primi riferimenti sono ai postimpressionisti (Matisse e Dufy) e alle prime opere figurative dell'artista. La poetica di questi pittori prende forma in nome della felicità: il loro lavoro è definito «proposta di felicità», e la parola *felicità* compare cinque volte all'interno del testo. Il riferimento al montaliano «male del vivere» è funzionale dunque a definire l'attività del pittore (ligure) in confronto a quella del poeta o scrittore (anch'egli ligure), in un rapporto di opposti positivo-negativo, che è costante in Calvino¹¹. La «felicità raggiunta» è d'altronde qui proprio il «contrario» del male di vivere. La felicità del pittore si raggiunge attraverso un lavoro ripetuto, un «battere il chiodo secondo per secondo»: un tentativo di impossessarsi dell'istante felice per renderlo sempre uguale a sé stesso e dunque eterno (tentativo con cui anche Calvino si confronterà, e nel quale Palomar fallirà, incontrando la morte nell'ultimo capitolo del libro¹²). Questa felicità si dà dunque in immagine («le immagini di felicità»), e non solo nel quadro finito ma anche nelle sue parti componenti, come le rapide pennellate di colore. Nell'individuare la felicità della pennellata (e dunque anche

⁸ Paulucci è inoltre direttore dell'Accademia Albertina a partire dal 1955.

⁹ Pur comparando nel testo originale la parola «altri» si ritiene che sia un refuso da correggere con «alti».

¹⁰ I. Calvino, testo per la *plaque* della mostra *Opere di Enrico Paulucci*, Bologna, galleria La Loggia, 17-28 marzo 1959, 1 p. non numerata. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ibidem*. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 291-92.

¹¹ Anche Calvino è ligure, e il riferimento al mezzo della scrittura letteraria è certamente (anche) autoreferenziale. L'individuazione dei due «fronti», letteratura e pittura, in rapporto al contesto regionale assume una particolare importanza soprattutto considerando la centralità del ruolo assunto in questo testo sia dalla Liguria sia dalla letteratura.

¹² Cfr. il capitolo *Come imparare a essere morto* in *Palomar*.

del gesto pittorico) Calvino introduce il pubblico agli esercizi formali di Paulucci che si fanno nel corso del tempo sempre più astratti. Le immagini infatti non sono «stabili e corpose» bensì fragili nel tempo e nello spazio, oltre che sempre meno riferibili a oggetti e forme conosciute. Dalla solidità della figura Paulucci si volge alla variabilità interpretativa del colore e all'ambivalenza del segno, sempre sospeso tra significante e referente:

le sue composizioni di barche degli anni cinquanta e sessanta non solo riproducono le reti da pesca ma ne hanno la struttura. [...] il babelico groviglio [...] rimanda alla dimensione più introversa dell'opera grafica di Paulucci, dove la memoria figurativa si scioglie definitivamente nell'astrazione poetica, con periodici ritorni simili alla ciclicità delle maree¹³.

Il riferimento di Calvino all'«oggi» di queste immagini, inoltre, riconduce i lettori e le lettrici ancora una volta al contesto contemporaneo: nel 1959 certamente alla ormai consolidata società dei consumi (e alla cosiddetta civiltà delle immagini). La felicità è effimera come rapida è la pennellata, e di questa rapidità va conservato (per l'oggi e per il prossimo millennio) solo il valore affermativo, quello del segno tracciato, dell'espressione visiva, dell'immediatezza dell'immagine. Immagini che per il momento sono ancora figurative, anche se delle figure lo scrittore decide di conservare l'essenza – le figure diventano metonimia di un'essenza. È così che i famosi porti¹⁴ di Paulucci diventano *spazio*. Lo spazio della rappresentazione marina, con le barche (la presenza umana), gli scogli (la durezza) e i raggi del sole che battono sui muri gialli delle case (la forza), ma anche lo spazio della tela, dove i colori e i segni si dispongono dando vita a nuove composizioni produttrici di senso inedito. In questi quadri il tempo è definito dal movimento delle onde, reso da Calvino con il termine «barbaglio», una parola cara a Montale che la impiega in *La speranza di pure rivederti* (in *Le occasioni*). Anche in questo componimento di natura visuale il poeta ligure fa riferimento allo «schermo d'immagini», all'immagine che affiora “in un batter d'occhio” (barbaglio significa infatti bagliore, splendore improvviso, lampo), e dunque allo spazio-tempo immediato della visione. Montale tiene a mettere in evidenza l'istantaneità dell'apparizione dell'immagine (con il suo potenziale illusorio e poetico), della sua lettura, del suo legame con la memoria: proprio come l'apparire abbagliante di un riflesso luminoso o della luce di un fulmine, un'epifania. Il movimento degli occhi e quello della luce, già messi in relazione da Pascoli ne *Il lampo* (in *Myricae*), sono così da Calvino legati anche a quello del mare, che nei quadri di Paulucci ha per l'appunto la funzione di determinarne la temporalità. Si tratta di un tempo che è al tempo stesso l'istantaneità

¹³ A. Balzola, *Enrico Paulucci*, in R. Maggio Serra (a cura di), *Arte moderna a Torino II. Opere d'arte e documenti acquisiti per la Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino*, cit. p. 405.

¹⁴ Nel 1951 alla galleria La Bussola di Torino ha luogo un'esposizione di Paulucci interamente dedicata alle barche e ai porti, in quegli anni soggetto ricorrente nella sua ricerca formale.

del primo abbaglio e il ritmo regolare dell'eterno ritorno del «battere» delle onde: quel «momento» di felicità che può dilatarsi in una vita intera.

A proposito di ritmo e musicalità («rapidità di un accordo musicale»), va anche notato che Calvino coglie nelle tele di Paulucci le stesse caratteristiche sinestetiche messe in luce da Rita Selvaggi:

soprattutto nel dopoguerra, [il pittore] matura [...] nuove esperienze che lo inducono a aderire all'espressionismo astratto e poi, in un secondo momento, all'Informale e che portano a compimento un processo di rilettura in chiave introspettiva del dato naturale. Tuttavia, anche in questa fase l'artista non rinuncia né alla lirica musicalità del colore, né alle sue cadenze ritmiche. Anzi, questa nuova recuperata spazialità, scomponendo i piani e irrobustendo l'intelaiatura disegnativa, trasforma il colore da valori di effusione tonale ad esempi di accentuazione timbrica¹⁵.

Lo stesso afferma anche Giulio Carlo Argan quando nel 1962, in un testo chiave su Paulucci che sarà pubblicato l'anno successivo nelle edizioni della galleria La Bussola, sostiene che la pittura dell'artista non ha mai davvero smesso di essere figurativa nel senso che anche se gli oggetti non sono più riconoscibili di essi resta un valore, non dell'oggetto in sé ma «la forza del suono, del timbro, dell'accento della parola che disegna l'oggetto»¹⁶. Come se la plasticità della pittura di Paulucci emanasse vibrazioni sonore di possibile decodificazione figurativa. O addirittura linguistica:

la pittura figurativa di Paulucci è in realtà una “pittura di linguaggio” che interiorizza e supera l'oggetto nella ricerca di un “ritmo dell'immagine”. Dunque un linguaggio poetico che si compone di alcune metafore dominanti¹⁷.

È forse per questo motivo che Calvino, nel suo scritto, riesce ad apprezzare anche gli esperimenti più informali del pittore, nei quali alla fin fine ritrova sempre il «fedele paesaggio» ligure o piemontese. La provenienza geografica di Paulucci è d'altronde messa in rilievo dallo scrittore, che sembra attribuirvi la responsabilità del carattere dell'artista e soprattutto del suo stile:

il suo rapporto con il fedele paesaggio è quello, fatto di attenta pazienza, del nativo, del rivierasco che resta seduto al tavolino di ferro del caffè sul porto quando gli ultimi forestieri se ne sono andati, e sa che di quelle ore, di quelle stagioni è solo lui a conoscere il segreto; c'è l'accettazione del buono che à la vita in un edonismo temperato dall'understatement del ligure, dallo scetticismo del signore, dal rigore del piemontese di adozione: tra il peccato di puntare tutto su una fragile gioia e l'abisso della vanità del tutto c'è il punto di equilibrio perfetto, etico e poetico insieme, che è lo stile.

¹⁵ R. Selvaggi, scheda dedicata a Paulucci in *Arte in Italia 1935-1995*, Firenze, EDIFIR, 1992; citata nella biografia dell'autore presente nel sito dell'Archivio Paulucci: <http://www.archiviopaulucci.com/ep-biografia.html> (ultima consultazione 15 marzo 2023).

¹⁶ C. G. Argan, *Paulucci*, Torino, La Bussola, 1963; citato *ibidem*.

¹⁷ A. Balzola, *Enrico Paulucci*, in *Arte moderna a Torino*, cit. p. 405; nelle virgolette Balzola cita il testo di Argan.



Figura 31 Enrico Paulucci, *Paesaggio piemontese*, 1964

Il paesaggio è così per Calvino un elemento figurativo “d’appoggio” o quantomeno orientativo nell’interpretazione dei quadri. E a ragione, viste da una parte l’onnipresenza di questo esercizio di rappresentazione nell’opera di Paulucci e dall’altra la titolazione dei suoi lavori (tra cui ricorrono spiagge, marine, valli ecc.). La riproduzione utilizzata per la *plaque* della mostra bolognese del 1959 è per l’appunto una *Valle*, un’opera del 1958: le forme collinari, come sezionate, creano un alternarsi di strisce di colore che danno profondità alla tela e la suddividono in macchie di pittura informi, fortemente materiche; se non fosse per il titolo, che rimanda alla referenzialità dell’immagine paesaggistica, la tela potrebbe essere astratta. Ma il titolo c’è, e Calvino individua il paesaggio:

ultimamente Paulucci va cercando al di là dell’eleganza del suo gioco musicale una verità più fonda. Si stacca dalla spiaggia e va cercando le ripe scoscese e faticate dell’entroterra ligure, con quadri dalle superfici cromatiche fortemente contrapposte, dai tagli duri.

È questo lo stile in evoluzione di Paulucci che interessa Calvino:

non è il dramma in atto che cerca, neanche qui: ma il dramma dominato, fatto di eredità ed esperienza, calore e ombra in noi, così come la sua felicità è quella già avuta, quella che già ci è dietro le spalle, ma che continuiamo impalpabilmente a portare con noi.

Una felicità che ancora una volta è una scelta politica, poiché non è inscritta in un «discorso di evasione» bensì di ostinazione alla rappresentazione e di tenacia nell’espressione. La pittura di Paulucci non è per Calvino viscerale, amorfa, gestuale – non è «dramma in atto». È «dramma dominato» in un disegno che non dimentica i suoi maestri e la tradizione, la ricerca di una verità; in uno stile che è sintesi di etica e poetica.

Filippo Scropo

Un'analisi al tempo stesso analoga e opposta del passaggio all'Astrattismo e all'Informale in pittura è quella che Calvino fa dell'opera di Filippo Scropo. Quello che forse interessa maggiormente del confronto ravvicinato tra il testo per Paulucci e quello per Scropo, testi che presentano svariati elementi comuni, è la capacità dello scrittore di adottare in ciascun caso una prospettiva che metta in valore le caratteristiche proprie a ognuno dei due artisti anche se questi, pur lavorando nello stesso periodo e confrontandosi agli stessi cambiamenti e alle stesse novità di ricerca formale, hanno un approccio al reale e un'attitudine poetica fortemente differenti, a tratti antitetici. È qui che Calvino, apparentemente camaleontico, adotta una postura da "critico d'arte", distogliendo per un momento lo sguardo dalla personale ricerca interartistica, e calandosi all'interno di un sistema espressivo che non solo non gli appartiene, ma che sente come minaccioso – esteticamente e, per certi versi, politicamente. Scropo (1910-1993) è un artista attivo a Torino a partire dagli anni Quaranta il cui lavoro è da affiancarsi a quello di autori come Saroni, Moreni, Spazzapan, Gallizio, Rama, Levi Montalcini, Merz, Mastroianni. Il testo che Calvino gli dedica è redatto in occasione della mostra del 1962 a Neuchâtel presso il Musée d'art et histoire, dove l'artista espone insieme a Paola Levi Montalcini. Come anche nello scritto per Paulucci Calvino considera l'elemento biografico come un dato essenziale per la definizione dello stile dell'artista:

Filippo Scropo è un protestante di Sicilia, proviene da una delle piccole comunità evangeliche dell'isola (un dato che ha in comune con un altro pittore completamente diverso da lui, ma anch'egli tutto spinto nella forza volontaria del segno) e i suoi studi sono stati di teologia, come città d'adozione ha scelto la rigorosa Torino; ed è un uomo impegnato socialmente, la cui indipendenza artistica non ha pur mai causato interferenze con il credo politico. Tutti questi dati esterni possono servir bene a inquadrare la sua fisionomia come quella d'un "duro" della pittura italiana: un uomo cui è consueto considerare il piano dei valori ideali come il più forte e decisivo; un aspro ribelle anche all'interno delle sue stesse etichette di tradizione e d'ideologia, un ribelle per nulla emotivo o agitato, ma con l'ostinata certezza interiore d'essere nel giusto che è propria d'una severa nozione della Grazia¹⁸.

L'adozione della (ancora una volta) «rigorosa» Torino come città d'appartenenza accomuna il pittore a Paulucci e agli altri colleghi allievi di Casorati. Scropo, infatti, nel 1948 è assistente del maestro alla cattedra di pittura dell'Accademia Albertina, dove insegna fino al 1980; sempre

¹⁸ I. Calvino, testo per la mostra di Filippo Scropo *Scropo a Neuchâtel*, Neuchâtel, Galerie des Amis des Arts, 10-25 febbraio, 1 p., poi in *Filippo Scropo*, catalogo della mostra a Palazzo della Regione (Torino, 1985), p. 15. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ibidem*. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit. pp. 295-96. Si ringraziano il Comune di Torre Pellice, la Civica Galleria d'Arte Contemporanea Filippo Scropo e la famiglia del pittore per avere collaborato all'altrimenti difficile reperimento del testo e per avermi fornito una scansione. Questa proviene dal catalogo della personale dell'artista tenutasi nel 1985 a Palazzo della Regione a Torino; nell'antologia critica compare integralmente il testo di Calvino del 1962, originariamente in francese, tradotto in italiano – riportato però con la data errata 1970. La Galleria d'Arte Contemporanea di cui si è detto ha preso vita a Torre Pellice per volere di Scropo stesso, con lo scopo di presentare le opere dei giovani artisti da lui seguiti e promossi.

nel 1948, fonda proprio con Casorati, Menzio e altri artisti la sezione torinese dell'Art Club, diventandone segretario¹⁹. L'appartenenza a una comunità religiosa non impedisce a Scropo lo sviluppo di una «indipendenza artistica» che a sua volta non interferisce con l'attività politica (antifascista dichiarato e resistente, egli collabora come critico d'arte all'edizione torinese de «l'Unità»²⁰). Al contrario, secondo Calvino le tre pulsioni agiscono sinergicamente permettendo al segno pittorico di affermarsi con «forza volontaria», garantendo la fedeltà ai valori e agli ideali senza pur tuttavia dimenticarsi o diluirsi né in una corrente artistica prestabilita né nell'emotività del senso di appartenenza. Tuttavia, lo scrittore identifica proprio nella fede la vera forza e la volontà affermativa di Scropo («l'ostinata certezza interiore d'essere nel giusto») che, come rinchiuso in un dialogo interiore, pare non sentire l'esigenza di comunicarla agli spettatori e alle spettatrici:

un segno marcato con forza elementare, spinoso, lunato, forcuto, dendriforme, come gli ideogrammi caprini o taurini che preistorici pastori scheggiavano sulle rupi delle Alpi, governa la composizione dei quadri di Scropo e ordina la partitura del colore. Di là, come oltre l'ombra dura d'un semaforo appeso tra i rami dei viali, i vetri delle finestre riverberano le luci d'una città notturna.

Ma questo gioco di riferimenti con le immagini della vita, questo gioco di noialtri che non abbiamo altra operazione fantastica o concettuale possibile se non lo scomporre e il ricomporre il puzzle degli oggetti e delle storie e delle autobiografie, questo gioco che con tanti pittori astrattisti puoi pur fare, anzi son loro che te lo suggeriscono e spiegano, con Scropo, no, non è ammesso, non ha fondamento. Ride, scuote il capo, come non capisse la tua lingua. I suoi quadri li imposta e lavora come pagine di musica, senz'altro riferimento che al loro rigore e alla loro drammaticità interna, cioè al rigore e alla drammaticità suoi, di lui pittore.

Come anche nel caso di Paulucci, Calvino fa riferimento all'universo della musica che diventa metafora della composizione della tela. Tuttavia, nel caso di Scropo non sono tanto il ritmo e la vitalità del suono a emergere dalla pittura, quanto piuttosto la «partitura», la pagina riempita dall'ordinata scrittura delle note. Quelli del pittore sono segni organizzati in un alfabeto («rigore» e «drammaticità») che però è comprensibile al solo loro demiurgo. Il tentativo di Calvino di identificare figure taurine o caprine nei segni scuri e curvilinei («lunati», «forcuti», «dendriformi») del pittore dimostra la volontà dello scrittore di trovare un senso di lettura, o almeno un indizio, o un inizio. È così che Calvino comincia le sue ricerche là dove la pittura, nella sua versione più «elementare» ha avuto origine, nelle grotte preistoriche dove le pitture rupestri raffigurano sovente questo tipo di animali²¹. La passione per Picasso d'altronde deve

¹⁹ Tra le altre iniziative dell'artista si ricordano: l'Autunno pittorico (1959-1962) e la Biennale del disegno (1963-1990), un concorso indetto per giovani artisti, ai quali partecipa, tra gli altri, Giulio Paolini. Inoltre, tra il 1957 e il 1958, Scropo dirige con Luciano Pistoia la galleria torinese Il Prisma.

²⁰ Scropo collabora anche con «Agorà» e «La Fiera Letteraria». È probabilmente in uno di questi contesti editoriali che il pittore si incontra con Calvino.

²¹ È interessante sottolineare il riferimento ai pastori, considerando la religiosità di Scropo; non a caso la figlia del pittore intitola la biografia del padre *Filippo Scropo. Il pastore dell'arte*.

aver giocato un ruolo nella memoria visiva di Calvino, che probabilmente associa a forme simili di stilizzazione gli esercizi “riduttivi” sul toro dell’artista spagnolo, o addirittura nello specifico *Testa di toro* de 1942, opera scultorea in cui la figura del muso dell’animale è resa attraverso la giustapposizione di una sella e di un manubrio di bicicletta. Ma mentre il lavoro di Picasso consiste nel creare un senso nuovo combinando e ricontestualizzando determinate forme, nell’opera di Scropo il senso resta «di là, come oltre l’ombra dura d’un semaforo appeso tra i rami»; le luci segnaletiche per eccellenza sono spente tradendo la loro funzione semantica, solo la sagoma del semaforo si distingue, illuminata dai riverberi delle luci di Torino. Il deittico «di là» va dunque letto nel senso di “al di là” dei segni, sia nello spazio della tela sia nello spazio del senso. La decodificazione di questi segni infatti risulta impossibile («non è ammessa, non ha fondamento») agli occhi del pubblico («noialtri») poiché mancano i «riferimenti con le immagini della vita»; a esso dunque è precluso il «gioco» del «puzzle» del senso. La felicità del pittore, che «ride, scuote il capo» è questa volta affermazione personale («rigore e [...] drammaticità suoi, di lui pittore»), *divertissement* individuale e criptico.

Come si è detto, la tela di Scropo è paragonata da Calvino a una partitura, una pagina scritta con l’alfabeto della musica. Il pittore infatti parla una «lingua» altra, incomprensibile, basata su regole interne a sé stessa, che non vengono né suggerite né spiegate. Eppure in questo linguaggio Calvino intuisce i segni di una scrittura (Scropo a Torino si laurea in lettere), segni «dendriformi», ovvero ramificati (da δένδρον, albero: lo scrittore ne mette in evidenza la forma, la struttura e il processo morfogenetico), degli «ideogrammi». La parola *ideogramma* compare due volte nel testo, la seconda in riferimento anche al calligrafismo:

la gentilezza cui tanti suoi quadri arrivano è espressione dell’animo, non delle belle maniere. Il calligrafismo – cioè il più attuale pericolo per la pittura giunta a questo stadio del suo sviluppo – non toccherà mai i suoi ideogrammi. Ogni valore, ogni piacere, ogni autentica finezza devono essere conquistati per propria forza interiore su di un dato di natura selvatico e schivo.

Quella di Scropo è una “scrittura” ideogrammatica che emerge dall’interiorità e che non è volta a iscriversi in nessuna «forma che si presenti come raffinata o soltanto incivilita» – forme che il pittore rifiuta «non per partito preso ma per intimo carattere». Questi segni marcati con una forza tutta individuale sono simili per certi versi a quelli, realizzati in serie o meno, di pittori come Capogrossi, nato dieci anni prima di Scropo, e quelli di Accardi e Sanfilippo, di una decina di anni più giovani.



Figura 32 Filippo Scroppo, *Immagini brune*, 1961



Figura 33 Pablo Picasso, *Testa di toro*, 1942

La bussola di orientamento o letteralmente il filo di Arianna nel labirinto dei segni è per Calvino il considerare questi esperimenti pittorici come forme di scrittura «preistorica», «selvatica», «schiva», non «raffinata o [...] incivilita»²². Come se per lo scrittore l'Informale trovasse un

²² Per un approfondimento sulla nascita del segno grafico come scrittura in Calvino si rimanda a *Prima dell'alfabeto*, un testo confluito in *Collezione di sabbia* ma pubblicato originariamente in «la Repubblica» nel 1982 con il titolo di *In principio fu l'argilla*. Qui l'autore ripercorre rapidamente, in occasione di un'esposizione

senso se considerato come alfabeto a noi incomprensibile, codice che non siamo in grado di decodificare, sistema organizzato secondo regole sconosciute, e non agglomerato amorfo e inestricabile senza alcuna forma d'ordine. L'incomprensibilità dei segni è una possibile sfida, un «gioco»: l'«operazione fantastica o concettuale» di «scomporre e ricomporre il puzzle degli oggetti e delle storie e delle autobiografie». Ma in questo caso non c'è alcuno schema nascosto da scoprire: non c'è via d'uscita interpretativa se non la rassegnazione.

Proprio in questo scritto Calvino ripercorre il momento del «passaggio» dall'Astrattismo geometrico²³ all'Informale:

questo scorcio d'anni è stato d'approfondimento e ripensamento per molti: tavolozze di pittori, repertori d'immagini di poeti e scrittori si sono rinnovati, e di solito nel senso d'un arricchimento, di un'approssimazione a una nozione di realtà più folta e multiforme. Anche per Scropo è avvenuto un passaggio. Da una pittura di forme geometriche, di composizioni di larghe superfici cromatiche dai toni smorzati, un mondo teso dilatato spietato ma senza gridi, egli è passato negli ultimi anni a una pittura dove il colore decide del dramma e della gioia, dell'amorevolezza di rifinitura e dell'esplosione perentoria e gridata.

«Dramma e [...] gioia», «esplosione perentoria e gridata»: la pittura di Scropo mette in scena quel «dramma in atto» che invece Paulucci riusciva a dominare. All'altezza del 1962, anno de *La sfida al labirinto*, per Calvino l'unico antidoto ai segni più espressivi che comunicativi resta il razionalismo.

Mauro Chessa, Nino Aimone, Francesco Casorati Pavarolo

Nell'incipit del testo, sempre del 1962, dedicato ai tre giovani pittori torinesi Mauro Chessa, Nino Aimone e Francesco Casorati Pavarolo Calvino ripropone questa riflessione:

i giovani pittori torinesi qui presentati si trovano tutti e tre in quella tesa acuta lancinante stagione della vita creativa quando i primi moduli espressivi con cui si è entrati in contatto col mondo e si è cercato di darne un primo giudizio non bastano e si sente il bisogno di svilupparli in un discorso più ricco fluido e complesso, per far posto a un'impazienza e a una drammaticità che la giovanile euforia del segno aveva eluso. È la stagione in cui il bisogno d'espressione ha la meglio sul bisogno di comunicazione, ma quel che conta è sempre la conferma d'una propria storia, la verifica d'un proprio discorso.

al Grand Palais sul tema, la cronologia della nascita e della diffusione della scrittura: dalla pittografia, che rapidamente subisce una «semplificazione e stilizzazione», alla scrittura cuneiforme; dagli ideogrammi ai geroglifici, talvolta disposti in colonne che affiancano i personaggi dei bassorilievi e delle pitture tombali, rappresentandone le parole, «come nei fumetti d'oggi»; I. Calvino, *Collezione di sabbia*, cit., pp. 448-52. Per un approfondimento sul rapporto tra immagine e scrittura in quanto segno grafico cfr. A.-M. Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Parigi, Flammarion, 1995.

²³ Nel 1951 Scropo partecipa all'esposizione *Arte astratta e concreta* alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Nello stesso anno è tra gli astrattisti torinesi presenti alla galleria Bompiani di Milano. Nel 1952 espone alla galleria Gissi di Torino; in questo contesto pubblica con Parisot, Biglione e Galvano il *manifesto dell'Arte Concreta* di Torino. Sempre nel 1952, e poi nel 1962 espone alla Biennale di Venezia. In quest'ultima occasione l'artista presenta i suoi primi lavori informali.

Mauro Chessa, Nino Aimone, Francesco Casorati Pavarolo sono tutti e tre dei razionalisti che si trovano alle prese con la rivincita biologica e viscerale che si è determinata nelle arti durante gli ultimi anni. Situazione invidiabile la loro: è da scontri come questi tra temperamento e situazione culturale, che può nascere la grande pittura o la grande poesia²⁴.

Lo scritto è redatto in occasione della mostra collettiva a essi dedicata presso la galleria Penelope a Roma; Casorati Pavarolo (1934-2013, figlio di Felice Casorati), Aimone (1932-2005, allievo del maestro torinese) e Chessa (1933, figlio di Gigi Chessa) hanno già in precedenza esposto insieme nel 1954, nella mostra *Undici giovani pittori di Torino*, tenutasi per l'appunto a Torino e voluta da Lucio Cabutti, alla quale partecipano anche Saroni, Campagnoli, Carretti, Colombo, Debenedetti, Falletti, Ruggeri e Tabusso. I tre espongono insieme anche l'anno successivo, a Genova, presso la galleria San Matteo, in una mostra allestita da Enrico Paulucci. Casorati Pavarolo, Aimone e Chessa sono accomunati dallo stesso tipo di ricerche formali: figli spirituali (ma anche biologici nel caso di Casorati e Chessa) della generazione della scuola di Felice Casorati e degli esponenti del gruppo dei Sei di Torino, si dedicano inizialmente a una pittura di figura connotata da uno spiccato plasticismo. Intorno alla fine degli anni Cinquanta tutti e tre sperimentano nell'ambito dell'Astrattismo e dell'Informale, precedentemente rifiutati; la mostra a Roma del 1962 è l'occasione in cui i tre pittori presentano al pubblico questi loro nuovi lavori.

Per Calvino il passaggio all'Informale è volto verso una maggiore «complessità» e «fluidità», termini che in questo senso sono da collegarsi alla «rivincita biologica e viscerale» che impregna l'arte contemporanea – è proprio con la duplice accezione (positiva e negativa) in cui tutte queste parole possono essere declinate che lo scrittore gioca, qui come anche nel caso di Scropo. I «moduli» compositivi precedenti sono quelli più solidi, asciutti e razionali del post-cubismo e dell'Astrattismo geometrico, che lasciano invece spazio a «impazienza», «euforia» e, ancora una volta, «drammaticità», sempre in nome dell'espressione individuale e nella necessità di (auto)affermarsi e (auto)confermarsi. Tuttavia Calvino riconosce (e cerca) in questi pittori il germe del razionalismo, e considera l'attenzione verso le pratiche pittoriche più diffuse e in voga quasi un abbaglio euforico giovanile – si noti l'insistenza sul termine “giovani”, che compare anche nel titolo del testo. Lo scrittore intuisce insomma che per i tre artisti l'adesione (in tutti e tre i casi breve) all'Astrattismo-Informale avviene inevitabilmente, quasi fisiologicamente, per via del contesto storico-artistico in cui si trovano a operare. L'incontro con questa forma di espressività viscerale, percepita come antagonista, è pretesto per i tre per uno sperimentalismo inedito, per una produzione innovativa: proprio nello scontro

²⁴ I. Calvino, *Tre giovani pittori torinesi*, Roma, «Bollettino della galleria Penelope», 4 gennaio 1962, 1 p. non numerata. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ibidem*. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit. pp. 293-94.

tra «temperamento» e «situazione» Calvino individua la chiave di lettura e di svolta del loro lavoro.

Casorati Pavarolo è definito il «più razionale di tutti»: «prova ne sono state le sue giovanili composizioni fiabesche, cavalleresche e lunari». Il voluto (apparente) effetto paradossale nell'accostare la razionalità all'universo della fiaba, all'immaginario cavalleresco e all'aura di mistero notturno che avvolge la luna permette a Calvino di chiarire in che modo intendere questo razionalismo (di stampo innanzitutto letterario). Per lo scrittore lo stile del pittore si sviluppa in «sigle» di una «passione razionalgeometrico-incantata», dove ancora una volta il trattino di congiunzione è ponte tipografico e concettuale tra due universi distinti ma complementari e armonizzati. Casorati Pavarolo, in una prima fase creativa lavora «con partiture cromatiche nette, segno geometrizzante e marcato, composta gaiezza di movimento». Le sue sono forme e figure connotate da un'«irta verticalità», tali per cui Calvino opera un confronto con Paolo Uccello («lance pauluccellesche»), e immagini lunari che allo scrittore ricordano la poetica di Klee («tonde lune d'una infanzia kleeiana»).



Figura 34 Francesco Casorati Pavarolo, *Battaglia*, 1961

Anche nei quadri più recenti, quelli non figurativi, Casorati Pavarolo «mantiene» queste stesse sigle razionalgeometrico-incantate:

tondini, alberature navali e argani, aquiloni, e questa luna, tanto più misteriosa quanto più ravvicinata o addirittura coinvolta nel mondo umano.

L'elemento della luna, che ritorna anche nella pittura astratta, colpisce particolarmente Calvino che ne fa emblema di ciò che, pur misterioso e incomprensibile, partecipa alla vita degli uomini con la sua energia e bellezza.

Tuttavia, è il colore il vero protagonista delle nuove tele di Casorati Pavarolo:

ma l'accento ora batte sul colore, come modulazione e spessore, e la struttura compositiva aggrega o sparpaglia gli elementi del mosaico secondo libere suggestioni natural-musicali. Allontanando i punti di riferimento illustrativi e le simmetrie decorative, il processo d'astrazione sottomette battaglie e nature morte ai risultati squisiti e sontuosi dell'orchestrazione cromatica.

Calvino analizza il processo compositivo del pittore, che non abbandona il disegno complessivo (un «mosaico») ma ne assembla i tasselli in modo libero, seguendo istinti o richiami naturali, evocazioni sonore. Ancora una volta Calvino ricerca il senso e l'ordine, quello che qui chiama apertamente «punto di riferimento», nel linguaggio della musica.

Nell'astrattismo di Chessa invece Calvino si orienta pensando alla sua pittura come a una lente d'ingrandimento su un processo di dilaniamento, squartamento, demolizione, dissezione e corrosione di oggetti e corpi²⁵. Il suo «punto di partenza» è infatti un «segno dilaniante e acuminato, gotico-espressionista». La verticalità delle linee è dunque ricondotta all'arte gotica, mentre il colore, depositario della «carica che prima [il pittore] affidava al segno grafico», all'arte espressionista. La lettura delle forme astratte è accompagnata da Calvino dai riferimenti alle precedenti opere figurative, «disegni giovanili di cavalli imbizzarriti, di buoi squartati, di paesaggi di demolizioni urbane». Come accennato, proprio questo stesso processo di taglio, di sezionamento, di scomposizione di un tutto in parti è da Calvino trasposto dalle figure al processo compositivo dell'artista:

è attraverso una dissezione come di strati geologici nei paesaggi collinari, di fasci di fibre nelle figure umane, di esplosioni atomico-soaltri in certi quadri recenti, che egli costruisce una nervosa e solida pittura di strutture cromatiche e luminose.

Anche il colore è sottomesso allo stesso processo di squartamento:

[...] colori arsi di suoi paesaggi delle Langhe, sempre bipartiti da un cuneo tra le colline che fa da come punto di scontro tra masse di colore in movimento.

²⁵ Le rare figure pseudo-umane, deformi e corrose, che popolano le tele di Chessa sono paragonate da Calvino agli «uomini-ectoplasma» di Giacometti e agli «uomini-dolmen» di Moore, entrambi scultori fondamentali nella rappresentazione moderna del corpo umano. Esse, inoltre, sono definite materiche e «corpose» come quelle di Daumier, maestro della rappresentazione grottesca dell'essere umano. Si noti anche il riferimento, poco più avanti ai «buoi squartati» a evocare anche il lavoro di Bacon.



Figura 35 Mauro Chessa, *Paesaggio n. 3*, 1961

La stratificazione del paesaggio collinare, resa in pittura dal giustapporsi di strati di colore differenti intervallati da linee che delimitano le curve delle zolle e determinano la prospettiva, è identificata da Calvino laddove le masse cromatiche di Chessa rivelano la loro struttura al tempo stesso «solida» e «nervosa». Ovvero laddove i tasselli colorati del mosaico-tela, gli elementi plastici del quadro, si combinano nella composizione finale che fa apparire delle stilizzate colline. Un'operazione che non è estranea ai pittori piemontesi, confrontati al paesaggio collinare, primo fra tutti Felice Casorati.

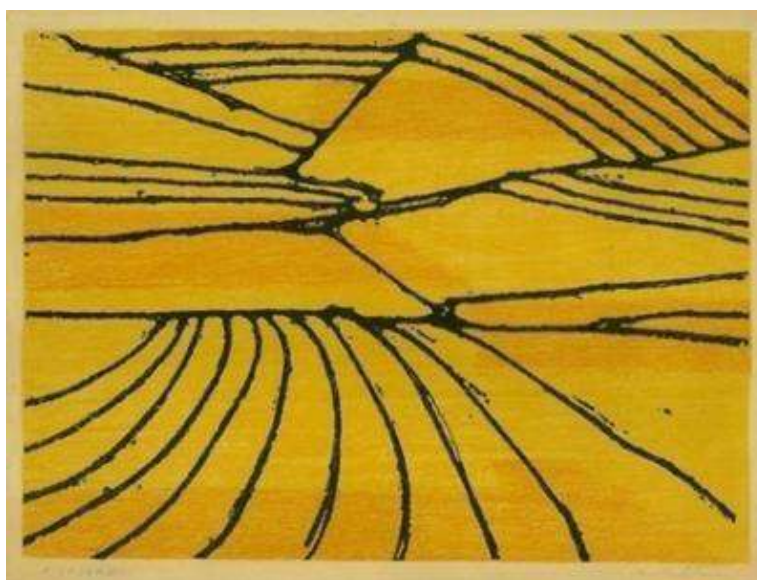


Figura 36 Felice Casorati, *Campi*, 1954

Per quanto riguarda Aimone, Calvino scrive che «il discorso è più complicato». I primi disegni infatti «rivelano da una parte una specie di ossessione zoofobica, dall'altra una volontà

di rappresentazione razionalizzante della figura umana». Di nuovo Calvino individua i due poli antinomici verso cui tendono gli esercizi dell'artista, che questa volta però trovano una risoluzione: «la fusione dei due motivi si attua in questi mostri meccanico-animalesco-esistenziali», in cui l'esistenza pare essere, più che terzo elemento di congiunzione, o sintesi o condizione (d'esistenza) degli altri due elementi. Il riferimento alla meccanicità (separata dall'animalità dal trattino) fa poi eco ad altri testi degli anni Sessanta (come *La sfida al labirinto* o *Il mare dell'oggettività*) in cui, come si è detto, lo scrittore, nell'opposizione tra linee d'arte d'avanguardia «razionalista» e «viscerale»²⁶, riconosce al “meccanico” un ruolo ambivalente o anfibio: al tempo stesso giungla disumana e uniformante della modernità industriale, e *contrainte* formale per la sfida all'industrializzazione selvaggia e al capitalismo (in particolare nel cubismo di Léger; ma si pensi anche al saggio *Cibernetica e fantasmi*). Come già in *La sfida al labirinto*²⁷ d'altronde Calvino fa anche in questo testo riferimento a Beckett, autore-specchio di Aimone:

da dove vengono questi omini rettangolari in cui uno humor e una malinconia sulla linea Klee-Dubuffet sono passati ai raggi X di una tragicità fisiologica di cui si riconoscerebbe un lettore di Samuel Beckett?

Qui lo scrittore accomuna il viscerale di Dubuffet e il razionalismo geometrico di Klee inscrivendoli addirittura nella stessa “linea”, accomunati dalla compresenza di ironia e tragicità (entrambe di matrice fisiologica). Questo *humor* tinto di malinconia, che tra l'altro non è estraneo a Calvino che nel 1963 pubblica *Marcovaldo*, giustifica la presenza degli «omini rettangolari» e dei «mostri meccanico-animalesco-esistenziali».

Tuttavia, nel leggere i quadri di Aimone, il consiglio dello scrittore è quello di «non mettersi alla caccia di allegorie sociologico-esistenziali» perché si finirebbe «contro le intenzioni dell'autore, per trovarne dappertutto». Ma, non appena fornita questa indicazione di lettura, Calvino si mette proprio su questa pista di ricerca, tradendo così quella «intenzione» che sembrava importante preservare. Nel «*Venditore*²⁸ che si assimila al banco della merce mentre il banco della merce si scorpora, diventando un'entità impalpabile» lo scrittore vede così l'alienazione dell'uomo-consumatore che diventa tutt'uno con la merce (si noti l'insistenza su quest'ultima parola). Ancora, Calvino identifica

sempre senza il consenso dell'autore, un video nella forma rettangolare che torna in molti suoi quadri e disegni – in un suo disegno di teschi e video una sintesi araldica dell'uomo massa.

²⁶ I. Calvino, *La sfida al labirinto*, cit. p. 112.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Venditore* è il titolo dell'opera: Calvino fa riferimento esplicito a un quadro presente in mostra; l'ecfrasi è in questo caso nozionale, costruita su un'immagine precisa.

Dove il riferimento al video, ovvero allo schermo della televisione, è una *mise en abyme* metapittorica (quadri dentro il quadro). Anche il riferimento all'araldica è visuale; un esempio analogo si trova già ne *Il cavaliere inesistente*, quando Calvino descrive lo stemma raffigurato sullo scudo di Agilulfo, dove l'arma è immaginata ornata proprio da un disegno a effetto *mise en abyme*²⁹.

La maggiore "complicazione" che concerne il lavoro di Aimone pare dunque essere relativa all'elemento politico; effettivo o presunto, ma che Calvino «caccia» con convinzione, quasi con sfrontatezza e sfida nei confronti dell'artista. Rivolgendosi invece al «clima interiore» del pittore, come forse egli stesso suggerisce, osservandone i paesaggi «screziati come il piumaggio d'un uccello», «l'emotività lirica che i quadri di figura nascondono sotto la smorfia ironica, [...] prende note alte, struggenti». Di nuovo, Calvino denuncia la drammaticità del pittore al tempo stesso gridata anche se lirica e intima: essa non è mai comunicativa.

Aimone, poi, è un artista attivo all'Einaudi come grafico, autore di copertine. Proprio una testimonianza di Calvino (un testo dal titolo *Vita segreta di una casa editrice* firmato con uno pseudonimo), in un "Bollettino di informazioni culturali" destinato ai librai, racconta:

ad un tavolo il pittore Aimone sta tirando linee su un foglio di carta da disegno. "Fare una copertina – mi dice – è più difficile che fare un quadro". E le più difficili a fare, mi vien spiegato, non sono le copertine illustrate ma quelle di soli caratteri tipografici. Una copertina deve essere armonica ed insieme dar nell'occhio senza essere vistosa: sistemare cinque o sei parole su una copertina è un po' come fare un quadro di pittura "astratta"³⁰.

²⁹ Calvino, nel descrivere minuziosamente quest'arma, si inserisce nella tradizione di origine omerica dell'ecfrasi dello scudo (*Iliade* XVIII, versi 478-60). Per un approfondimento sulla *mise en abyme* ne *Il cavaliere inesistente* si rimanda al saggio di B. Ferraro, *Dallo scudo di Agilulfo al tappeto di Eudossia: geometrie narrative in alcune opere di Italo Calvino*, in G. Bertone (a cura di), *Italo Calvino. A writer of the next millenium*, atti del convegno internazionale di studi di Sanremo (28 novembre-1 dicembre 1996), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998.

³⁰ L. Baranelli-E. Ferrero, *Album Calvino*, cit., pp. 92-93.



Figura 37 Copertina de *Il visconte dimezzato*, 1952



Figura 38 Copertina de «Il menabò», 2

Queste parole, che risalgono al 1948, testimoniano ancora una volta come per Calvino la scrittura sia anzitutto composizione visiva. Testimoniano, inoltre, il profondo interesse che lo

scrittore porta all'aspetto visivo dell'oggetto libro (o rivista), insieme al rapporto stretto che egli intesse con i grafici e gli artisti che lavorano in casa editrice. Uno dei casi più esemplari è quello di Albe Steiner, figura di riferimento per la grafica nell'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta, collaboratore assiduo di Vittorini che, come già accennato, lo incarica dell'innovazione grafica del «Politecnico» e del «Politecnico biblioteca». Steiner opta per scelte grafiche profondamente originali, introducendo un'estetica nuova basata sul modello delle avanguardie russe e della stilizzazione propria del fumetto. Egli, oltre che grafico e intellettuale, è anche militante politico: partecipa alla resistenza come partigiano, aderisce al PCI e lungo tutto il corso della sua carriera collabora con giornali e riviste apertamente schierate come «l'Unità» e «Il Contemporaneo», e con case editrici quali Feltrinelli, Zanichelli ed Einaudi. Proprio in «l'Unità», il 3 settembre 1974, Calvino dedica un articolo a Steiner in occasione della sua recente scomparsa, ricordandolo in quanto «intellettuale impegnato» per cui «il piacere dell'invenzione formale e il senso globale della trasformazione della società non erano mai separati»³¹.



Figura 39 Calvino insieme a Lica Steiner, in una foto di Albe Steiner

Un'altra testimonianza, questa volta di Giulio Bollati, conferma come anche Calvino stesso fosse un ottimo copertinista:

il mestiere, l'artigianato quotidiano non aveva segreti per lui: invenzione di titoli, redazione di risvolti e quarte di copertina, fascette, testi pubblicitari. In più Calvino aveva una disinvolta familiarità e un occhio sicuro per le immagini, ed era all'occorrenza un ottimo copertinista³².

³¹ I. Calvino, *Il segreto di Albe Steiner*, «l'Unità», 3 settembre 1974.

³² G. Bollati, *Calvino editore*, «Micromega», 1 marzo 1991, citato in L. Baranelli-E, Ferrero, *Album Calvino*, cit., pp. 133-34.

Ciò dimostra che l'ambiente di lavoro all'Einaudi fosse connotato da una reale interdisciplinarietà e che anche i confini tra i differenti mestieri fossero a tutti gli effetti porosi.

Non stupisce, dunque, che a questa altezza cronologica, immerso in un tale contesto culturalmente effervescente, Calvino sia particolarmente attento alle novità grafiche e pittoriche che lo circondano. I numerosi testi dedicati ad artisti attivi nel torinese, in parte giovani o emergenti, confermano che lo scrittore sia più interessato all'arte nella sua funzione strumentale di elemento che compartecipa al disegno di un nuovo modo di creare e comunicare, al progetto di una nuova società. Gli scritti appena letti interrogano più le dinamiche storico-artistiche (Astrattismo e Informale) e la necessaria evoluzione concettuale dei movimenti artistici e quella formale rappresentativa delle opere in relazione al contesto socio-politico, che non i quadri in sé o la loro funzione di specchio della (propria) letteratura. E, come detto, è proprio in questi testi che emerge la scrittura di Calvino più vicina alla critica d'arte: il distacco del fruitore "disinteressato", ovvero la presa di distanza dalla propria funzione di scrittore, cioè di artista, permette di mettere da parte, insieme alle considerazioni legate al gusto personale e alle opinioni sulla poetica, le interrogazioni, anche latenti, sulle implicazioni che la pittura contemporanea può avere sulla propria creazione. D'altro canto, è proprio questo tipo di osservazione "a distanza" a permettere uno sguardo liberato da condizionamenti teorici e ideologici, da metri valutativi di natura funzionale: di fronte alle immagini Calvino non può che mettersi a scrivere.

5. Le origini telluriche o cosmiche del mondo: Roberto Sebastian Matta, Reinhoud d'Haese ed Ettore Sobrero

Roberto Sebastian Matta e Le cosmicomiche

Come lo scritto per i giovani pittori torinesi, al 1962 risale anche il più celebre testo dedicato a Roberto Sebastian Matta (1911-2002), redatto in occasione di una delle svariate esposizioni romane dell'artista, *Matta. Un trittico ed altri dipinti*, tenutasi a Roma presso la galleria L'Attico nel novembre dello stesso anno.



Figura 40 Roberto Sebastian Matta, *Un trittico*, 1960

L'incipit dello scritto: «che il mondo esterno sia rappresentabile sono rimasti in pochi a crederlo»¹. Dove il mondo è per Calvino innanzitutto esterno, comune, collettivo, non individuale, intimo, viscerale, anche se esso è il labirinto della modernità industrializzata, della società di massa, fatto di «roba», un caos di simboli accumulati gli uni sugli altri:

oggetti di plastica, copertine di settimanali, aree fabbricabili, i nostri gesti assurdi di quando ci laviamo i denti, o giriamo il collo per eseguire un parcheggio a marcia indietro, o ci alziamo al cinema schiacciandoci contro la poltroncina ribaltabile per lasciar passare qualcuno della nostra stessa fila.

In questo intrico di elementi naturali e culturali l'essere umano, nella sua essenza di umano, non è più facilmente distinguibile. Calvino scrive: «l'immagine dell'uomo, la natura umana, possiamo pur darla per persa», dando così priorità all'immagine o alla forma rispetto all'essenza. Questo proprio perché ciò che si dà per persa è in realtà la possibilità di rappresentazione del mondo e dell'uomo nel suo rapporto alla realtà. Il lavoro pittorico di Matta, invece, per lo scrittore è connotato da «aggressività», «allegria» e «ferocia» (termini ripetuti due volte nel testo), qualità che invitano a non dimenticare di «tenere ben aperti gli occhi» su questo mondo e su questa umanità

¹ I. Calvino, *Per Sebastian Matta* in *Saggi*, cit., vol. II, p. 1965. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ivi*, pp. 1965-66. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit. pp. 299-300.

per scorgere per quali vie ancora, per quali sussulti e spasimi, per quali smorfie e quali atti inconsulti, ma anche per quali esplosioni di volontà e d'immaginazione e di passione la natura umana continui a configurare una sua storia.

La configurazione continua della storia è da considerarsi in una prospettiva storicista, e al tempo stesso ad un atteggiamento di sfida, di non resa al labirinto – la configurazione intesa come disegno.

Nel 1934 Matta, di origini cilene, si trasferisce a Parigi dove collabora con Le Corbusier ed entra in contatto con l'ambiente intellettuale d'avanguardia, in particolare con Breton e Dalì. Dal 1938 aderisce al movimento surrealista, elaborando uno stile fortemente personale incentrato sulla dimensione onirica e inconscia, che prende forma in una serie di opere intitolate *Morfologie Psicologiche*. Matta è, insieme a Masson e Mirò, tra coloro che esplorano più a fondo il corrispettivo pittorico della scrittura automatica dei poeti surrealisti: l'"automatismo" lo porta a dare vita a opere in cui impulsi ancestrali e cariche energetiche si formalizzano in immagini fluttuanti in una dimensione indefinita, che si concretizzano in realizzazioni caratterizzate da una matericità quasi tattile. Il pittore si trasferisce poi a New York dove incontra giovani artisti come Pollock, Rothko e Groky, influenzandone la ricerca formale e stilistica, che sfocia poi nel primo Espressionismo astratto. Nel 1949 Matta torna a vivere in Europa, soggiornando per qualche anno a Roma, dove esercita una forte influenza sul nascente Astrattismo italiano. A partire dagli anni Sessanta si stabilisce di nuovo a Parigi, mantenendo però una residenza parallela in Italia, a Tarquinia. La sua pittura dunque precede l'avvento dell'Informale che tanto inquieta Calvino in quegli anni. Il suo segno aggressivo, feroce e allegro è affermativo ma non nel senso di espressivo e viscerale, bensì materico, figurativo o quasi alfabetico, innanzitutto rappresentativo. La materia e il colore, infatti, non sono mezzo per un messaggio gridato con un gesto istintivo, la musicalità della composizione non supplisce a un discorso configurato, ma determina il ritmo delle figure che animano la composizione:

una stagione felice di lavoro in Italia e l'incontro con una materia ricca di suggestioni elementari: una terra rossiccia della campagna romana, sono all'origine di queste pitture quasi monocrome, in cui figure tra il preistorico, il totemico e il fantascientifico si agitano come mosse dal suono d'un sassofono sotterraneo.

Di nuovo compare la parola felicità, questa volta riferita al rapporto con la tradizione pittorica italiana dell'affresco. E non manca nemmeno il riferimento all'elemento propriamente letterario:

tra le varie direzioni in cui l'energia visionaria di Matta ha trovato espressione negli ultimi anni – dalla ripresa d'una narrativa per immagini, anzi d'un'epica, che ricorda la grafica dei codici precolombiani, al più recente ciclo di grandi tele dalle prospettive cosmiche come di battaglie interplanetarie – è invece il prepotente senso della commedia che viene qui in primo piano, da questi affreschi colorati d'argilla, cioè quell'elemento di spietata trasfigurazione sarcastica contemporanea che è sempre stato uno dei

motivi fondamentali del pittore cileno. Né occorre dire quanto anche questo senso si carichi in Matta d'una forza primordiale, così che per lui dire commedia equivale a dire tragedia, cioè la messa in gioco d'un impegno umano totale, l'esplosione d'un entusiasmo d'energie storico-vitali inesauribile.

La narratività dell'opera di Matta è da individuarsi innanzitutto nel suo aspetto plastico, ovvero nel carattere grafico del segno visivo che ricorda i «codici precolombiani». Le figure dipinte assomigliano insomma a dei pittogrammi dove disegno equivale a dire parola. Questa narrazione «per immagini» è per Calvino, che qui cerca riferimenti nei generi letterari più antichi, una forma d'epica. Essa presenta i caratteri propri della commedia e della tragedia al tempo stesso. Se infatti gli ultimi lavori – quelli che Calvino sta analizzando in occasione della mostra, come evidenziato dai deittici «qui» e «questo/questi» – sono carichi dell'energia comica della «trasfigurazione sarcastica», essi sono spinti da una forza rappresentativa tale per cui l'elemento comico, proprio in quanto trasfigurante, è connotato da una tragicità intrinseca. Il mondo è un labirinto e sfidarlo implica la consapevolezza di inglobarne la tragicità, di armarsi di strumenti polivalenti e complessi che si modellino sulla sua complessità. L'ironia consiste nel formulare ciò che si vuole affermare in maniera velata e indiretta; il vero contenuto del discorso è come occultato da una falsa dissimulazione. Ciò che è detto cela tautologicamente dietro al referente, all'immagine evocata o al significato più immediati un altro referente, un'altra immagine, un altro significato. Si tratta di un meccanismo non troppo distante da quello della metafora. Scrive Calvino, nella sua definizione del “comico”, trasfigurazione per eccellenza:

quel che cerco nella trasfigurazione comica o ironica o grottesca o fumistica è la via d'uscire dalla limitatezza e univocità d'ogni rappresentazione e ogni giudizio. Una cosa si può dirla almeno in due modi: un modo per cui chi la dice vuol dire quella cosa e solo quella; e un modo per cui si vuol dire sì quella cosa, ma nello stesso tempo ricordare che il mondo è molto più complicato e vasto e contraddittorio. L'ironia ariostesca, il comico shakespeariano, il picaresco cervantino, lo humor sterniano, la fumisteria di Lewis Carroll, di Edgar Lear, di Jarry, di Queneau valgono per me in quanto attraverso ad essi si raggiunge questa specie di distacco dal particolare, di senso della vastità del tutto².

Il senso del tutto è lo stesso cui lo scrittore fa riferimento alla fine dello scritto per Matta, «la messa in gioco d'un impegno umano totale, l'esplosione d'un entusiasmo d'energie storico-vitali inesauribile», necessarie per il disegnarsi della Storia e delle storie. Nella pittura di Matta insomma la drammaticità, che in quegli anni Calvino vede dilagare nell'affermarsi dell'Informale, è inscindibile dalla comicità e dalla leggerezza.

² I. Calvino, *Definizioni di territori: il comico*, in *Una pietra sopra*, cit., pp. 197-98.



Figura 41 Roberto Sebastian Matta, *We are all brothers*, 1962

Non è un caso, infatti, che Matta sia citato a più riprese come fonte d'ispirazione visuale³ per *Le cosmicomiche*, un'opera che è di per sé costruita intorno o dentro le immagini. Nella presentazione al volume Calvino rivela come i racconti cosmicomici prendano vita a partire da alcuni stimoli visivi di «ineguagliabile stilizzazione e precisione formale»⁴ provenienti, tra gli altri, dalle vignette di Braccio di Ferro, dalle incisioni di Grandville e dalla pittura di Matta⁵. Considerando anche il contesto editoriale della pubblicazione dei singoli racconti, ancora più fili tengono unite la produzione cosmicomica e l'immagine artistica, e in particolare l'opera del pittore cileno. Le prime cosmicomiche, infatti, sono pubblicate nel 1964 in «Il caffè»⁶, accompagnate dalle illustrazioni di Santiago Armada, in arte “Chago” (*La distanza dalla luna, Sul far del giorno, Un segno nello spazio e Tutto in un punto*⁷).

³ In generale, Matta è un artista che Calvino incontra in varie forme a più riprese nel corso del tempo, come si avrà modo di constatare nel seguito della tesi. Un caso esemplare è la presenza, nello scaffale dedicato alle arti visive della biblioteca della casa romana dello scrittore, di un catalogo di una mostra dell'artista del 1983: *Matta: septiembre-octubre, 1983*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983 (scaffale VII.H.25).

⁴ I. Calvino, dal testo di base di un'intervista preparato dallo scrittore in occasione della pubblicazione del libro nel 1965, poi proposta su diversi giornali con piccole varianti; qui citata da *Presentazione a Le cosmicomiche*, nell'edizione Milano, Mondadori, 2013, p. VI. Lo stesso testo si trova, con alcune varianti in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 1300-03.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Prima «Il caffè politico e letterario» e poi, a partire dal 1965, «Il caffè letterario e satirico».

⁷ Cfr. Pagano, *Da dove piovono le immagini? La parola e l'immagine nelle Cosmicomiche di Italo Calvino*, cit., p.149.

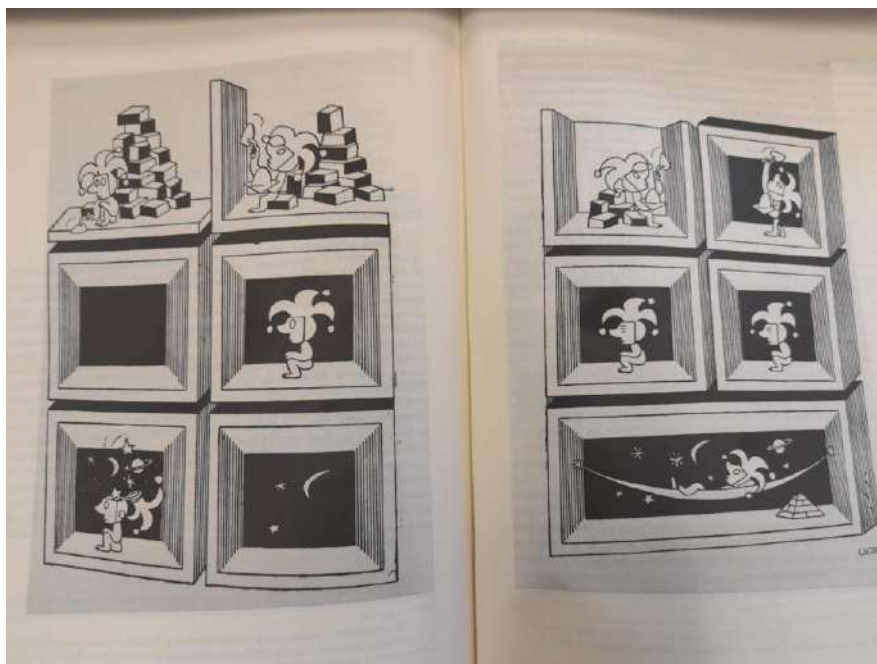


Figura 42 Disegno di Santiago “Chago” Armada per *Tutto in un punto*, 1964



Figura 43 Disegno di Santiago “Chago” Armada per *La distanza dalla luna*, 1964

Sebbene la proposta di accompagnare il testo con delle illustrazioni arrivi dalla redazione della rivista, Calvino sembra essere pienamente d'accordo, quando nel 1964 risponde al direttore Gianbattista Vicari che lo invita a scegliere l'artista per le immagini:

disegnatore: il particolare carattere dei testi rende difficile la scelta. Matta ha dei motivi che si direbbero fantascientifici o cosmici (difatti come vedi l'ho messo tra i miei ispiratori) ma sono più nei quadri che nei disegni, e i disegni non mi pare abbiano una buona evidenza grafica. Altro ispiratore grafico – più importante, direi – è Popeye-Braccio di Ferro. Mettere qualche cartoon scelto come decorazione potrebbe essere un'idea. A pensarci l'ultimo Steinberg sarebbe andato benissimo. E Brauner? Forse avrò altre idee⁸.

⁸ I. Calvino, *Lettere*, cit. p. 814.

Le figure «fantascientifiche» di matta che nei lavori più recenti popolano le «grandi tele dalle prospettive cosmiche come di battaglie interplanetarie», seguendo motivi «fantascientifici o cosmici», sembrerebbero adatte a illustrare i racconti cosmicomici. Ma l'«evidenza grafica» che caratterizza la pittura dell'artista non si ritrova nei suoi disegni, considerati più adatti per le illustrazioni in una rivista – si vedrà più avanti il caso di Steinberg. Per lo scrittore la peculiarità grafica del lavoro di Matta è nella matericità degli «affreschi colorati d'argilla» ispirati alla «terra rossiccia della campagna romana», come se si trattasse di pitture preistoriche, marcate sulla roccia, più che nei suoi disegni.

Altri racconti cosmicomici, negli anni seguenti, sono pubblicati in riviste o quotidiani differenti accompagnati da illustrazioni di Bruno Caruso (*La molle luna*, in «La Fiera Letteraria» nel 1966), Tullio Pericoli (*Lo zio acquatico*, *L'inseguimento* e *I cristalli*, in «Il giorno» nel 1965 e 1967), Emilio Tadini (*L'origine degli uccelli*, in «Linus» nel 1967), Giuseppina Antonini (*Le figlie della luna*, in «Playman» nel 1968), Ettore Viola (*Il niente e il poco*, in «la Repubblica» nel 1984), Frans Masereel (*L'implosione*, in «la Repubblica» nel 1984)⁹. Ecco le illustrazioni:



Figura 44 Disegno di Tullio Pericoli per *L'inseguimento*, 1967

⁹ Cfr. M. Pagano, *Da dove piovono le immagini? La parola e l'immagine nelle Cosmicomiche di Italo Calvino*, cit. Questo lavoro di Marina Pagano, che si è già citato, consiste in una ricerca metodica e completa che si concentra sull'immagine nelle *Cosmicomiche*, adottando la prospettiva della metaforologia. Si rimanda all'ultima sezione del volume per i riferimenti precisi ai racconti cosmicomici pubblicati accompagnati da un'illustrazione, e per visionare, laddove presenti, i disegni.

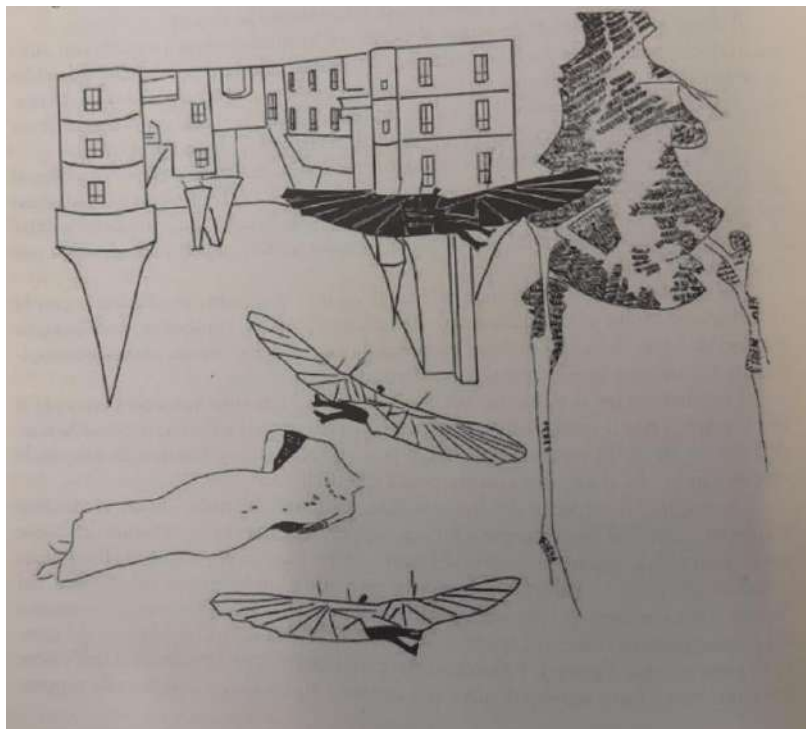


Figura 45 Disegno di Emilio Tadini per *L'origine degli uccelli*, 1967

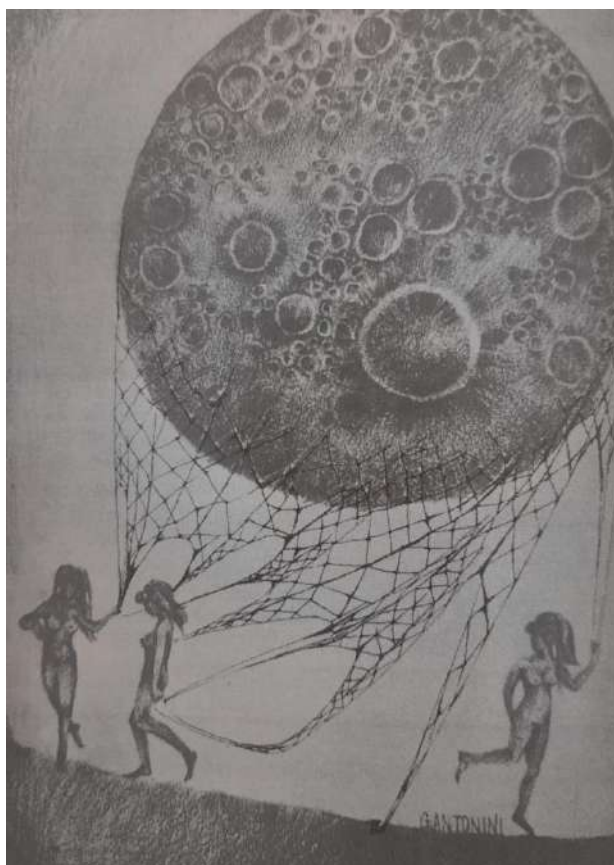


Figura 46 Disegno di Giuseppina Antonini per *Le figlie della luna*, 1968



Figura 47 Disegno di Ettore Viola per *Il niente e il poco*, 1984



Figura 48 Xilografia di Frans Masereel per *L'implosione*, 1984

Altre *Cosmicomiche*, come si vedrà meglio in seguito, sono affiancate all'opera di alcuni artisti all'interno di pubblicazioni d'arte o in occasione di esposizioni d'arte. È il caso del testo *La sposa che viene dal sole*, una versione lievemente modificata della cosmicomica *Tempesta solare*, pubblicata in un volume d'arte in accompagnamento alle opere di Roberto Crippa, e

della cosmicomica *Tutto in un punto*, impiegata, in traduzione inglese, come testo di presentazione nel catalogo di una mostra newyorkese di opere di Gianfranco Baruchello. Ma in un caso particolare, quello di *L'altra Euridice*¹⁰, che vogliamo qui segnalare per via del suo legame *genetico* con l'immagine, Calvino addirittura pensa a un racconto che possa essere appositamente illustrato da Matta, con un disegno *ad hoc*, dedicato al suo testo¹¹. Per vicissitudini legate alla pubblicazione il progetto non vedrà poi luce, ma resta inequivocabile l'intenzione di Calvino di fare accompagnare un suo scritto da un disegno di un artista specifico, e in particolare da un'illustrazione di Matta – l'intenzione cioè di scrivere un racconto *in vista* dell'illustrazione, un racconto la cui resa narrativa sia complementare e inscindibile alla sua resa grafica. Lo scrittore insomma progetta a tutti gli effetti una sorta di iconotesto, superando l'idea di illustrazione – che nel senso etimologico significa “illuminare”, “rendere chiaro”. O meglio, nello scrivere il racconto Calvino immagina già la possibile rielaborazione visuale di Matta, dando vita a quelle che con Michele Cometa possiamo chiamare «omologie profonde tra esperienze visuali e testuali»¹². Lo studioso individua quattro differenti forme di omologia sia formale che tematica:

1. le omologie strutturali propriamente dette, che implicano un'analogia genetica o appunto “strutturale” tra testo e immagine;
2. le omologie poetologiche, l'interscambio a livello lessicale tra teoria e poetologia delle forme verbali e teoria e poetologia delle forme visuali, un intreccio che risale alle scaturigini della “teoria” in Occidente che è metafora visiva adottata in un contesto verbale come quello della filosofia;
3. le omologie metaforiche che s'interrogano sull'interscambio “ontologico” tra i diversi media visuali e verbali costruendo metafore di lunga o lunghissima durata [...];
4. e, infine, le omologie tematiche, cioè l'interscambio di temi e motivi tra i diversi media, che hanno consistenze storiche diverse e possono ad ogni momento trasformarsi in metafore assolute¹³.

Per questo testo di Calvino, se il progetto dell'illustrazione fosse stato portato a termine, si sarebbe potuto parlare di omologie sia strutturali sia tematiche. Ma anche avendo a disposizione oggi solo *L'altra Euridice* si può comunque presupporre, come si è accennato, una composizione modellata sul repertorio di immagini pittoriche di Matta che Calvino ha in mente nel momento della stesura. Per il resto, risulta evidente il legame tematico con l'universo del pittore cileno. La storia qui raccontata è una versione “capovolta” del mito di Orfeo ed Euridice raccontata da Plutone in prima persona: la vera terra è tutto ciò che si trova all'interno della crosta terrestre, mentre il fuori (l'aria, i colori, i rumori e gli esseri umani e il loro universo di

¹⁰ Questo racconto è tratto da *Il cielo di pietra*, una rivisitazione del mito di Orfeo pubblicata in *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* nel 1968. *L'altra Euridice* esce in «Gran Bazaar» nel settembre-ottobre 1980, ed è a sua volta una riscrittura del mito, oltre che del precedente racconto cosmicomico.

¹¹ Cfr. M. Pagano, *Da dove piovono le immagini?*, cit., p. 16.

¹² M. Cometa, *Letteratura e arti figurative: un catalogo*, cit., p. 23.

¹³ *Ivi*, p. 24.

simboli) sono considerati extra-terrestri. L'ambientazione ctonia e pre o protoumana rimanda al testo per Matta del 1962 e alle sue figure «tra il preistorico, il totemico e il fantascientifico [...] cariche di [...] forza primordiale».

Reinhoud d'Haese

La riflessione su una “cosmogonia” dell'interno della terra, in cui la terra (argilla) è anche materia e non solo tema (o colore) delle opere d'arte, è presente in un altro testo degli anni Sessanta. Si tratta di alcune pagine pubblicate nel catalogo *The World of Reinhoud*¹⁴, realizzato per la mostra dell'artista belga tenutasi alla galleria Lefebvre a New York nel 1970. Reinhoud d'Haese (1928-2007) si forma presso la scuola di architettura e arti decorative di Bruxelles, dove si specializza in scultura e nella lavorazione del metallo, e inizia la sua attività artistica presso il laboratorio di un orafo. Negli anni Cinquanta, sempre a Bruxelles, frequenta gli Ateliers du Marais, e integra il gruppo CoBrA – dove incontra, tra gli altri, Pierre Alechinsky. Il suo lavoro è fortemente debitore della tradizione artistica fiamminga, e in particolare dell'opera di Bruegel e di Bosch, e presenta caratteristiche proprie del primo Astrattismo, del Surrealismo, dell'Arte primitiva delle culture animiste. Le sue sculture sono realizzate con differenti materiali: soprattutto metalli come ottone, bronzo, argento, rame, ma anche ceramica, legno e mollica di pane, che viene manipolata insieme all'argilla. Reinhoud è particolarmente affascinato dal mondo degli insetti, a cui dedica opere come *Moustique* e *Fouineur*, ma anche da quello animale in generale, e da quello vegetale. Le figure che emergono dalla lavorazione della materia prima sono bizzarre creature antropomorfe, ma semi-animale e semi-vegetali, che rimandano a una fase ancestrale, originaria o arcaica dell'esistenza dell'uomo, o a un universo parallelo e alieno, o ancora a una dimensione futurologica; si tratta di esseri con grandi mani e piedi, teste o musi deformati, che compongono una sorta di bestiario fantastico. L'opera dell'artista è dunque interamente figurativa, e anzi proprio la figura in tutte le sue inusuali declinazioni antropomorfiche è il perno del suo lavoro. L'impasto di argilla e mollica di pane inoltre rinforza il legame con la terra grazie alla presenza del grano, emblema del nutrimento, che da essa prende vita per restituire vita agli esseri che la popolano.

Proprio sulle forme e sulla materia si concentra Calvino nel testo per la mostra:

Reinhoud, manipolando la mollica di pane – questa materia che anch'essa attraverso il grano richiama la sua provenienza dalle potenze sotterranee, e attraverso il lievito s'apparenta a tutto ciò che fermentava

¹⁴Il testo è pubblicato in inglese nella traduzione di William Weaver, ma l'originale è redatto in italiano nel 1969. Vd. J. Pujol Duran, *Un estudio comparativo del experimentalismo de Italo Calvino y Julio Cortázar*, «Revista Estudios Avanzados», 25, luglio 2016, p. 122.

nella primigenia pasta del mondo – risveglia una sterminata folla di creature antropomorfe, orde di omuncoli che spuntano come funghi incolori da un mare di pallida argilla¹⁵.

Questi che lo scrittore chiama «omuncoli», sono gli antenati degli «estremi rampolli della futura catena dell'evoluzione: gli esseri umani» ancora in uno stadio di «contorte fungosità della materia»¹⁶, abitanti della terra prima della formazione della crosta terrestre, nati dalla materia ribollente degli stati interni della terra (l'autore cita gli «strati geologici in movimento»). La scultura di Reinhoud è un pretesto ideale per Calvino per una riflessione sulla morfogenesi e sulla creazione, sia nel senso di creazione artistica sia di creazione della terra e dell'umanità – riflessione familiare all'autore de *Le cosmicomiche*, che sono pubblicate solo qualche anno prima. L'antinomia dentro/fuori («viaggio agli Inferi – Inferi capovolti, Inferi esterni»), vero *topos* spaziale sia delle pagine dedicate all'arte sia dei racconti cosmicomici e di altri testi “derivati” come per l'appunto *L'altra Euridice*, è qui determinante in quanto condizione di esistenza di una primordiale tensione morfogenetica. Proprio il fatto che «in superficie la Terra è una distesa d'argilla sfuggente e paludosa sulla quale nulla riesce a crescere e a prendere forma» fa sì che «tutta la Terra è dentro sé stessa», e i suoi elementi «cercano di darsi un ordine scatenandosi in convulsioni atroci». Le figure, emergendo dalla materia informe, «si scuotono e sgranchiscono le braccia e le gambe e i sessi, e non s'innalzano più di quanto non sia lecito ad abitanti del limite impercettibile che separa il dentro dal fuori». Calvino mette in evidenza, in questa dimensione di limbo formale – un vero e proprio purgatorio¹⁷ delle forme – l'importanza del movimento che è al tempo stesso quello del magma delle viscere della terra e dall'energia delle mani dello scultore che lavorano l'argilla (Calvino impiega il verbo *manipolare*)¹⁸. Lo scrittore infatti riconduce la tecnica di Reinhoud a primordiali forme di

¹⁵ I. Calvino, *Reinhoud*, in *Saggi*, cit., vol. II, p. 1968. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ivi*, pp. 1967-69). Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit. pp. 305-07.

¹⁶ Il riferimento ai funghi compare due volte nel testo ed è interessante come espediente retorico nella resa dell'idea di una protoumanità che “spunta come i funghi” dalla terra.

¹⁷ La dimensione purgatoriale è richiamata alla fine del testo grazie al riferimento esplicito al *Purgatorio* di Dante.

¹⁸ L'energia impiegata da chi manipola l'argilla è un tipo di forza che Giuseppe Di Napoli considera «polare», attiva in un rapporto dialettico (come anche Calvino pare suggerire): «la polarizzazione delle forze del campo è un fattore determinante la struttura interna della materia fisica, tanto quanto le polarità sessuali lo sono per la conservazione della specie in gran parte degli organismi viventi; quanto le contrapposizioni dialettiche sono indispensabili al confronto e allo sviluppo delle idee e alla proliferazione degli stili e delle poetiche nell'arte. Goethe individuava nel ritmico alternarsi delle forze polari della contrazione e dell'espansione il motore primo della morfogenesi della forma vegetale. Il modo in cui queste specifiche forme agiscono nella materia organica trova un perfetto parallelo nei processi di creazione e generazione della forma artistica, in particolare nei procedimenti mediante i quali la mano dell'artista fa germogliare la forma direttamente dalla modellazione della materia. È del tutto evidente che l'attività del modellare, del dipingere, del suonare, e dello scolpire implica l'esercizio di una specifica forza fisica che la mano dell'artista imprime sulla materia o sullo strumento. La mano dell'artista è pienamente consapevole che la forza di coesione-centripeta genera forme chiuse; la forza di tensione agisce sulla superficie e sui contorni; la forza di irradiazione genera espansione centrifuga delle nervature o del sistema nervoso della forma; le forze di divisione e polarizzazione determinano la segmentazione e le discontinuità; le forze di gravità determinano il peso, l'equilibrio statico e la stratificazione. L'attenta osservazione

morfogenesi, come se la sua scultura fosse metafora o metonimia della creazione dell'umanità o della creazione *tout court* – e infatti gli esseri a cui Reinhold dà forma sono «una mimesi crudelmente anticipatrice» degli uomini. La genesi dell'opera d'arte insomma è analoga nella materia e nei processi alla genesi della terra, condividendone le stesse forze originarie, ovvero movimento e pulsione vitale; parallelismo sottolineato dal riferimento biblico della creazione di Adamo e da quello cristologico del pane. Il cinetismo è vita e la vita è cinetismo, sembra suggerire Calvino, in accordo con Klee quando scrive che l'opera figurativa «è nata dal movimento, è essa stessa movimento fissato e viene percepita col movimento (muscoli oculomotori)», e che «il movimento è divenire»¹⁹.

Queste sculture, grazie al parallelo con una genesi e un'evoluzione dell'umanità in cui l'elemento demiurgico è reso sotto forma di un'energia tutta (intra)terrestre, permettono così allo scrittore di mettere in questione l'idea che le primordiali forme di vita fossero semplici (o che fossero già a immagine e somiglianza dell'uomo):

chi ha detto che la vita è cominciata dagli organismi più semplici, protozoi e amebe? Questo avvenne molto più tardi, al tempo degli inizi della vita in superficie. Milioni di millenni prima, già enormi ambizioni contorcevano la materia tellurica: erano i modelli degli organismi più complicati che la terra voleva spremere²⁰ da se stessa.

Infatti,

nei percorsi ctonii può accadere che l'umile argilla-mollica sia investita da un getto d'argento fuso: questo basta a determinare una mutazione genetica; la stirpe, più duratura, degli omuncoli argentati succederà a quella dei figli del pane²¹. Ecco che il cataclisma dei metalli nel magma tellurico è invasato da un delirio antropomorfo e zoomorfo: lamine di rame s'agitano come sudari di fantasmi finché non si rapprendono nel gesto d'un lemure misterioso; il sonno del bronzo si contorce in mostri da incubo; e una vegetazione d'ottone cerca d'invadere i continenti con la sua dura, tagliente fioritura in cui i petali e corolle sono nello stesso tempo corazze e pinze d'aragosta, becchi di tucano, ali, palpebre, scaglie, pinne, creste, artigli, tutte le forme che la fragile vita adotterà come parole del suo volubile linguaggio.

dei movimenti che la mano dell'artista compie durante il processo della sua creazione, le direzioni delle spinte e delle contropinte che mette in campo, ci permette di vedere nel vivo della loro azione la tipologia di forze impiegate. [...] Mentre una mano del vasaio esercita una forza centrifuga, spingendo dall'interno verso l'esterno in modo radiale la massa d'argilla, l'altra mano, posizionata in modo tangenziale alla prima, esercita una contropinta verso l'interno spingendo verso il centro della medesima massa d'argilla, al fine di bilanciare e dosare in modo proporzionato le due forze antagoniste. [...] La mano che preme dall'interno lavora per dare spazio al vuoto [...], l'altra mano, invece lavora all'esterno per modellare la forma [...]»; G. Di Napoli, *I principî della forma*, cit., pp. 167-69.

¹⁹ P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, citato *ivi*, p. 275.

²⁰ Si noti qui l'impiego della parola «spremere», che come anche in *La spirale e La squadratura*, è riferita all'atto dell'espressione (di sé) attraverso la creazione. In questo caso particolare è la Terra che sprema materia, spinta da un'energia creatrice con lo scopo di dar vita a nuovi «modelli» formali: statue d'argilla ed esseri umani. L'autore in questo testo insiste anche sul verbo *contorcere* e l'aggettivo *contorto*, con lo scopo di evocare contemporaneamente il movimento, l'atto di prendere forma e la forma stessa delle sculture. La contorsione è dunque considerata sia come processo morfogenetico sia come qualità di una forma.

²¹ Calvino sembra fare riferimento all'età del ferro e del bronzo, continuando il parallelismo con la storia dell'evoluzione dell'uomo.



Figura 49 Reinhold d'Haese, *L'échine de l'habitude*, 1969

Questa «ricchezza degli elementi che si mescolano in tutte le combinazioni possibili», elementi che lo scrittore deduce e riconduce al mondo animale o vegetale, è la stessa che colpisce l'attenzione del signor Palomar quando si trova allo zoo di Parigi a osservare e analizzare le forme di un'iguana – in una delle pagine calviniane più straordinarie sulla *necessità* della forma:

la vita nel padiglione dei rettili appare come uno spreco di forme senza stile e senza piano, dove tutto è possibile, e bestie e piante e rocce si scambiano squame, aculei, concrezioni, ma tra le infinite possibili combinazioni solo alcune – forse proprio le più incredibili – si fissano, resistono al flusso che le disfa e rimescola e riplasma; e subito ognuna di queste forme diventa centro d'un mondo, separata per sempre dalle altre, come qui nella fila delle gabbie- vetrine dello zoo, e in questo numero finito di modi d'essere, ognuno identificato in una sua mostruosità, e necessità, e bellezza, consiste l'ordine, l'unico ordine riconoscibile al mondo²².

Nel passaggio visto sopra, che conclude il testo per Reinhold, Calvino fa riferimento preciso alla componente figurativa delle sculture, sottolineando il carattere linguistico (il «volubile linguaggio») delle combinazioni formali. La letteratura è chiamata in causa anche in questo testo come specchio per il lavoro dello scultore²³, quando Calvino fa riferimento a Lovecraft come unico altro umano che insieme a Reinhold conosce «il segreto di quanto è successo allora». Il testo si conclude poi con un riferimento al *Purgatorio*, e in particolare al «personaggio di Dante preferito da Beckett: il pigro Belacqua».

Inoltre, come già nello scritto per Matta, Calvino fa riferimento al senso al tempo stesso tragico e comico che connota l'opera dell'artista. Se infatti non stupisce che «l'ilarità domini

²² I. Calvino, *Palomar*, cit., p. 946.

²³ Tanto quanto le sculture di Reinhold sono per Calvino specchio per la (propria) letteratura: in esse lo scrittore cerca e torva ovunque i legami e le analogie con *Le cosmicomiche*.

sui loro volti [delle figure]», dato che nell'antichità si propiziano le «divinità sotterranee» proprio con «spettacoli comici» e che anche le maschere della Commedia dell'arte «derivano dalle personificazioni del diavolo nelle Sacre Rappresentazioni», è la loro «tristezza nascosta» che interessa «scrutare», per vedere come «queste creature d'una Terra provvisoria e sprovvista d'ogni bene inaugurano un modo di vivere la disperazione come festa e come gioco». Di nuovo, la felicità assoluta cui lo scrittore fa riferimento nei testi dedicati alla pittura Astratta o Informale è mitigata da una necessaria in quanto complementare componente tragica.

Ettore Sobrero

La felicità del pittore compare in ancora uno scritto che di nuovo fa riferimento al cosmo – a *Le cosmicomiche* – e alla pittura Informale: la *plaque* della personale dedicata a Ettore Sobrero (1924-2014), *Les hauts cieux de Sobrero*, tenutasi presso la galleria Vendôme di Parigi tra il 15 settembre e il 2 ottobre 1971²⁴. Come si deduce dal titolo le opere esposte alla mostra sono gli *Alti cieli*, una serie di pitture volte ai temi dell'universo e delle visioni spaziali che tenta di cogliere il movimento, l'ordine e la dinamica dei corpi celesti che si muovono nello spazio come meteoriti, frammenti, polveri, particelle luminescenti, tracce di orbite. Calvino legge così nelle pitture di Sobrero un'affinità di ricerca:

abbiamo cominciato a occuparci di firmamento e galassie e supernovae negli stessi anni, all'insaputa l'uno dell'altro nonostante una vecchia amicizia²⁵, lui proiettando pulviscoli di colore sullo sfondo buio della tela, io inventando delle storie che richiamassero i miti cosmogonici primitivi. Se confronto le sue pitture e le mie pagine, vedo che, presi dalla vertigine dell'infinito, abbiamo cercato entrambi il modo più naturale di considerarci abitanti dell'universo, ma chi ha saputo muoverci con un'ilare leggerezza, senza che la sua commozione cosmica venisse mai meno è stato lui, Sobrero²⁶.

Considerarsi «abitanti dell'universo» per il pittore e per lo scrittore significa occuparsi della rappresentazione del cosmo: per l'uno dipingerlo (proiettare pulviscolo di colore sulla tela) e per l'altro scriverlo e narrarlo (inventare storie che richiamino i miti cosmogonici primitivi). Questa analogia primordiale permette a Calvino di esplicitare il processo di osservazione,

²⁴ Come si è già fatto per l'omaggio a Francesco Menzio, in virtù della porosità della suddivisione del *corpus* dei testi di Calvino nella tesi, anche in questo caso si analizza in leggero anticipo rispetto all'ordine cronologico il testo per Sobrero, che risale agli anni Settanta, per questioni di coerenza tematica e di continuità rispetto alla produzione cosmicomica degli anni Sessanta.

²⁵ Sobrero si forma a Torino come autodidatta, guardando in particolare alla scuola di Felice Casorati e ad artisti come de Chirico, Turner e Klee. A Torino negli anni del dopoguerra frequenta il fertile ambiente dell'Einaudi, dove conosce, tra gli altri, anche Calvino, e incomincia a dedicarsi a pittura e scultura. A partire dal 1955 ha inizio la stagione degli *Alti cieli*.

²⁶ I. Calvino, *plaque* per la mostra di Ettore Sobrero *Les hauts cieux de Sobrero*, Parigi, galleria Vendôme, 1 p. non numerata, 1971. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ibidem*. Si ringrazia Luca Baranelli per avere procurato la *plaque*, di cui una copia è conservata al Centro studi Franco Fortini a Siena. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit. p. 310.

lettura e interpretazione del lavoro del pittore, che infatti avviene tramite un'aperta operazione di «confronto». Essendo in questo caso l'intenzione (la «vertigine dell'infinito») e il tema delle rappresentazioni pittorica e letteraria uguali, lo scrittore è spinto naturalmente a raffrontare e paragonare le proprie cosmicomiche ai cieli di Sobrero, e a dichiararlo apertamente. La comparazione dell'opera dell'artista con la personale produzione letteraria, per di più in quel luogo privilegiato che è la *plaquette* della mostra, fornisce un'importante chiave di lettura del metodo di osservazione calviniano: mettendo in evidenza l'unione d'intenti con il pittore e sottolineandone le differenze espressive e comunicative. Calvin ha come scopo profondo l'interrogazione del proprio lavoro. L'occhio dello scrittore sull'arte è necessariamente mediato da un'interrogazione autoreferenziale, «letterariocentrica»²⁷; la sua osservazione è uno strumento di *confronto*. Ecco che finalmente Calvino riconduce le immagini al testo delle *Cosmicomiche*, dopo che di questo era stata a lungo messa in risalto la genesi visuale.



Figura 50 Ettore Sobrero, *Alto cielo*, 1970

E se entrambi gli autori si esprimono e comunicano orientati dalle stesse domande, l'esito creativo e produttivo è inevitabilmente differente, per via del mezzo utilizzato. Calvino riflette così sui limiti del linguaggio verbale in relazione a quello visivo – e viceversa. È Sobrero a muoversi con ilarità e «leggerezza», a concedersi una «commozione cosmica»,

mentre io, con la storia che adesso gli spazi siderali ci sono diventati familiari, ho finito per intrappolare l'universo nel linguaggio di tutti i giorni, perdendo le dimensioni *altre* che andavo cercando. Sarà che

²⁷ Si intenda questa parola come calco di *logocentrico*. Per un approfondimento su questo concetto cfr. M. Bal, *Leggere l'arte*, cit.

chi si esprime col pennello è sempre più felice di chi si esprime con la penna? O che astrattismo e informale conservano il privilegio d'essere affrancati dal peso diretto o indiretto della parola?

Una sorta di *excusatio propter infirmitatem* attraverso cui Calvino riflette sulla letteratura e i suoi limiti. La parola infatti ha sempre come esito la riduzione della complessità del reale, senza però liberarsi della propria pesantezza di significante, laddove invece «nella nuda astrazione “la mente del pittore si muove leggera”»²⁸. Il lavoro di Sobrero è leggero, felice: sul dattiloscritto originale²⁹ la parola «felice», scritta a mano, corregge la prima lezione «soddisfatto», scritta a macchina. Ma per Calvino, questa è una felicità che non tiene in considerazione la sua controparte, una soddisfazione che non può essere completa. E infatti il testo si conclude così, negando le due ipotesi precedenti:

oppure, al contrario, sarà che la pittura di Sobrero è soprattutto illustrazione d'una sua interrogazione e contemplazione del cielo, d'un dialogo tra Eraclito e i Salmi, tra Lucrezio e l'Apocalisse, tra Jules Verne e Teilhard de Chardin?

Il successo della pittura sembra insomma, infine, fatto dipendere dalla funzione d'«illustrazione» che paiono assumere le immagini, messe in relazione con i classici della filosofia e della letteratura: esse sono come l'esito (nel senso letterale di *exitus*, uscita) delle letture dell'artista.

Calvino sa che il lavoro di Sobrero è strettamente legato ai libri. L'artista, infatti, dopo la serie degli *Alti cieli* comincia a realizzare opere in miniatura, ricavando dai cassetti tipografici Bodoni delle piccole librerie che riempie con modellini di libri, bottiglie e soprammobili, le quali diventano luogo ideale per la collezione di minuscoli oggetti. L'artista, dopo aver posizionato verticalmente il cassetto tipografico, riempie di altre cose gli scomparti destinati originariamente a contenere i caratteri mobili. L'oggetto viene destinato a un'altra funzione rispetto a quella originaria pur restando nella stessa sfera semantica: dalla stampa della pagina del libro, alla funzione di contenitore del libro. Inizialmente esposte presso l'antiquario torinese La bottega del borgo nuovo, le opere riscontrano subito un grande successo di pubblico. L'utilizzo del dispositivo bodoniano attira inevitabilmente l'attenzione di Franco Maria Ricci, dato che per di più esso è messo in dialogo con il concetto di collezionismo (di collezione atipica, oltre che di collezione di collezione) e di artigianato (il lavoro di Sobrero richiama quello dei presepi, delle case delle bambole o dei libri stampati in miniatura). L'editore nel 1998 dedica a queste opere un'intera monografia, *Minima libraria ovvero le biblioteche in miniatura di Ettore Sobrero*, che contiene anche scritti di Dada Rosso e Nico Orengo. La poetica di Sobrero, in una prospettiva che è anche squisitamente Calviniana, si sposta così

²⁸ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 165.

²⁹ Il foglio dattiloscritto, la cui scansione proviene, come quella della *plaque*, dal Centro studi Franco Fortini a Siena, è datato 1970.

dall'infinitesimamente grande del cosmo e dell'universo, all'infinitesimamente piccolo degli scaffali di una biblioteca in miniatura.

In questo sottocapitolo si è visto come, nel corso degli anni Sessanta, interrogando le immagini artistiche Calvino sposti lo sguardo dalla rappresentazione della realtà nell'opera osservata alla processualità della creazione artistica e alle possibilità di concrenza genetica nella propria scrittura, fino a giungere a un vero e proprio confronto con l'artista visivo. In tal senso è risultato particolarmente interessante seguire la parabola dell'evoluzione dello sguardo dello scrittore sull'arte nel prisma della tematica cosmogonica (un "punto fisso" in Calvino), che lo interessa dagli inizi degli anni Sessanta, e che permette di cogliere al meglio tale evoluzione, proprio in parallelo alle *Cosmicomiche*. Attraverso questa analisi si mette così in luce il funzionamento "a spirale" del pensiero di Calvino, che ritorna nel corso del tempo sugli stessi interrogativi concettuali, gli stessi temi metanarrativi e le stesse immagini primordiali, ampliando le proprie prospettive e complessificando le proprie letture. In questo caso specifico le figure antropomorfe nelle opere osservate diventano personaggi che provengono dalle profondità della terra o da universi lontani – a riprova dello spessore che la figura del personaggio assume nel corso del tempo nei testi efrastici –, la materia di cui sono fatte le forme e le composizioni assume un ruolo centrale in rapporto alla tematica della creazione – testimoniando come anche l'attenzione ai processi compositivi divenga sempre più centrale nelle riflessioni sull'arte visiva –, fino a giungere a un esplicito parallelo tra il lavoro di un artista e una propria opera. Alla fine degli anni Sessanta Calvino sa che un quadro può essere esplorato come un libro, nelle sue dimensioni più profonde, interrogandone le intenzioni poetiche e formali, nella sua struttura, ritracciandone il processo compositivo.

6. Gianfranco Baruchello: microcosmi e macrocosmi, poetiche e processi

Che l'immaginario delle *Cosmicomiche* sia sempre diversamente accostato all'universo visuale di artisti come scultori e pittori non sorprende, considerata la riflessione intrinseca a questi racconti di Calvino sulla natura e i processi della *creazione*, considerata al tempo stesso come creazione biologica, cosmologica e artistica. Oltre alle similitudini con le opere di Roberto Matta, Reinhold d'Haese ed Ettore Sobrero che si sono appena osservate, Calvino, come accennato, si trova più di una volta a "prestare" un testo cosmicomico per la presentazione di un'esposizione di un artista o per accompagnare la riproduzione di alcune opere in un volume d'arte. Di quest'ultimo caso, quello del testo di *Tempesta solare* pubblicato nel 1972 accanto ai lavori di Roberto Crippa nel volume collettaneo *Il Sole*, si parlerà nel prossimo capitolo. Il primo caso, ovvero la pubblicazione di una cosmicomica come testo di presentazione di una mostra dell'artista Gianfranco Baruchello, è oggetto delle pagine che seguono. Relativamente a questo progetto in collaborazione con Baruchello, così come più in generale sul rapporto tra lo scrittore e l'artista, la critica calviniana è, a nostra conoscenza, per il momento quasi del tutto assente. Per analizzarne la nascita, gli sviluppi e gli esiti, quindi, mi sono rivolta a Carla Subrizi, storica dell'arte e studiosa dell'opera di Baruchello, che ha permesso di ricostruire e ripercorrere alcune delle tracce di questa vicenda.

Nel 1966 la cosmicomica *Tutto in un punto* è pubblicata come testo di presentazione per la mostra di Gianfranco Baruchello *GB. Recent works*, alla Cordier & Ekstrom Gallery a New York. Andrea Cortellessa, accennando a tale progetto in un articolo dedicato a Baruchello (*Gianfranco Baruchello, i paesaggi invisibili*), al proposito dichiara:

Italo Calvino [...] accompagnò l'artista in un viaggio negli Stati Uniti nel '66 e, nel catalogo d'una sua mostra a New York – *GB. Recent works*, Cordier & Ekstrom Gallery –, pubblicò la traduzione della prima delle sue *Cosmicomiche*...¹

¹ A. Cortellessa, *Gianfranco Baruchello, i paesaggi invisibili*, «Doppiozero», pubblicato online il 5 marzo 2017 (ultima consultazione 14 febbraio 2023). Come messo in luce da Carla Subrizi, però, del viaggio negli USA compiuto insieme da Baruchello e Calvino nel 1966 non ci sono altre testimonianze, e la presenza di Calvino all'esposizione dell'artista non è confermata da alcuna foto (mentre sono abbondanti, invece, gli scatti del *vernissage*), il che fa supporre che Calvino non fosse all'inaugurazione l'11 gennaio 1966 a New York.

Questo il pieghevole per l'esposizione con il testo di Calvino²:

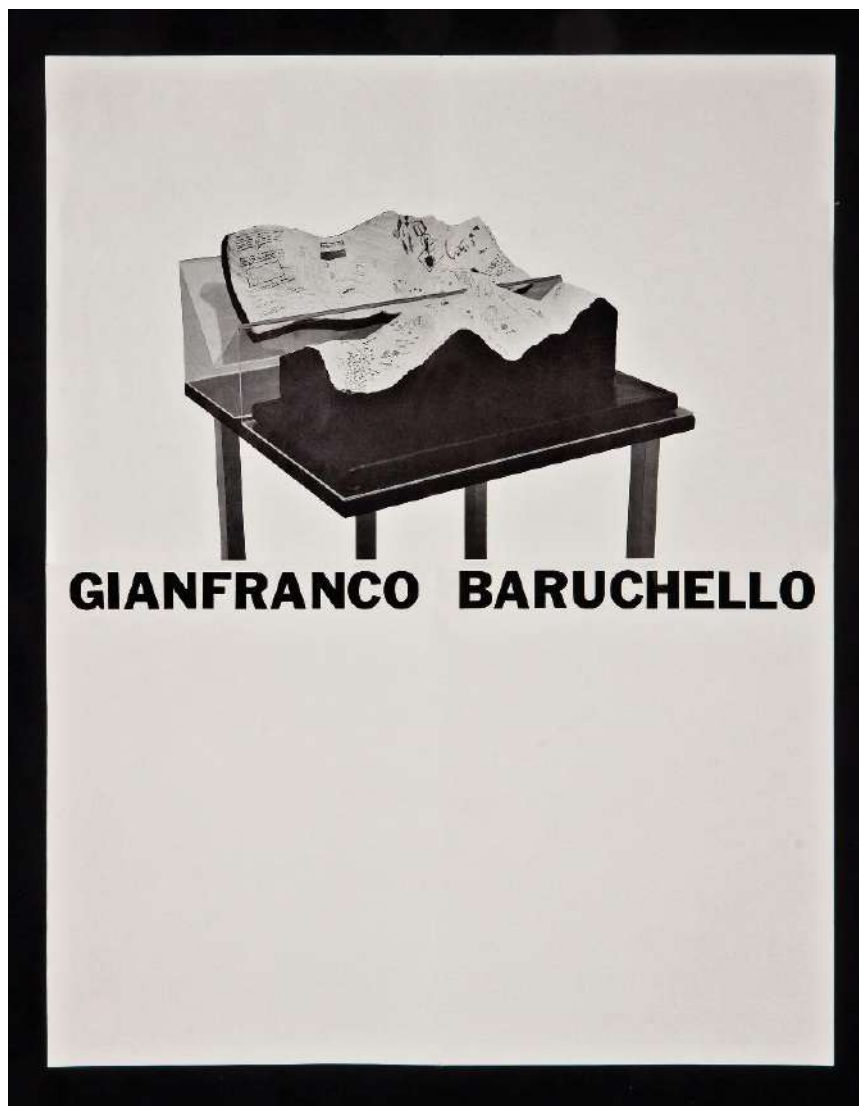


Figura 51 Pieghevole della mostra di Gianfranco Baruchello *GB. Recent works*, alla Cordier & Ekstrom Gallery a New York, 1966 (*recto*)

² Il testo della cosmicomica *Tutto in un punto*, fatta eccezione per il cappello scientifico introduttivo che è riproposto in una versione più sintetica, è tradotto nella sua integralità. Tuttavia, il testo in traduzione presenta una lieve modifica per quanto riguarda l'ordine dei paragrafi, poiché uno di essi è fatto slittare in avanti.



Figura 52 Pieghevole della mostra di Gianfranco Baruchello GB. *Recent works*, alla Cordier & Ekstrom Gallery a New York, 1966 (verso)

Gianfranco Baruchello (1924-2023), è un artista che, per impiegare il vocabolario calviniano, si può definire leggero, rapido, esatto e molteplice. La sua arte

– che è pittura, seppure diramata tra il disegno, la scrittura e l'assemblaggio – ha la stranezza di interessare non tanto l'ottica visiva (visibilità e distanza dipendono solo dalle diottrie della vista) quanto due dimensioni fisiche, due infiniti: l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo. Nelle aggregazioni verbali e iconiche che qui incontriamo, certuni vedono telesopicamente un macrocosmo – di conseguenza lo trattano a misura "cosmica" [...]. Altri sono invece tentati di perdersi nei particolari [...]. Vorrebbero penetrare microscopicamente nelle formazioni cellulari, nei nuclei di questi segni, per analisi linguistiche o psicoanalitiche.

[...] Baruchello ci fa basculare continuamente dal frammento alla totalità, secondo un movimento che ha la logica del vivente. Come conservare quella logica e quel movimento mentre io guardo il quadro, l'opera?³

³ T. Trini, *Introduzione a Baruchello: tradizione orale e arte popolare in una pittura d'avanguardia*, Milano, galleria Schwarz, 1975, p. 24.

Per delinearne un rapido profilo – un profilo che ha una forma sorprendentemente simile a quello di Calvino – si considerino alcuni elementi chiave che costituiscono le basi della sua ricerca: Baruchello è un artista intellettuale ma legato alla cultura popolare (e in particolare alla fiaba, che è considerata un repertorio di immagini), è un artista visivo ma è anche un affabulatore o un narratore, un artista enciclopedico, che si interessa alla psicanalisi e all’antropologia⁴. La sua arte è mentale – la sua pittura «visualizza non tanto le immagini e i pensieri che le originano quanto l’attività mentale, l’attività circolare del pensare»⁵ – e labirintica, fatta non solo per essere vista ma per essere esplorata e percorsa⁶. È un osservatore di spazi vuoti, un filosofo del bianco, un miniaturista, uno scrittore di immagini, un pittore di fonemi:

“[...] io faccio sempre delle piccole Cappelle Sistine perché c’è questa enorme molteplicità delle cose. Per me, due parole devono essere ventiduemila parole per essere un brandello della realtà così complessa”. La miniaturizzazione è sistemica dal ’64 [...]. [...] l’immagine sta per la parola e viceversa. Baruchello stesso riconosce l’origine verbale più che iconica dei suoi *minima visibilia*. “Insomma, non sono mai stimolato da immagini, sono stimolato da parole o da idee”⁷.

I processi compositivi che guidano le sue creazioni sono l’accumulazione, l’espansione, la disseminazione e la frammentazione, le strutture sono radiali, e le sue pratiche sono al tempo stesso metartistiche e artigianali. Ad avvicinarlo a Calvino, autore delle *Cosmicomiche* e di *Ti con zero*, oltre a tutto ciò che si è appena detto vi è anche una particolare poetica microcosmogonica, laddove il quadro, ovvero

il *campo* deve essere *grande*, e *bianco*: un *punto zero* luogo della massima potenza, atlante di tutti i possibili dove inscenare le proprie «microcosmogonie» (come le definirà Baruchello nel ’75; la *Petite cosmogonie portative* di Queneau, senz’altro, era fra i suoi *livres de chevet*⁸.

Il percorso che nel 1966 conduce alla pubblicazione di un racconto cosmicomico (un testo letterario, e per di più fantastico) come testo per il catalogo dell’esposizione dell’opera di un pittore e artista (anche) concettuale come Baruchello, operazione a tutti gli effetti poco ortodossa, non è né semplice né lineare a tracciarsi. Come testimonia il carteggio tra Baruchello e il gallerista Arne Ekstrom, presentato da Carla Subrizi durante un seminario del progetto

⁴ Cfr. *ivi*, pp. 24-25.

⁵ *Ivi*, p. 26.

⁶ «Il senso della pittura-scrittura qual è? Quello di una dimensione non più di carattere rappresentativo ma di carattere assolutamente mentale. Dove la soluzione, come su una pagina, si articola in una maniera molto varia, cioè per tutta una serie di episodi, il cui collegamento costituisce il senso complessivo della proposizione, ma che non sono leggibili se non in una maniera di itinerario che può essere il più vario e non necessariamente unidirezionato. Non è che si vede come si vedeva l’immagine di [Valerio] Adami, dove uno la percepisce tutta in una volta. Qui bisogna andarci dentro e muoversi, leggere, vedere, caso per caso, come una specie di labirinto»; E. Crispolti, *Anni Settanta. Aspetti dell’arte contemporanea in Italia*, Macerata, Quodlibet, 2021, p. 246.

⁷ *Ivi*, p. 27.

⁸ A. Cortellessa, *Gianfranco Baruchello, i paesaggi invisibili*, cit.

«Enciclopedia Calvino» dedicato all'Arte⁹, l'artista deve infatti insistere per far valere la propria scelta, mentre Ekstrom in un primo momento lo invita a presentare l'esposizione con il testo di un critico¹⁰ (come era d'altronde avvenuto due anni prima, nel 1964, in occasione della prima personale americana dell'artista, nella stessa Cordier & Ekstrom Gallery, dove l'opera di Baruchello era stata presentata da Dore Ashton, critica e storica dell'arte statunitense). Lo scambio di lettere tra Baruchello ed Ekstrom dimostra come l'artista fosse mosso da una forte volontà di collaborare con Calvino e, nello specifico, avesse l'intenzione precisa di far accompagnare le proprie opere in esposizione da uno dei testi più emblematici delle *Cosmicomiche*, quello dedicato alla nascita dell'universo e all'espansione dello spazio. *Cosmicomiche* che, pubblicate in volume in Italia nel 1965, nel 1966 non sono ancora tradotte né in inglese né in americano. La prima traduzione di *Cosmicomics* per il pubblico anglofono sarà infatti del 1968, per mano di William Weaver (che Calvino conosce a Roma nel 1964), e sarà pubblicata negli Stati Uniti dalla casa Harcourt, Brace and World di New York (mentre nel Regno Unito il volume uscirà solo un anno dopo, nel 1969)¹¹. Il testo cosmicomico, dunque, nel 1966 va anche tradotto. In seguito a un acceso scambio di opinioni e a due lettere che si accavallano nello stesso momento Baruchello ed Ekstrom alla fine si accordano: il testo di Calvino apparirà come presentazione nel catalogo della mostra, con una traduzione per mano di Adrienne Foulke (traduttrice che negli anni Sessanta traduce Sciascia per una casa editrice newyorkese).

Come mostra Carla Subrizi, le ragioni che inducono Baruchello a proporre *Tutto in un punto* come testo di presentazione delle proprie opere sono legate non solo alla figura di Calvino, considerato uno scrittore ed editore tra i più importanti in Italia, ma soprattutto alla natura dei suoi ultimi lavori, che l'artista considera come particolarmente affini alle proprie ricerche. Benché non tradizionale, quindi, l'idea di accompagnare la mostra con un testo letterario gli pare innovativa e pertinente. E questo soprattutto perché per Baruchello *Le cosmicomiche* sono un lavoro a tutti gli effetti *parallelo* al proprio – un parallelismo non preordinato né artefatto, che prende forma in un incontro spontaneo, e che assume le dimensioni di un evento *necessario*. L'artista, d'altronde, è abituato a lavorare con parole e immagini in

⁹ Il seminario, inserito nel ciclo di eventi del progetto «Enciclopedia Calvino» promosso dal Laboratorio Calvino in occasione delle celebrazioni del centenario della nascita dello scrittore, ha avuto luogo alla Casa delle Letterature dell'Istituzione Centri culturali di Roma Capitale, a Roma, il 23 marzo 2023, ed è consultabile sul sito del Laboratorio Calvino: <https://www.laboratoriocalvino.org/seminari/2023/enciclopedia-calvino-arte/> (ultima consultazione 4 aprile 2024).

¹⁰ Si ricorda che in Italia, nel 1965, il testo di presentazione per il catalogo dell'esposizione di Baruchello alla galleria Schwarz a Milano (*Uso e manutenzione*) è scritto da Giorgio Manganelli. Allo stesso 1965 risale anche un commento di Umberto Eco al film *Verifica incerta* di Baruchello (Eco si interessa a più riprese all'opera dell'artista anche negli anni successivi).

¹¹ Cfr. F. Rubini, *Italo Calvino nel mondo. Opere, lingue, paesi (1955-2020)*, Roma, Carocci, 2023, p. 67 e p. 69.

commistione, in un rapporto *inter artes* che vede le due discipline, pittura e scrittura, come parallele. Anche se si tratta di due operazioni distinte e metodologicamente differenti, infatti, accompagnare un'esposizione d'arte con il testo di uno scrittore che, come vedremo, ha una funzione più complementare che illustrativa, si avvicina concettualmente alla pratica di scrivere all'interno dello spazio pittorico, ovvero nel quadro: parola e immagine in Baruchello sono *insieme*, a tutti gli effetti *parallele*. Pratica, quella della scrittura all'interno del quadro, ampiamente sperimentata dall'artista:

la grafia minuta diventa spesso leggibile soltanto avvicinandosi a pochi centimetri dalla tela, e la comprensione grammaticale dei sintagmi non coincide, come si aspetterebbe il fruitore, con una chiarificazione degli elementi iconici. Le sezioni testuali – spesso citazioni letterarie o filosofiche, prelievi (anche singole frasi) estrapolati da giornali, riviste e libri dello sterminato *database* di fonti a disposizione di un artista enciclopedico come Baruchello – costituiscono un livello ulteriore del significato, non una mera parafrasi del figurativo. I nessi che vengono a stabilirsi tra i due linguaggi, senza mai scendere in logiche derivate o gerarchicamente prestabilite, determinano *insieme* l'azione complessiva. [...] [In un'intervista ad Arturo Schwarz, in risposta a chi lo "accusa di essere un letterato", Baruchello sentenzia: "preferisco fare immagini (che sono così poco lessicali, e così poco italiane) ma non posso fare a meno delle parole mie o altrui per i collegamenti: hints suggeriti in forma di leggibile alfabeto" [...]. Le parole non sono un arabesco sovrastrutturale, un'appendice accessoria del disegno, ma corrispondono a un momento altrettanto necessario del risultato artistico, creando un collante e un fattore di aggregazione coesiva nell'economia della pagina¹².

Scrittura e pittura sono, così, processi compositivi non solo necessariamente paralleli, ma anche simmetrici.

Accostando il proprio lavoro alle più recenti opere di Calvino, Baruchello in un certo senso isola *Le cosmicomiche* rispetto ai precedenti libri dell'autore, e ne sottolinea il carattere innovativo e sperimentale. Per Calvino infatti, nel 1965, dopo la pubblicazione della *Giornata di uno scrutatore*, di *Marcovaldo*, di *La nuvola di smog* e *La formica argentina*, la raccolta delle *Cosmicomiche* rappresenta un punto di svolta poiché la traiettoria del suo sguardo, appoggiandosi sulle teorie scientifiche, si dirige verso il cosmo, l'universo e la sua storia. In particolare, *Tutto in un punto*, che come si è già visto esce in «Il caffè» nel 1964, accompagnato da un'illustrazione di Santiago Armada ("Chago"), è il racconto cosmicomico dedicato al

¹² C. Portesine, *La "funzione-Baruchello" nella poesia della Neoavanguardia: il problema delle scritture, tra sintassi disegnativa e statuto del personaggio*, «Piano b. Arti e culture visive», 5, 1, 2020, p. 152. Accostare le proprie opere a dei testi letterari di altri scrittori, in forma grafica sperimentale, diventa poi per Baruchello una prassi. Come ricorda Chiara Portesine: «è necessario menzionare i progetti in cui [...] l'accompagnamento testuale sia stato richiesto dall'artista come "commento letterario" alle opere in mostra. È il caso di *T.A.T.* (Sanguineti, 1968) e *Dix villes* (Baruchello, 1979), commissionati rispettivamente per i cataloghi di una mostra (*Limbeantipouvoir*) alla Galerie Yvon e alla Galerie Bama di Parigi»; *ivi*, p. 135. Si rimanda a questo articolo di Portesine per un approfondimento sulle analogie strutturali e processuali tra l'opera di Baruchello e quelle dei poeti della Neoavanguardia, e più in generale sulle analogie tra processi letterari e visuali all'interno delle opere di Baruchello.

momento della nascita dell'universo, all'espansione dello spazio (tema centrale anche in Baruchello), come si evince dal cappello introduttivo:

attraverso i calcoli iniziati da Edwin P. Hubble sulla velocità d'allontanamento delle galassie, si può stabilire il momento in cui tutta la materia dell'universo era concentrata in un punto solo, prima di cominciare a espandersi nello spazio. La "grande esplosione" (big bang) da cui ha avuto origine l'universo sarebbe avvenuta circa 15 o 20 miliardi d'anni fa¹³.

Le cosmicomiche, insieme a *Ti con zero*, sono il testo di Calvino più debitore all'universo della scienza. Ma non solo: se si incrociano le traiettorie biografiche insieme a quelle bibliografiche dello scrittore, i testi cosmicomici sono anche fortemente debitori dell'incontro con la cultura nordamericana – e non solo quella, esplicitata dall'autore stesso, dei *comics* e delle comiche del cinema. Durante il suo soggiorno negli USA nel 1959-1960, infatti, Calvino fa la conoscenza di Giorgio de Santillana: tale incontro, fondamentale per lo scrittore e la sua poetica, si inserisce in un contesto più ampio di cambi di prospettiva anche politici e filosofici. Vale la pena ripercorrere, con Domenico Scarpa, alcuni punti di questo momento della vita di Calvino:

torniamo al 1959: la quarta e ultima ragione della sua importanza è il viaggio di sei mesi negli Stati Uniti, con un *grant* della Ford Foundation. È l'inizio di quella «dromomania», di quel bisogno compulsivo di viaggiare, anzi, di cambiare continuamente posto (un'altra forma del desiderio di vivere più vite), di cui Calvino cade in preda al principio degli anni sessanta. Così, non stupisce che per lui l'America sia prima di tutto New York, resterà per sempre la sua città ideale, "la città che ho sentito la mia città più di qualunque altra [...] Una volta ho perfino scritto, imitando Stendhal, che volevo che sulla mia tomba fosse scritto 'newyorkese'". Negli Stati Uniti Calvino si reca per nave, con un gruppo di giovani scrittori europei. Sbarcato a New York il 3 novembre, ci resta fino al 10 gennaio 1960, poi attraversa il Middle West (Cleveland Detroit Chicago), e in febbraio è a San Francisco e a New Orleans. Marzo è dedicato al *Deep South* (Montgomery e l'Alabama, Savannah e la Georgia, Charleston e la South Carolina), poi ritorna a New York per gli ultimi due mesi di permanenza, fino a maggio. Capita anche a Boston, dove fa amicizia con lo storico della scienza Giorgio de Santillana (1901-1974), emigrato dall'Italia al tempo delle leggi razziali. Sarà lui a fargli da guida nella visita del Massachusetts Institute of Technology dove ha una cattedra.

[...]

Negli Usa Calvino tiene conferenze (*Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*) e svolge un intenso lavoro di *scout* editoriale: a lui si devono le traduzioni einaudiane di Bellow, Malamud, Purdy, Salinger e Styron. Alla Einaudi, nella persona di Daniele Ponchiroli, manda periodicamente lettere aperte con le sue impressioni di viaggio, da mettere a disposizione di chiunque voglia leggerle. Sono raccolte nel volume postumo *Eremita a Parigi*. Anche dopo il rientro in Italia, le sue "Cartoline dall'America" continuano ad apparire su varie riviste e rotocalchi. Calvino ne ricava un libro dal titolo *Un ottimista in America*: "I libri di viaggio sono un modo utile, modesto eppure completo di fare letteratura"; ma poi – siamo nella primavera del 1961 – ci ripensa e lo ritira quando è ormai in bozza¹⁴.

Negli Stati Uniti, poi, si trova l'osservatorio astronomico del monte Palomar (California) che, come vedremo tra poco, sarà fondamentale per Baruchello quanto per Calvino. *Tutto in un*

¹³ I. Calvino, *Le cosmicomiche*, cit., p. 118.

¹⁴ D. Scarpa, *Italo Calvino*, cit., pp. 24-25.

punto, quindi, la prima cosmicomica a essere tradotta in inglese e a essere pubblicata negli Stati Uniti, ha in qualche modo radici anche americane: restituirla al pubblico statunitense è un modo per farle seguire una traiettoria circolare – una sorta di ritorno alle origini. È tra l'altro Calvino stesso a confermare tale traiettoria circolare delle *Cosmicomiche*, in particolare in relazione alla città di New York:

l'incontro materiale con l'America è stato un'esperienza veramente bella: New York è una delle mie città, e infatti, sempre negli anni Sessanta, nelle *Cosmicomiche*, e anche in *Ti con zero*, ci sono dei racconti che si svolgono proprio a New York¹⁵.

I dati pervenuti relativamente all'eccezionale pubblicazione del testo in accostamento all'opera di Baruchello, in occasione della personale newyorkese dell'artista, confermano l'entusiasmo di Calvino per il progetto, il quale, secondo la testimonianza di Carla Subrizi, ne è a tutti gli effetti co-ideatore. A comprovare questa sinergia è il cappello introduttivo del racconto che nel testo del catalogo della mostra si aggiunge a quello di natura scientifica già presente nel libro e citato poco sopra (che qui, come detto, è tradotto in una versione più sintetica). Il breve testo che in questa occasione introduce la cosmicomica *The Universal Point* è infatti scritto a quattro mani da Calvino e Baruchello:

A creative atmosphere is emerging in Italy that is based on a new relationship between space and image, between scientific theorem and game, object and hypothesis, encyclopedia and chance.

Research in areas as these provided a meeting ground for a painter like Baruchello and a writer like Italo Calvino during the most recent phase of their independent work.

What could better represent this meeting than to discard a conventional presentation for the Baruchello show and offer instead, as a parallel literary experiment, a short story by Calvino, leaving it to anyone who so wishes to calculate their integral¹⁶.

Le intenzioni che muovono la scelta di Baruchello per la presentazione della mostra sono definitivamente chiare: proporre un testo letterario di Calvino, un breve racconto, in qualità di *esperimento letterario parallelo* alla propria opera, al posto di un convenzionale testo critico. Il testo, cioè, ha qui la funzione di completare in senso poetico ed estetico la ricerca dell'artista, più che di analizzarla ed esplicitarla. Tale *incontro* a tutti gli effetti intermediale e interartistico,

¹⁵ I. Calvino, *La mia città è New York*, in *Saggi*, col. II, cit., p. 2909.

¹⁶ «Sta emergendo in Italia un'atmosfera creativa basata su un nuovo rapporto tra spazio e immagine, tra teorema scientifico e gioco, tra oggetto e ipotesi, tra enciclopedia e caso. Questo tipo di ricerche ha segnato un punto di incontro tra un pittore come Baruchello e uno scrittore come Italo Calvino nel corso delle fasi più recenti dei loro rispettivi lavori. Non c'è niente che potrebbe rappresentare meglio questo incontro che scartare una presentazione convenzionale della mostra Baruchello e proporre invece, come esperimento letterario parallelo, un racconto di Calvino, lasciando a chi lo desidera calcolare il loro integrale»; G. Baruchello-I. Calvino, testo scritto a quattro mani per il pieghevole e per il catalogo della mostra *GB. Recent works*, galleria Cordier & Ekstrom, New York, 11 gennaio-5 febbraio 1966, 1 p. non numerata. Traduzione mia. Si noti l'enfasi portata sul carattere *attuale* del parallelismo tra i lavori dei due autori («the most recent phase of their independent work»), che come si è detto sopra mette in luce, isolandole dalle altre opere di Calvino, *Le cosmicomiche* – l'opera che Baruchello considera a tutti gli effetti parallela alla propria.

contingente poiché realizzatosi in occasione della mostra, si inserisce però in un più profondo incrocio di destini, dove le traiettorie delle più recenti ricerche di artista e scrittore si intersecano: tra spazio e immagine, tra teorema scientifico e gioco, tra oggetto e ipotesi, tra enciclopedia e caso. E proprio nell'incontro di queste traiettorie si trova il *parallelo* tra Calvino e Baruchello, autori che operano in due discipline differenti (letteratura e arte). Il grafico tracciato a partire da queste coordinate – letteratura e arte, ma anche spazio e immagine, teorema scientifico e gioco, oggetto e ipotesi, enciclopedia e caso – lascia spazio all'interpretazione del pubblico, che non è “guidato” da una presentazione critica, per orientarsi nell'universo visuale di Baruchello, ma è invitato a calcolare in autonomia l'integrale di tale funzione, a visualizzare lo *spazio* condiviso dai due autori. La cosmicomica *Tutto in un punto*, che proprio alla formazione dello spazio è dedicata, diventa così, definitivamente, l'elemento che completa la funzione (in senso matematico) di Baruchello, il termine di confronto letterario dell'artista.

Un parallelo tra Calvino e Baruchello (che sono quasi coetanei, dato che il primo nasce nel 1923 e il secondo nel 1924, e che appartengono alla stessa generazione: l'infanzia sotto il fascismo e i primi anni di ricerca artistica nel secondo dopoguerra) si traccia proprio a partire dal condiviso interesse per le scienze. Il primo indirizzato da giovane alla botanica e allo studio dell'agronomia, attratto dalle scienze più moderne, il secondo impegnato, subito dopo gli studi in giurisprudenza, nella creazione di un'azienda di ricerca e produzione chimico-biologica (Società Biomedica, poi abbandonata in favore del percorso artistico), attratto anche dalle scienze antiche – soprattutto quelle medievali. Interesse per le scienze che in entrambi i casi, nonostante la scelta di dedicarsi interamente rispettivamente alla letteratura e all'arte, non solo perdura nel tempo ma si trasforma e si integra nella produzione artistica (nei temi, nelle ricerche, nei metodi e nei processi formativi). Nel caso di Baruchello è la critica Dore Ashton, nel citato testo di presentazione per la personale dell'artista alla galleria Cordier & Ekstrom del 1964, a mettere in evidenza tale aspetto impiegando il paragone con Leonardo, che, come si vedrà più avanti nella tesi, è una figura di fondamentale importanza anche in Calvino:

qualsiasi cosa Leonardo avesse voluto esprimere quando diceva “la pittura è una cosa mentale”, la frase resta ancora un interrogativo. [...] Baruchello, un trentanovenne pittore romano i cui interessi per la scienza e la filosofia sono leggibili nel suo lavoro, appartiene a una categoria sempre più ampia di artisti che si muove liberamente dal territorio del discorso scritto e parlato a quello della pittura e del colore. Questi artisti attaccano i confini convenzionali della pittura con le loro preoccupazioni “mentali” (è vero che Leonardo fece molte rappresentazioni grafiche delle sue osservazioni scientifiche ma egli non le considerava opere d'arte. Questa generazione lo fa e lo sa motivare). L'artista come intellettuale non è

una nuova entità ma ancora può essere interrogato sia per la sua capacità di pensare sia per le capacità formali¹⁷.

In Baruchello, poi, uno degli esempi più significativi in questo senso è la fondazione, nel 1973, dell'*Agricola Cornelia*, un'azienda agricola che è al tempo stesso un progetto artistico, economico e politico¹⁸ (dove si incontrano arte, agricoltura e zootecnica); in Calvino il caso esemplare è rappresentato proprio dalle *Cosmicomiche* e da *Ti con zero*. Ma, al di là dei casi particolari che si possono riscontrare nelle rispettive opere dei due autori, ad accomunare le loro ricerche artistiche è un costante sguardo portato sul rapporto tra arte e natura, tra rappresentazione e mondo, nel prisma della scienza e dei processi di creazione. La scienza è così, in questa prospettiva, una sorta di comune denominatore metodologico (metodo scientifico, empirismo, materialismo), parametro con cui misurare la propria *osservazione* del mondo e attraverso cui regolare il proprio *processo creativo e compositivo*. Il parallelo tra Calvino e Baruchello, infatti, può continuare seguendo alcuni assi di ricerca, a partire proprio da quello dello sguardo e quello della composizione. Riprendiamo gli elementi in dialogo tra loro cui fanno riferimento i due autori nel testo scritto a quattro mani, quando delineano i contorni della nuova atmosfera creativa che sta prendendo forma in Italia negli anni della loro collaborazione, ovvero spazio e immagine, teorema scientifico e gioco, oggetto e ipotesi, ed enciclopedia e caso. Queste coppie, più complementari che antinomiche, ci permettono di individuare due principali nuclei di interesse condivisi dai due autori: combinatoria (teorema scientifico e gioco, enciclopedia e caso), e osservazione e descrizione (spazio e immagine, oggetto e ipotesi).

Il primo nucleo ha a che vedere innanzitutto con il gioco combinatorio sotteso al processo creativo. Calvino, membro dell'OuLiPo, è il teorico di *Cibernetica e fantasmi*, e l'autore di libri combinatori come *Il castello dei destini incrociati* e *Le città invisibili* (si tornerà più approfonditamente su questi temi nei successivi capitoli della tesi). Quanto a Baruchello, la sperimentazione con il montaggio in una delle sue opere più conosciute, *Verifica incerta* del 1964, in collaborazione con Alberto Grifi (un film di *found footage* composto da spezzoni di pellicole di scarto di cinema statunitense commerciale degli anni Cinquanta, incollati tra loro con il nastro adesivo), non è un caso isolato nella pratica combinatoria dell'autore. Un altro esempio che risulta particolarmente significativo, in un parallelo con Calvino, è quello di *La*

¹⁷ D. Ashton, *Gianfranco Baruchello*, New York, Cordier & Ekstrom, 1964, 4 p.; citato in traduzione italiana dal sito della Fondazione Baruchello, voce *Biografia*: <https://fondazionebaruchello.com/gianfranco-baruchello/biografia/> (ultima consultazione 4 aprile 2024).

¹⁸ Cfr. A. Bonito Oliva-C. Subrizi (a cura di), *Baruchello Certe Idee*, Milano, Electa, 2011, p. 77.

quindicesima riga, un libro di Baruchello pubblicato nel 1968¹⁹. Nella quarta di copertina si legge:

avere una biblioteca personale. Entrarci. Togliere dagli scaffali 400 libri in lingua italiana. Prelevare a caso da ognuno 15 quindicesime righe in 15 pagine diverse. Impadronirsi di una macchina da scrivere. Copiare le righe con i dati relativi (titolo autore pagina). Fino ad avere 400 cartelle di 15 righe. Ritagliare le righe, mescolarle, estrarle a sorte e incollarle, 30 per cartella. Non stancarsi. Visitare un notaio e depositare le 400 cartelle di 15 righe coi riferimenti. Obliterare i riferimenti delle 6000 righe sorteggiate. Recarsi (su invito) a un congresso letterario (non stancarsi) e distribuire agli scrittori presenti 102 cartelle (= 3060 righe). Tornare dallo stesso notaio, salutarlo e depositare le residue 98 cartelle (= 2940 righe). Trovare senza indugio un editore fino al raggiungimento del presente risultato...²⁰

Il volume, pubblicato da Lerici (il primo della collana «Marcalibri», costola editoriale della rivista «Marcatré» legata alla neoavanguardia nei primi anni Sessanta), nasce a partire da un progetto per un *happening* che ha luogo in occasione del congresso di Fano del Gruppo 63, nel 1963²¹. Qui Baruchello presenta il materiale del libro ancora scomposto in manoscritti, che sono consegnati agli altri membri del congresso affinché i frammenti di testo siano riutilizzati in *assemblages* letterari, o in *collages* verbo-visivi. Il volume *La quindicesima riga*, assemblato dall'artista sulla base di un processo combinatorio casuale, assume un corpo definitivo cinque anni dopo, e ricorda da vicino gli esperimenti *oulipiens*. Di questo libro Calvino conserva una copia nella sua biblioteca nell'appartamento di Roma²².

¹⁹ Nello stesso anno Baruchello pubblica anche *Avventure nell'armadio di plexiglass*, un libro composto da combinazioni testuali di trascrizioni di sogni dell'artista. Di questo volume, come testimonia Subrizi, Baruchello offre una copia a Calvino. Un'altra opera combinatoria di Baruchello è *Mille titoli* (del 1987, pubblicato da Essegi), un testo costituito dai titoli ordinati in ordine alfabetico di mille opere dell'artista: un processo che ricorda da vicino la combinazione dei titoli degli *incipit* dei romanzi di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

²⁰ G. Baruchello, *La quindicesima riga*, Roma, Lerici, 1968, dalla nota introduttiva.

²¹ Si ricorda che al 1963 risale anche la prima mostra personale di Baruchello, alla galleria La Tartaruga a Roma.

²² Nello scaffale X.H.49.

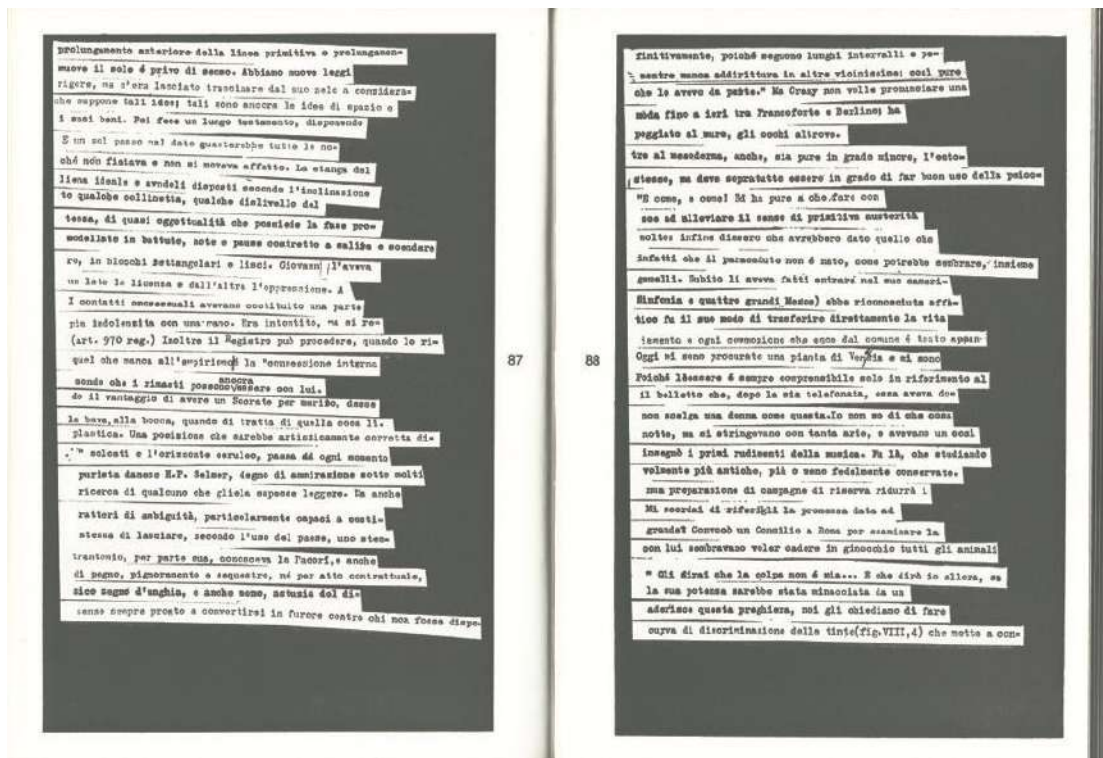


Figura 53 Una pagina de *La quindicesima riga* di Gianfranco Baruchello, 1968

E proprio sulla sua opera più “ouliupiana”, *Il castello dei destini incrociati*, Calvino si confronta con Baruchello un anno dopo la pubblicazione della *Quindicesima riga*, come testimoniato da una lettera del 3 maggio 1969 da Parigi, in cui l’autore scrive:

sto mettendo a punto una macchina narrativa combinatoria che sarà in grado di comporre un numero quasi infinito di racconti. Tutto il macchinario consiste in un mazzo di tarocchi disposti in uno speciale sistema che vado appunto studiando. Devo dire che da quando ho comprato un mazzo di tarocchi non riesco a pensare ad altro. Da mesi lavoravo a questa idea ma l’avevo presa sul lato della formulazione teorica, accumulando tutte le cognizioni contenute nei trattati di cartomanzia e cercando il punto d’incontro con gli studi di semiologia del racconto, ma in fondo era una bella barba. Adesso, da quando mi sono messo a fare esperimenti pratici, mi passano le giornate le settimane che nemmeno me ne accorgo. Siccome vado continuamente allargando e cambiando di forma ai miei sistemi nessun tavolo riesce a contenerli, e quindi devo lavorare sul pavimento e solo la scomodità della posizione mi spinge a interrompere. Ma anche camminando per i boschi non penso ad altro che alla combinazione dei miei “arcani”²³.

Artista e scrittore, quindi, condividono innanzitutto la dimensione materiale del lavoro combinatorio, che consiste a tutti gli effetti nella manipolazione di alcuni dispositivi, figurativi nel caso di Calvino e verbali nel caso di Baruchello, su di un piano (un tavolo, il pavimento o una pagina). Le metodologie, poi, sono in parte analoghe (far scaturire da un gioco o da un accostamento casuale di elementi un testo), in parte differenti (Calvino combina delle immagini

²³ I. Calvino, lettera a Gianfranco Baruchello, Parigi, 3 maggio 1969, in M. Barenghi, *Favoloso Calvino*, cit., pp. 184-85. Relativamente ai tarocchi, si ricordi che anche Paolo Fabbri (un cui seminario sulle carte è per Calvino la scintilla, innesco della scrittura del *Castello dei destini incrociati*) si occupa a più riprese dell’opera di Baruchello.

per poi interpretarle nella loro successione e scrivere un racconto, mentre il testo cui Baruchello dà vita è una pura combinazione casuale di frammenti di discorso). L'elemento del gioco e del caso, infine, si combinano nell'opera di entrambi gli autori con la dimensione scientifica (le ferree regole del gioco che fungono come un teorema) e la dimensione enciclopedica (un'enciclopedia potenzialmente aperta a nuove combinazioni o nuove interpretazioni)²⁴.

L'altro nucleo di interesse condiviso dai due autori è quello per l'osservazione e la descrizione, ovvero per le traiettorie di ricerca che incrociano spazio e immagine, e oggetto e ipotesi. Nel 1963 Baruchello realizza *Il grado zero del paesaggio*, un film che consiste in un piano fisso sul mare:

il [...] film realizzato da Baruchello – nel 1963, l'anno prima della *Verifica incerta* – ha un titolo eloquente, *Il grado zero del paesaggio*. La cinepresa è immobile davanti al mare: ad essere ripreso è il movimento dell'acqua (e chissà se pure di questo si ricorderà Calvino, nello scrivere il finale di *Palomar...*). Il titolo rimanda al primo Roland Barthes (*Le degré zéro de l'écriture* è del '53), ma anche ai processi di *tabula rasa* dell'avanguardia di quegli anni (il Gruppo Zero creato nel '56 dagli amici tedeschi e olandesi di Piero Manzoni, in tal senso, non fu che il più esplicito; del '64 è *Il grado zero della poesia* di Antonio Porta). Come dice Subrizi, “negli stessi anni in cui sperimenta il bianco e in cui con il *Countdown da 2000 a zero* (del 1962) misura lo spazio vuoto e incerto, questo film costituisce un *grado zero* dell'immagine in movimento: simulare il movimento tuttavia non cambiando l'inquadratura e abolendo la narrazione”²⁵.

²⁴ Come Calvino, anche Baruchello si interessa al sistema-enciclopedia, fino a maturare un'opera che ne integra la metodologia. Si tratta della *Psicoenciclopedia possibile*, pubblicata da Treccani nel 2022, il cui sottotitolo recita: *Conoscere è confondere*. Un grande volume di più di 800 pagine con 200 tavole a colori, un indice plurilingue (italiano, inglese, arabo e cinese) e un funzionamento che, a differenza dei supporti tradizionali, non si basa su rapporti biunivoci tra parole e immagini. Sul rapporto tra l'enciclopedia e il gioco combinatorio, va sottolineato che «se l'officina francese dell'Oulipo e il Nouveau roman potevano essere accostati in virtù di una comune vocazione combinatoria e di un rifiuto del personaggio convenzionale, agli occhi di un'avanguardia che si propone provocatoriamente come anti-letteraria e iper-interdisciplinare non poteva passare inosservata l'idea baruchelliana di un'enciclopedia visiva che compendiasse, secondo schemi assolutamente a-narrativi, o meglio, eccentricamente narrativi, “isole prive di allineamento consequenziale” ma in grado di disporsi entro un “vocabolario” personale che organizza il visibile secondo “le sue strane sintassi”»; C. Portesine, *La “funzione-Baruchello” nella poesia della Neoavanguardia: il problema delle scritture, tra sintassi designativa e statuto del personaggio*, cit., p. 142.

²⁵ A. Cortellessa, *Gianfranco Baruchello, i paesaggi invisibili*, cit.



Figura 54 Gianfranco Baruchello, un fotogramma de *Il grado zero del paesaggio*, 1963

Più che al finale di *Palomar* (un libro che per certi versi si può considerare come un esperimento “pseudo-cinematografico” costruito sull’idea di simulare il movimento senza cambiare l’inquadratura e abolendo la narrazione) il film di Baruchello fa pensare al suo inizio, ovvero alla *Lettura di un’onda*, un tentativo di osservazione e descrizione del moto ondoso, o meglio di un’onda che si tenta di isolare dal suo insieme in movimento. *Lettura di un’onda*, come si vedrà nel secondo capitolo della tesi, è un testo che è particolarmente debitore nei confronti di modelli artistici come quello di Hokusai e di esperimenti visuali descrittivi contemporanei come quelli di Pablo Echaurren – il quale, tra l’altro, è in stretti rapporti sia lavorativi sia personali proprio con Baruchello. È anche in questa prospettiva strettamente *visuale*, quindi, che vanno considerati il legame tra *Lettura di un’onda* e *Il grado zero del paesaggio* e, più in generale, quello tra *Palomar* e l’opera di Baruchello. Sempre al 1963, infatti, risale una tela dell’artista, *Grande Effetto Palomar* (in mostra alla Cordier & Ekstrom nel 1964, e che Calvino vede allo studio di Baruchello)

che (dirà lo stesso Baruchello) “testimonia la voglia di *aprire il corpo* [...] o meglio: *la testa*. Lo spazio mentale si scoperchia, si apre ad un angolo *visuale o pensabile* [...] come la cupola di un osservatorio stellare, appunto quello del monte Palomar”²⁶.

²⁶ *Ibidem*.

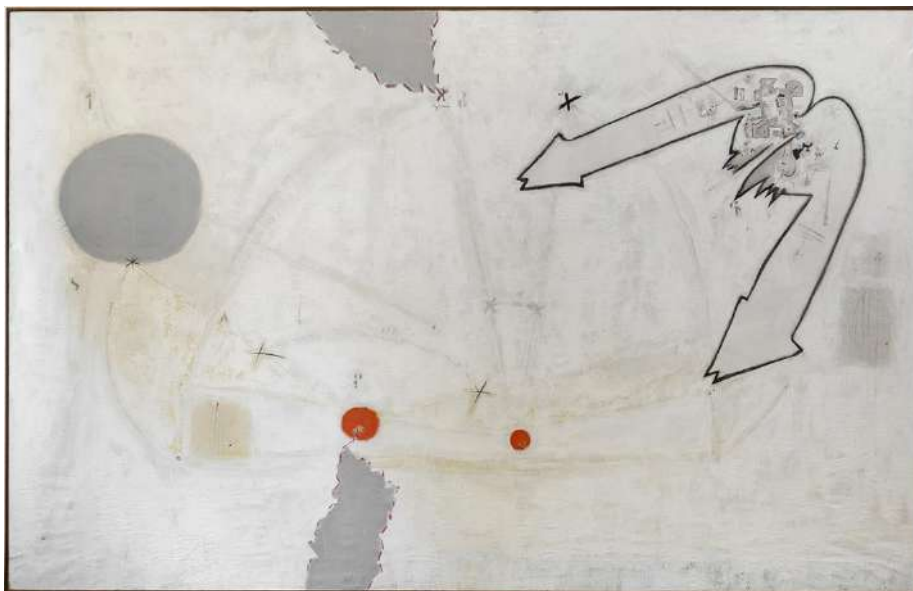


Figura 55 Gianfranco Baruchello, *Grande Effetto Palomar*, 1963

Il parallelo con Calvino non necessita qui di ulteriori illuminazioni: l'osservatorio del monte Palomar è per entrambi emblema di un grande occhio, che è l'occhio del corpo e della mente, aperto sul cielo stellato, sul cosmo. Se quando «lo spazio mentale si scopercchia, si apre ad un angolo *visuale o pensabile*», visuale e pensabile sono elementi che condividono la stessa natura: lo spazio della mente è uno spazio visibile, il pensiero ha una forma visuale. Tale forma è rappresentata in un quadro di Baruchello, descritta in una pagina di Calvino.

In questo secondo nucleo di interesse che accomuna l'opera di Calvino e Baruchello si può isolare una costola che, anche se secondo prospettive differenti, anima le ricerche dei due autori: gli oggetti, le cose e l'immedesimazione con essi. Anche in questo caso, per quanto riguarda Calvino si rimanda alle pagine del terzo capitolo della tesi, dove il rapporto con gli oggetti è indagato nel prisma della lettura di *Palomar*, di *Collezione di sabbia* e soprattutto dei testi sull'arte degli anni Ottanta, di cui una parte consistente vede la luce nelle edizioni di Franco Maria Ricci. Si vedrà come Calvino sviluppi una poetica dell'oggetto ereditandone i caratteri da Montale e dal suo corrispettivo pittorico Giorgio Morandi, ma anche da Ponge e Leonardo, nell'intenzione di far aderire il linguaggio alle cose. Quanto a Baruchello, vale la pena dedicare qui qualche riga per mettere in evidenza come la prospettiva dell'artista sulle *cose* e sugli *oggetti* si integri alla sua poetica, nello scopo di illuminare tale pista di ricerca che verrà recuperata alla fine della tesi. Baruchello, sin dagli inizi della propria attività artistica, elabora una personale poetica dell'oggetto che prende piede dal Ready-made di matrice duchampiana, e che egli sviluppa in direzioni nuove. Le cose rivestono così, nella sua pratica artistica, una funzione particolare e diventano oggetti con cui identificarsi:

la cosa una cosa è lì pronta. Disponibile perché tu esegua la prevista operazione di identificartici [...]. Tutto è qui tutto è un oggetto e tutto posso essere io se faccio la fatica (come enorme) di crederlo. Il

linguaggio – orrida parola – me lo consente. Fare un diario-elenco di oggetti (scriverseli sul petto sul ventre – ma non nomenclature: pura elencazione). Oggi 3 dicembre bicchiere, libro, cappello, giornale, casa, maniglia, valigia, bottiglia, sigaretta e ancora stivale, collare, volante, cassa, nomi tutti siti qui nell’archivio del disordine. Questa vasta operazione sarà un INSIEME di identificazioni “LOCI”. [...] Dunque grazie a voi, o amate cose, immortali chiodi, dita, mattoni, colonne, metalli raffinati, cuoi, pagine sottili ricoperte di scritte, porte con maniglie, apparecchi sanitari applicati a sbalzo, e tu punta umida copulante (secondo lui) con la carta²⁷.

L’identificazione con gli oggetti che circondano l’artista (strumenti del mestiere, ma non solo) passa attraverso la loro scrittura (elencazione): un’operazione di natura anche calviniana. Lo scrittore, d’altronde, propone una riflessione analoga a quella dell’artista che si è appena letta in una delle prime apparizioni sul giornale del signor Palomar, *Gli dèi degli oggetti* (un articolo del 14 ottobre 1975 pubblicato nel «Corriere della sera», su cui torneremo più avanti). L’identificazione con le cose che ci circondano provoca inevitabilmente, sia in Baruchello sia in Calvino, un cambio di prospettiva relativamente al rapporto tra soggetto e oggetto, tra umano e non umano, tra uomo e mondo. Gli oggetti in questo senso sono tutt’altro che simboli, rappresentando piuttosto un correlativo oggettivo che implica, fenomenologicamente, il coinvolgimento del soggetto che osserva. Sull’identificazione nell’oggetto Carla Subrizi scrive, facendo riferimento anche a Calvino, che:

l’identificazione nell’oggetto funziona come un dispositivo per la critica alle soggettività o alle identità chiuse. Quasi negli stessi anni in cui Julia Kristeva, Roland Barthes, Michel Foucault parlavano di soggetto in processo, di morte dell’autore, di crisi del soggetto, Baruchello, che legge questi autori, come anche Foucault e Lacan, considera i confini dell’io quali conseguenze di un sistema ideologico, politico, culturale da mettere in discussione. Gli artisti, come negli stessi anni la psicoanalisi, nelle forme più radicali (da Sontag, a Jouffroy o a Sanguineti, a Calvino e a Balestrini: tutti personaggi entrati tra le amicizie e gli interessi di Baruchello) analizzano le forme in cui la soggettività si è costruita culturalmente²⁸.

Per Baruchello, lo si è visto, è in particolare nel rapporto con la natura (la chimica, l’agricoltura e la zootecnica) che si dirigono le nuove riflessioni artistiche secondo un prisma prima metodologico e gnoseologico, poi anche anti-antropocentrico. Oltre al già citato progetto dell’*Agricola Cornelia*, ci riferiamo qui anche alle sperimentazioni artistiche di Baruchello sul mondo degli insetti (specialmente api²⁹ e tarli, a partire dagli anni Settanta) o sul mondo vegetale (come, tra gli altri, nel progetto *Il giardino*, alla fine degli anni Ottanta), dove il dialogo tra l’artista e la natura è reciproco, e la relazione è vivente. In questi progetti di Baruchello si

²⁷ G. Baruchello, *Identificarsi con...*, in *Progetti e azioni 1*, appunto manoscritto del 3 dicembre 1966 conservato presso la Fondazione Baruchello, poi in *Certe idee*, 2011; citato in C. Portesine, *La “funzione-Baruchello” nella poesia della Neoavanguardia*, cit., pp. 147-48.

²⁸ A. Bonito Oliva-C. Subrizi (a cura di), *Baruchello Certe Idee*, cit., p. 41.

²⁹ Il lavoro sulle api, presentato in mostra nel 1982 (*Baruchello, Il miele della pittura*, alla galleria la Margherita a Roma), è particolarmente interessante perché propone una riflessione sul concetto di produzione e di spreco che fa eco a *La poubelle agrée* di Calvino, pubblicata nel 1977. Da notare che Calvino è presente all’inaugurazione della mostra *Il miele della pittura*, il 23 ottobre 1982.

intravede in filigrana il legame con alcune sperimentazioni dell'Arte Povera, senza che vi sia tuttavia, da parte dell'artista, una definitiva adesione al movimento. La stessa Arte Povera con cui "gioca" anche un altro artista refrattario alle etichette, Giulio Paolini, che per Calvino, come vedremo nel prossimo capitolo, ha un'importanza fondamentale dal punto di vista strettamente (meta)letterario.



Figura 56 Gianfranco Baruchello e Italo Calvino all'inaugurazione della mostra *Baruchello, Il miele della pittura*, Roma, galleria la Margherita, 23 ottobre 1982

Come si è già accennato, inoltre, una delle specificità dell'opera di Baruchello rispetto ad altri artisti a lui contemporanei consiste in una riflessione profonda sul rapporto tra parole e immagini, e più nello specifico tra processi letterari e artistici. Baruchello è autore di libri, oltre che artista e pittore, e le sue opere riflettono la padronanza di una sorta di "doppio talento", di una pratica intrinsecamente intermediale, anche al di là dell'impiego di lettere, parole e frasi come elementi compositivi del quadro. Baruchello cioè integra nel proprio processo compositivo i metodi, le strutture e le forme sia della sintassi sia della narratologia:

le opere di Baruchello si prestano fin troppo facilmente a essere etichettate entro la categoria indistinta del verbo-visivo, come intromissioni di un linguaggio (e di un'interpretazione filosofico-concettuale), di matrice duchampiana, all'interno della superficie pittorica. Poco si è riflettuto, invece, sull'interesse per la "scrittura-scrittura" e per il piano letterario considerato in sé, e non come gioco avanguardista di interrelazione tra lettere e segni. Per superare l'*impasse* di un'opera in cui il letterario, oltre a emergere in aree precise dello spazio figurativo, informa di sé anche i processi genetici del fare artistico, è necessario distinguere preliminarmente tre direttrici di indagine:

- A) I passi in cui Baruchello parla dei propri meccanismi narrativi *come se* si trattasse di tecniche legate alla scrittura letteraria;
- B) Gli inserti di frasi, citazioni, tasselli verbali disseminati sulla superficie disegnativa;
- C) I libri di scrittura romanzesca o para-romanzesca.

Nel primo caso, Baruchello enuncia la simbiosi tra pittura e scrittura nel descrivere i suoi manufatti artistici come se fossero libri in forma di quadro.

[...]

Per quanto riguarda il secondo punto [di cui si è già detto sopra], la collocazione di giurisdizioni verbali all'interno del territorio pittorico è una costante denotativa del lavoro di Baruchello.

[...]

Il terzo punto riguarda le esperienze di “scrittura-scrittura”, ossia gli esercizi di prosa narrativa di Baruchello³⁰.

Se Calvino vorrebbe scrivere come i pittori dipingono o i disegnatori disegnano, Baruchello vorrebbe dipingere come gli scrittori scrivono.

Sulla base di quanto detto finora si può considerare che la collaborazione di Calvino con Baruchello nel 1966, in occasione dell'esposizione newyorkese dell'artista, sia solo l'apice di un rapporto tra due autori che condividono percorsi di vita simili e paralleli, un sistema di pensiero che ha una forma analoga, oltre che una sincera amicizia e un rapporto intellettuale che precede senza dubbio questa data. Il 1966, infatti, è per il momento il *terminus post quem* di un incontro tra i due, che però lascia presupporre una profonda conoscenza pregressa³¹. Il rapporto, poi, continua nel tempo, come può testimoniare lo scambio di alcune lettere nel 1968 e 1969 (conservate alla Fondazione Baruchello a Roma), e come conferma Carla Subrizi, che fa riferimento a un rapporto intimo che ha coinvolto negli anni anche le rispettive famiglie dei due autori. Nella Sala Calvino alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, che riproduce fedelmente il salone dell'appartamento romano dello scrittore, è conservato appeso al muro un disegno di Baruchello, offerto dall'artista a Calvino³². Negli scaffali della biblioteca di Calvino, inoltre, è conservata una gran quantità di materiale su Baruchello: opere dell'autore (libri, film) tra i quali spicca, come si è detto, *La quindicesima riga*, insieme a cataloghi di esposizioni o volumi dedicati all'artista³³.

³⁰ C. Portesine, *La “funzione-Baruchello” nella poesia della Neoavanguardia*, cit., pp. 151-52.

³¹ «In un'intervista ad Hans Ulrich Obrist, Baruchello dichiarò che il suo percorso artistico, laterale rispetto ai dettami di qualsiasi corrente o movimento coevo, era sempre stato supportato da poeti e scrittori – inizialmente Alain Jouffroy e Italo Calvino, poi “l'incontro con Nanni Balestrini, Sanguineti, tutti gli altri, fino ad essere assimilato come l'unico pittore del gruppo [Gruppo 63]”»; *ivi*, p. 133.

³² Secondo la testimonianza di Carla Subrizi, sempre in questa biblioteca, nei depositi, è conservata un'altra opera di Baruchello appartenente a Calvino.

³³ Vi si trovano: G. Baruchello-A. Grifi, *A partire dal dolce*. [s.l.], Teatro della libera università europea, 1980 (scaffale X.H.4); *Baruchello: 3-30 aprile 1970*, Milano, galleria Schwarz, 1970 (scaffale X.H.16); G. Baruchello, *Uso e manutenzione: 6 novembre-2 dicembre 1965*, Milano, galleria Schwarz, 1965. Scritto introduttivo di Giorgio Manganelli (scaffale X.H.17); *Baruchello*, Milano, L'uomo e l'arte, 1973 (scaffale X.H.68); T. Trini, *Introduzione a Baruchello: tradizione orale e arte popolare in una pittura d'avanguardia*. Preceduta da *Inchiesta* di Nanni Balestrini e seguito da *Pittura e pratica* di Gianfranco Baruchello, Milano, galleria Schwarz, 1975 (scaffale X.H.74); *Baruchello: Galleria La Bertesca*, Genova, Edizioni Masnata, 1972 (scaffale X.H.76); *Baruchello: 27 mai-3 juillet 1982*, Parigi, Galerie Le Dessin, 1982 (scaffale X.H.81); *Let's mix all feelings together: Baruchello, Erro, Fahlström, Liebig*, Monaco, Godula Buchholz, 1975 (scaffale X.H.85).

Questa rapida rassegna di alcuni dei punti di contatto tra i due autori è tracciata qui, con la consapevolezza della sua incompletezza e provvisorietà, nella speranza di poter approfondire ulteriormente in futuro il rapporto tra Calvino e Baruchello, che meriterebbe uno studio più preciso (ivi compresa una più documentata ricerca sulle fonti) e un'analisi più dettagliata. Quello che però è importante mettere in evidenza, nel contesto della tesi, è l'eccezionale *collaborazione* di Calvino con un artista nella stesura a quattro mani di una presentazione per un'esposizione d'arte. Il testo scritto insieme a Baruchello per introdurre la cosmicomica che (a sua volta) presenta l'opera dell'artista, è un testo che al tempo stesso presenta anche il lavoro di Calvino. È l'esempio, un *unicum* nel *corpus* degli scritti sull'arte, non solo di una delineazione ma di un'incarnazione degli sguardi, piste di ricerca e poetiche che lo scrittore condivide con un artista visivo. Tale quale Paul Klee, come si vedrà meglio nel secondo capitolo della tesi (un confronto tra Klee e Baruchello è proposto, tra gli altri, anche da Jean-François Lyotard in *La pittura del segreto nell'epoca postmoderna, Baruchello*, nel 1982), Baruchello è per Calvino un artista-specchio: nella sua opera lo scrittore può *vedere*, proprio poiché resi *visibili*, gli stessi processi morfogenetici e compositivi che sottendono la sua scrittura, tra le secrezioni di un mollusco, paludi primordiali e la formazione dell'universo, tra cellule ed esplosioni radiali, tra cartografia e dissezioni, tra api, telescopi e caleidoscopi, tra libri che si scrivono come fossero zucche, alberi e barbabietole, tra micro e macro-cosmi, tra *visuale, pensabile e possibile*.

7. Picasso: con-formarsi alla discontinuità e alla molteplicità degli stili

A chiusura di questo capitolo dedicato all'osservazione e alla scrittura delle opere d'arte fino alla fine degli anni Sessanta ci sembra necessario soffermarsi sulla figura di Pablo Picasso (1881-1973). Innanzitutto, per via dei ripetuti riferimenti positivi all'artista spagnolo contenuti all'interno degli scritti di Calvino di questo periodo («Picasso è grandissimo»¹, dove il superlativo assoluto rende superflua qualsiasi aggiunta), poi, per ragioni che si considerano strutturali o processuali e dunque poetiche in senso profondo (Picasso è un «paradigma decisivo»² per la letteratura). Il pittore spagnolo è, oltre che modello politico ed estetico, anche modello progettuale e propriamente visuale; ma come ogni modello calviniano presenta caratteristiche di incompletezza e insufficienza. Si vedrà in seguito come tutti questi elementi siano dallo scrittore messi in valore e messi in questione e sempre considerati in una funzione di specchio per la letteratura. Attraverso questo *excursus* si intende quindi ripercorrere alcuni dei punti messi in luce nelle pagine precedenti, ma nello specifico della prospettiva dello sguardo di Calvino sull'arte di Picasso, con la convinzione che tale privilegiato punto di osservazione possa al tempo stesso permettere di confermare le analisi precedenti e fornire ulteriori elementi di riflessione.

Lo stile e la stilizzazione

Dobbiamo preliminarmente tenere in considerazione che il Picasso cui Calvino fa riferimento in quanto modello è più quello dei disegni, o più in generale della linea, «asciutto e lineare»³, un Picasso simile a Klee⁴, che non quello degli esercizi pittorici delle grandi tele. Come è dimostrato per esempio dalle immagini scelte per le copertine dei libri Einaudi che, anche se in certi casi proposte dall'editore⁵, rispondono alla volontà dello scrittore e ne riflettono lo stile e la poetica. Si prenda il caso de *La speculazione edilizia*, una delle opere più apertamente politiche e impegnate dell'autore, pubblicata per la prima volta nel 1957 nella rivista «Botteghe Oscure», poi edita presso Einaudi nel 1963 con una copertina che è «una serie di punti irregolarmente collegati da segmenti rettilinei e archi talora intersecantisi; l'allusione

¹ I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 227; dove la frase completa è «Picasso è grandissimo, l'unico pittore italiano di questo secolo è Carrà, Moore è molto bello ma troppo filologico».

² I. Calvino, *Vittorini: progettazione e letteratura*, cit., p. 170.

³ G. Cimador, *Calvino e la riscrittura dei generi*, cit., p. 490.

⁴ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 204.

⁵ Si ricorda che Giulio Einaudi conosce personalmente Picasso, e che questo rapporto facilita l'utilizzo delle immagini per le copertine dei libri: «l'amicizia con Picasso mi consentì di valermi per *Morte nel pomeriggio* di Hemingway, pubblicato [...] nel 1947, di un particolare di un noto suo quadro. E così, allargando il gioco dei riferimenti, sui romanzi di Pavese appaiono particolari dei quadri di Van Gogh, su quelli di Calvino disegni di Paul Klee e così via»; G. Einaudi, *La "galleria" della casa editrice Einaudi*, cit., p. 79.

è, forse, alla trama frammentaria dei rapporti che unisce i personaggi, al destino d'una generazione che ha perduto il filo degli ideali d'un tempo»⁶.

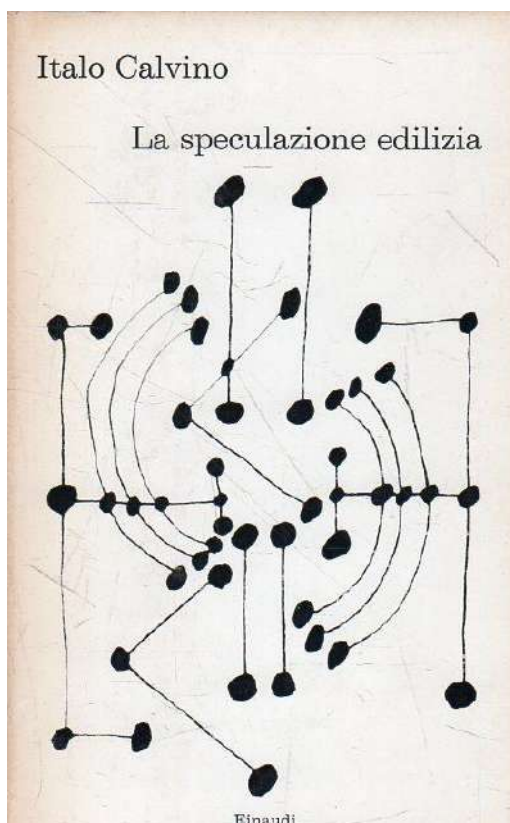


Figura 57 La copertina di *La speculazione edilizia* con un'opera di Pablo Picasso, 1963

L'immagine sembra rappresentare visualmente *la città* (che è qui verosimilmente Sanremo, nel testo indicata con degli asterischi), che per Calvino, come afferma in *Esattezza*, è il simbolo complesso che permette di «esprimere la tensione tra razionalità geometrica e groviglio delle esistenze umane»⁷. L'opera di Picasso in questione, un disegno a penna e inchiostro su carta, è tratta da *Quattro studi di chitarre* dal *Carnet de dessins du Chef-d'œuvre inconnu* del 1924, ed è dunque una soglia ideale che lega tra loro narrazione e visualità, romanzesco e immagini, elementi sempre in contaminazione in Calvino, e in dialogo tra loro anche in questo lavoro di Picasso dedicato, come si è già visto, all'opera di Balzac – o meglio alla sua “traduzione” visuale.

Il Cubismo, poi, interessa Calvino più per quanto riguarda il problema teorico o concettuale della rappresentazione e in particolare della percezione e trattazione del punto di vista⁸ e del tempo in pittura, che non per quanto riguarda le effettive soluzioni formali da esso

⁶ M. Barenghi-B. Falcetto, *Note e notizie sui testi di La speculazione edilizia*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 1338-39.

⁷ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 689.

⁸ In particolare, della molteplicità dei punti di vista, dato che «l'occhio non può abbracciare tutto in un solo sguardo» M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 99.

proposte. La ricerca fenomenologica del cubismo, infatti, interroga la dimensione spaziotemporale e percettiva mettendo in rapporto il tempo dell'osservazione e il movimento dello sguardo con le parti dell'oggetto osservato che si vedono secondo un punto di vista fisso e quelle che non si vedono – per esempio il retro di una chitarra, che si potrebbe vedere solo girandole intorno, ma che si sa *a priori* come è fatto. Si è già detto in precedenza che le caratteristiche dello scrittore-Cézanne sono le stesse dello scrittore-Picasso: «concentrato nella conoscenza d'un oggetto, nella forma d'una cosa [...]. Artista-sperimentatore della materia fisica»⁹. Il cubismo supera l'idea della simultaneità di diverse scene contenute in uno stesso quadro – esercizio di narrazione per immagini che, proprio in quanto narrativo, ha una natura più temporale che spaziale – per interrogare i molteplici momenti percettivi di una scena, per *conoscere* l'oggetto¹⁰. Proprio per via di questa focalizzazione sull'aspetto percettivo si può considerare la ricerca cubista come un esercizio, o una serie di esercizi volti alla designazione di una metodologia, di osservazione e lettura del mondo al di là della pittura. A tale scopo si può riflettere sull'approccio fenomenologico al reale proposto dal cubismo come un invito a considerare l'aspetto pittorico-in-sé o meglio pittoresco contenuto in ciò che ci circonda, nel senso che di pittoresco dà Bergson:

ces difficultés tiennent, pour la plus grande part, à la conception tantôt réaliste, tantôt idéaliste, qu'on se fait de la matière. L'objet de notre premier chapitre est de montrer qu'idéalisme et réalisme sont deux thèses également excessives, qu'il est faux de réduire la matière à la représentation que nous en avons, faux aussi d'en faire une chose qui produirait en nous des représentations mais qui serait d'une autre nature qu'elles. La matière, pour nous, est un ensemble d'"images". Et par "image" nous entendons une certaine existence qui est plus que ce que l'idéaliste appelle une représentation, mais moins que ce que le réaliste appelle une chose, – une existence située à mi-chemin entre la "chose" et la "représentation". Cette conception de la matière est tout simplement celle du sens commun. On étonnerait beaucoup un homme étranger aux spéculations philosophiques en lui disant que l'objet qu'il a devant lui, qu'il voit et qu'il touche, n'existe que dans son esprit et pour son esprit, ou même, plus généralement, n'existe que pour un esprit, comme le voulait Berkeley. Notre interlocuteur soutiendrait toujours que l'objet existe indépendamment de la conscience qui le perçoit. Mais, d'autre part, nous étonnerions autant cet interlocuteur en lui disant que l'objet est tout différent de ce qu'on y aperçoit, qu'il n'a ni la couleur que l'œil lui prête, ni la résistance que la main y trouve. Cette couleur et cette résistance sont, pour lui, dans l'objet : ce ne sont pas des états de notre esprit, ce sont les éléments constitutifs d'une existence indépendante de la nôtre. Donc, pour le sens commun, l'objet existe en lui-même et, d'autre part, l'objet

⁹ I. Calvino, *La sfida al labirinto*, cit. p. 111.

¹⁰ Come scrive Lucia Corrain: «sarà il cubismo [...] a proporre sulla superficie bidimensionale un tentativo di risolvere la questione della temporalità del vedere, ossia di rendere la complessità della visione del mondo e il movimento dell'osservazione. [...] la soluzione adottata dai pittori cubisti consiste nella contemporaneità di diversi punti di vista all'interno di un'unica rappresentazione. Come ha ben osservato Merleau-Ponty (1948), Cézanne – immediato antecedente dei cubisti – decostruisce, in qualche modo, la rappresentazione prospettica per accumulare su un'unica superficie oggetti e cose del mondo visti da punti di vista differenti» L. Corrain, *Paesaggi di parole: l'esperienza visiva di Italo Calvino*, «EC. Rivista dell'Associazione Italiana Studi Semiotici», pubblicato online il 22 aprile 2008, p. 14 (ultima consultazione 30 maggio 2023).

est, en lui-même, pittoresque comme nous l'apercevons : c'est une image, mais une image qui existe en soi¹¹.

In questo senso il rapporto gnoseologico con il reale è da situarsi a metà strada tra il soggetto e l'oggetto, là dove il secondo si manifesta attraverso la sua immagine visiva inevitabilmente superficiale, bidimensionale, e il primo colma l'assenza di profondità con la propria immaginazione. Questo tipo di interrogazione della realtà (le cose, intrinsecamente pittoresche) e della rappresentazione (pittorica) sono centrali in Picasso e anche in Calvino.

Per la sovraccoperta dell'edizione del 1967 de *I nostri antenati*¹² lo scrittore sceglie un'opera dell'artista spagnolo, l'immagine di «un cavaliere armato, ammantato e coronato, ma piatto come la figura di una carta da gioco, di fronte a una donna nuda, altera e disinvolta, con un cappello in testa»¹³ – la stessa immagine è impiegata anche per l'edizione del solo *Visconte*, nel 1971.

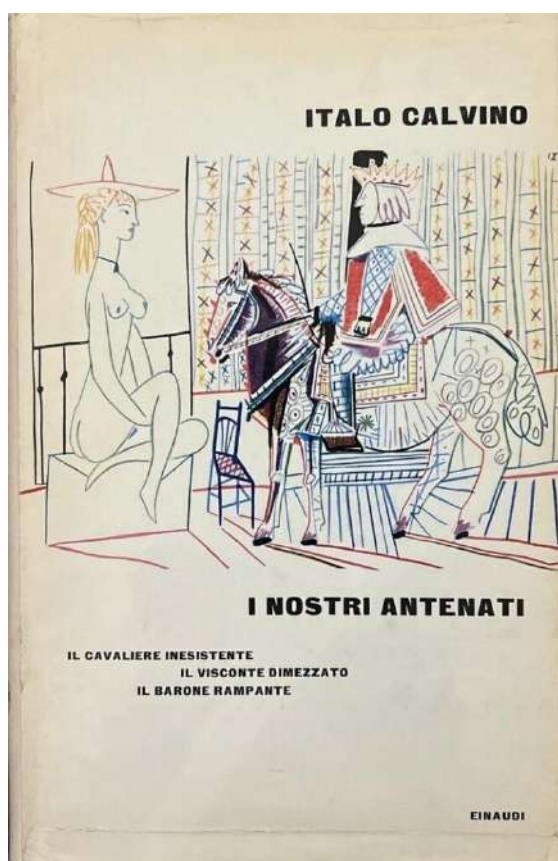


Figura 58 La copertina de *I nostri antenati* con un'opera di Pablo Picasso, 1967

¹¹ H. Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Parigi, Quadrige, 2012, pp. 1-2.

¹² Cfr. N. Leone, *Le copertine di Calvino: altri mondi possibili*, «Autografo», XIV, 36, gennaio 1998-giugno 1998, pp. 49-66.

¹³ M. Barenghi-B. Falcetto, *Note e notizie sui testi di Il visconte dimezzato*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 1310.

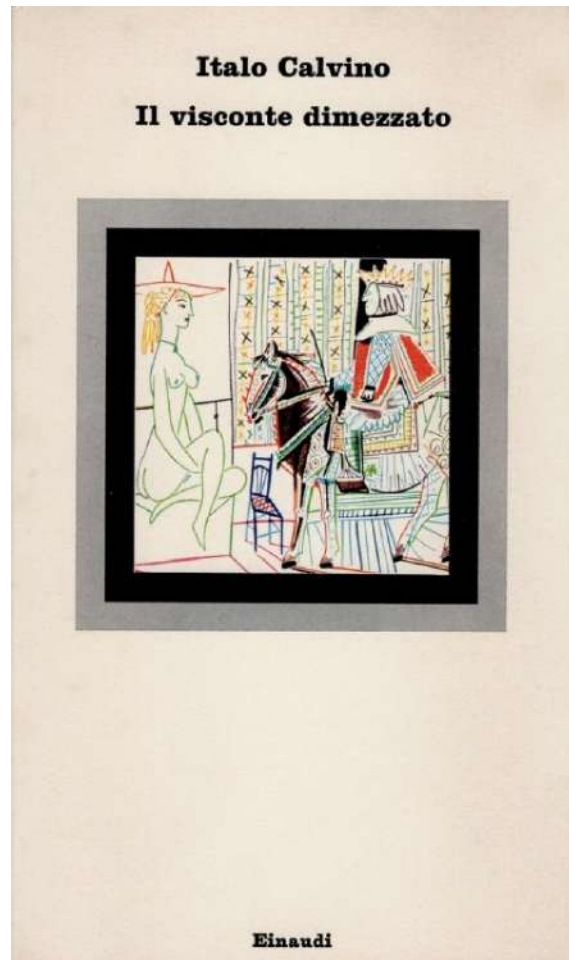


Figura 59 La copertina de *Il visconte dimezzato* con un'opera di Pablo Picasso, 1971

Quest'immagine appare familiare al lettore e alla lettrice di Calvino, dato che lo stesso schema figurativo è presente nell'incisione di Dürer che compare sulla celebre copertina di *Palomar*, nel 1983:

non è la prima volta che la scelta dello scrittore cade su un'immagine bipartita in cui si fronteggiano un uomo vestito e una donna nuda; ma a differenza del disegno di Picasso posto a illustrazione della trilogia cavalleresca, la donna finge qui di dormire, e l'uomo, armato di penna e mirino, la osserva attraverso un tramezzo a graticola, cioè una cornice suddivisa da una rete di fili, conforme alla quadrettatura del foglio¹⁴.

¹⁴ M. Barengi-B. Falcetto-C. Milanini, *Note e notizie sui testi di Palomar*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1406. È sulla base di queste affermazioni che si ritiene che sia stato Calvino stesso a scegliere l'immagine per la copertina di questa edizione de *I nostri antenati*. Relativamente alle scelte di copertina, Nicoletta Leone, in *Le copertine di Calvino: altri mondi possibili*, scrive: «le copertine calviniane, come testimonianze del gusto e sensibilità dell'autore, sembrano muoversi in un *continuum* diacronico che segue direttrici simultanee. Proviamo a isolarne alcuni segmenti: una copertina, un artista prediletto per illustrare una sua novella o romanzo; anni dopo una riedizione con un altro artista, senza però avere abbandonato il primo, prescelto per un nuovo racconto. Insomma, le sequenze iconografiche corrono su piani che si intersecano, si disgiungono, si sovrappongono: supponiamo di fermarle in una istantanea figurazione per poterla osservare. Oltre questa, mille altre combinazioni possibili. Ovviamente dobbiamo credere che la scelta delle copertine sia sempre, o almeno quasi sempre, il risultato di una precisa determinazione da ascrivere a Calvino stesso; perlomeno la scelta relativa a tutte le edizioni einaudiane delle sue opere, finché la casa editrice torinese ha potuto contare sulla prestigiosa e infaticabile collaborazione del letterato»; N. Leone, *Le copertine di Calvino: altri mondi possibili*, cit.

Nell'opera di Picasso, pur in assenza della griglia prospettica e dell'esplicita riflessione metartistica, il pittore propone un'osservazione analoga a quella dell'artista rinascimentale, sottolineata dalla linea verticale che separa la donna dall'uomo, la prima nuda come nell'incisione di Dürer e il secondo vestito dell'armatura di cavaliere, dunque altrettanto simbolizzato che il disegnatore del Cinquecento. La polarizzazione sinistra-destra, donna-uomo, coerenti ovviamente con l'immagine del visconte diviso in due protagonisti del romanzo, pare suggerire anche la divisione tra l'essere guardati (la donna è nuda e seduta all'interno di un riquadro, un vero quadro nel quadro) e il guardare (l'uomo è a cavallo, con un punto di vista dall'alto), tra rappresentazione e realtà. Il corpo della donna è infatti reso verosimilmente, in prospettiva, con un effetto di mimesi della profondità: le sue curve suggeriscono la terza dimensione. Il cavaliere invece è piatto, stilizzato non solo nella resa grafica come anche la donna, ma anche nella sua spazialità bidimensionale. Sembra insomma che l'artista abbia l'intenzione di dipingere insieme, simultaneamente, le «cose» e le «rappresentazioni» di cui parla Bergson. Anche se in questa antinomia di memoria platonica è proprio ciò che dovrebbe essere rappresentato ad avere carattere più verosimile o mimetico: è il cavaliere-visconte ad abitare un ipotetico mondo delle idee. Ma quello che più conta, forse, è che Picasso decide di raffigurare le due parti del suo quadro utilizzando due stili profondamente diversi. La donna infatti è rappresentata con uno schizzo su fondo bianco, e si direbbe uno dei tanti disegni di nudo femminile – iconografia tipica e tipizzata in Picasso. È il personaggio maschile a essere a tutti gli effetti “kleeiano”, dato che la stilizzazione delle linee è declinata in funzione decorativa ed è accompagnata dall'uso del colore riempitivo ed espressionista.

Proprio la questione dello stile è centrale nella lettura dell'opera di Picasso che fa Calvino, il cui corrispettivo letterario (Vittorini, lo scrittore-Picasso, come anche lo scrittore-Cézanne), specchio-riflesso dell'attività di chi scrive, si è già visto possedere «un'autorità di stile perentoria», operare «scelte d'ascetismo stilistico» e di «assolutizzazione di rigore riduttivo»¹⁵, senza mancare di «ricchezza inventiva, esplosione linguistica, sperimentazione stilistica intuitiva»¹⁶. E relativamente al pittore spagnolo afferma:

qui tocchiamo il punto più sensibile del nesso opera letteraria-progetto di letteratura-progetto di scienza-progetto di consorzio umano. Il tempo di Picasso è quello in cui gli stili sono tutti contemporanei e si può quindi cominciare a essere “assolutamente moderni”. Picasso che fa propria la discontinuità degli stili e la inserisce in un discorso lirico e pubblico che diventa continuo nell'assunzione d'ogni stile in quanto stile, convenzione ideologica ora finalmente dominata coscientemente e quindi demistificata, è certo uno degli “eroi culturali” del nostro secolo: libera i segni della servitù ideologica e inaugura un meta-linguaggio d'ideogrammi che non si ripetono mai e significano al di là di ogni codice¹⁷.

¹⁵ I. Calvino, *La sfida al labirinto*, cit. p. 111.

¹⁶ I. Calvino, *Vittorini: progettazione e letteratura*, cit., p. 170.

¹⁷ *Ibidem*. Si noti che il concetto di progettazione è messo in evidenza già nel titolo.

Il trattino di congiunzione crea questa volta una climax che evidenzia il nesso tra la singola opera d'arte e un intero progetto che da artistico o scientifico diventa sociale e politico. L'insistenza sulla parola «stile» gli conferisce diversi significati: lo «stile in quanto stile» è al tempo stesso una tautologia e un poliptoto, dato che esso è contemporaneamente sia estetico sia politico. Calvino scioglie questo nodo concettuale mettendo in evidenza come il modo in cui i segni nell'arte di Picasso si svincolano dalla loro funzione di significante, che è come dire di mimesi e di figura, sia lo stesso con cui si liberano del loro subalterno rapporto al codice, che è come dire ideologia. Con Picasso è insomma possibile che sia il «meta-linguaggio d'ideogrammi» a essere politico, in un senso puro, non ideologico (poiché «dominato coscientemente e quindi demistificato»). In *Guernica*, cioè, la violenza che stravolge l'umanità è una «forza ineluttabile che racchiude il male e il bene»¹⁸, e il quadro è la testimonianza di un episodio specifico della storia tanto quanto un'archetipica tauromachia.

L'aspetto politico di Picasso che interessa maggiormente il Calvino di questi anni non consiste infatti nella traduzione di un contenuto politico in segni organizzati in un codice convenzionale, ma in una tensione verso l'esterno dell'arte, verso il mondo non scritto, il *fuori* – il meta-linguaggio mai chiuso in sé stesso. Questo è fin troppo chiaro per lo scrittore sin dalla giovinezza, come si evince da un articolo intitolato *Picasso e l'ortolano*, pubblicato in «Gente nel tempo» nel 1946. Qui Calvino cita Il'ja Ehrenburg, che sostiene che «verrà il giorno che anche l'ortolano comprenderà la pittura di Picasso» e al proposito commenta: «Picasso, che l'ha capito, oggi combatte per la causa dell'ortolano, milita nel partito del popolo»¹⁹. Ma al di là della militanza politica, dell'impegno materiale – che va di pari passo col credo materialista-storicista – quello che allo scrittore sembra essere il decisivo e incisivo intervento di Picasso nel mondo consiste in quell'«essere “assolutamente moderno”» nel fare «propria la discontinuità degli stili» e nell'inserirla «in un discorso lirico e pubblico che diventa continuo». La sfida di Picasso è quella di operare in una condizione dove tutti gli stili sono contemporanei, dove tutto può troppo facilmente diventare ideologico ed essere mistificato o mistificante; talmente moderna da spingere all'assolutezza in senso etimologico, e propriamente modernista, implicante arte, scienza e politica. La strategia messa in atto dal pittore è innanzitutto l'individuazione di un progetto che contempra al tempo stesso l'opera e l'operazione, usando come massimo comun divisore lo stile nella sua polivalenza, in una tensione al tempo stesso lirica (interna, estetica) e pubblica (esterna, politica). È proprio in questa tensione dal dentro verso il fuori, con lo scopo di tessere una continuità intorno alla discontinuità (del mondo e degli stili per rappresentarlo) che Calvino, negli anni Quaranta, individua il Picasso più politico:

¹⁸ I. Calvino, *Natura e storia nel romanzo*, cit., p. 45.

¹⁹ I. Calvino, *Picasso e l'ortolano*, in *Saggi*, cit., vol. II, pp. 2126-27.

«Picasso è un artista comunista, pur non dipingendo realisticamente: poiché ritrae ambedue i corni della contraddizione»²⁰. Come si è già evidenziato, non è tanto la materia a essere politica, quanto la sua porosità e tensione verso il mondo. Progetto d'altronde non è altro che *projectus*, letteralmente “gettare/gettato verso l'avanti”, o il fuori, avendo uno scopo preciso – non stupisce dunque che a questa altezza cronologica il corrispettivo letterario di Picasso sia proprio Vittorini, per Calvino non solo padre spirituale ma a lungo vero e proprio collaboratore e co-progettista.

L'artista totale ed eclettico

Picasso è insomma per Calvino il prototipo dell'artista *totale*, in grado di dare forma a un discorso continuo facendo propri tutti gli stili. Non plasmando la discontinuità – sia del *fuori*, sia degli stili che possono dargli una forma – sul proprio stile, riducendo le irregolarità e gibbosità del mondo alla coerenza di uno stile personale, bensì adattando il proprio stile, duttile, come fluido, agli scarti della discontinuità: una sorta di mimesi dello stile nella discontinuità. In Picasso non è l'artista a inglobare la discontinuità e assimilarla, adattandola alle proprie esigenze di nutrimento, non vi è un processo centripeto. Bensì l'artista si con-forma alla discontinuità – della realtà, degli stili –, in un processo dinamico e per certi versi centrifugo, di espressione simultanea del mondo e di sé; con un perenne e cosciente sguardo sul *fuori*, una spinta «insieme stilistica, storica ed esistenziale»²¹, che gli permette di svincolare i segni dall'ideologia, senza tuttavia rinchiuderli in un sistema autoreferenziale. I suoi segni sono al di là di ogni decodifica, germinazione continua di ideogrammi sempre diversi, al passo con il tempo del *fuori* – come si è già visto nel confronto con Vittorini. Si è detto totale, tanto che in *La sfida al labirinto* Calvino definisce il pittore spagnolo «l'unico uomo dopo Shakespeare che ha espresso il mondo e sé stesso in modo totale»²². Nella stessa pagina lo scrittore afferma:

c'è per fortuna a esempio di come i linguaggi si inventano e si sviluppano e si vivono e non se ne resta schiavi, Picasso, che ha vissuto tutta la cultura visuale del passato e del presente, secondo vie che in letteratura andrebbero dalla lirica all'epica al diario al nonsense, Picasso che ha detto tutto quello che si poteva dire nel senso di storia del segno grafico, di storia pubblica mondiale, di storia autobiografica²³.

La totalità che Calvino attribuisce a Picasso ha dunque, come quella che per lo scrittore caratterizza l'arte di Carlo Levi, un cuore antico e un corpo politico. Ma mentre in Levi il corpo è figura e simbolo della politica (e della poetica) in Picasso è proprio l'incarnazione dell'antico nello stile, o meglio negli stili, a essere politico. Nel testo per una mostra di Tullio Pericoli del

²⁰ I. Calvino, *Lettere*, cit., pp. 394-95.

²¹ I. Calvino, *La sfida al labirinto*, cit., p. 115.

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*, pp. 114-15.

1980 (*Furti ad arte (Conversazione con Tullio Pericoli)*, su cui si tornerà più avanti) Picasso è trattato come emblema di un rapporto indissolubile con la tradizione pittorica, dove questa è punto di partenza e continuo polo di attrazione – si noti la ripetizione di «storia della pittura»:

Picasso è questo straordinario ladro, è il Mercurio della storia della pittura, perché è l'uomo che conclude un universo di storia della pittura e che si impadronisce e commenta e sintetizza i mondi formali più diversi²⁴.

Dove Mercurio (Hermes), messaggero degli dèi, protettore del commercio e dei ladri, dio dei viaggi e dei confini, psicopompo, ha una funzione transitoria, e in questo caso di transizione tra due epoche storico-artistiche, tra due universi estetici. Anche in alchimia (cui Calvino, come si vedrà, fa accenno) il mercurio permette agli elementi il passaggio di stato. Lo scrittore dunque conferisce a Picasso, secondo una prospettiva dialettica, una natura sintetica: quella di chi, rubando e appropriandosi degli stili precedenti, permette la conclusione di un'epoca artistica. I furti del pittore sono perpetrati nei confronti di stili pittorici differenti, come quello primitivo, «un certo classicismo», «certi disegni neoclassici», e nei confronti di diversi artisti, come Cranach, Velasquez, El Greco, Manet, Puvis de Chavannes, e soprattutto Cézanne. Picasso «è un uomo che sa sempre rubare», anche se il suo furto, secondo Calvino, non consiste in un «impadronirsi», quanto piuttosto in un pretesto per una «reinterpretazione di motivi», che però «resta più all'esterno, alla superficie»²⁵:

oggi forse, dopo tanti anni in cui tutta l'arte mondiale sembrava picassiana, possiamo dire che lui ha servito di più a far rivivere la tradizione pittorica che era alle sue spalle, di quanto non sia servito agli altri. Forse è troppo presto per dirlo, ma oggi sembra che la sua spinta sia rimasta un po' in ombra²⁶.

Nel serrato confronto con Paul Klee che si sviluppa nel corso di questo testo, che sarà meglio approfondito in seguito, Picasso sembra aderire a quello che Belpoliti nomina «il senso comune dell'invenzione come variazione totale», scartando invece l'idea, più propriamente kleeiana, della «permanenza nella variazione» (quella che per Walter Benjamin consiste nel fare «apparire il nuovo nel sempreuguale e il sempreuguale nel nuovo»²⁷) interrogando dunque un Calvino più strutturalmente e narratologicamente maturo riguardo al «problema d'identità d'autore»²⁸ in relazione all'inventività e allo stile. L'avverbio «oggi» non deve però fare dimenticare il contesto cronologico di queste considerazioni, che risalgono al 1980, ovvero a due anni dopo la pubblicazione di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, tra l'altro sovente

²⁴ I. Calvino, *Furti ad arte (Conversazione con Tullio Pericoli)*, in *Saggi*, cit., vol. II, p. 1805.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cfr. W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962, p. 251.

²⁸ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 205.

citato nella conversazione con Pericoli²⁹. Pare dunque che a distanza di oltre due decenni rispetto ai primi riferimenti a Picasso, complice anche il passare del tempo spesso particolarmente severo con le avanguardie («dopo tanti anni in cui tutta l'arte mondiale sembrava picassiana»: si noti la sfumatura di illusorietà o addirittura fallacia che assume il verbo “sembrare” coniugato all'imperfetto), Calvino si sia accorto di qualcosa che in precedenza aveva solo intuito, ovvero che il pittore spagnolo volge il suo sguardo verso il passato e non verso il futuro.

Il riferimento alla «tradizione pittorica» che sta «alle sue spalle» ma da cui Picasso non riesce a distogliere lo sguardo fa naturalmente pensare al celebre *Angelus Novus*, che è proprio Klee a dipingere e che per Benjamin è immagine di una concezione del tempo che deve emanciparsi dal paradigma lineare e progressista (e marxista) della storia. Pare dunque necessario leggere il cambio di prospettiva di Calvino su Picasso in questo scarto verso una forma diversa di materialismo, di concezione della storia (e della storia letteraria e artistica) e di concezione del tempo (che Calvino dopo *Le cosmicomiche* sa essere curvo), come testimoniato da una delle *Città invisibili*:

– Avanzi col capo voltato sempre all'indietro? – oppure: – Ciò che vedi è sempre alle tue spalle? – o meglio: – Il tuo viaggio si svolge solo nel passato?

Tutto perché Marco Polo potesse spiegare o immaginare di spiegare o essere immaginato spiegare o riuscire finalmente a spiegare a se stesso che quello che lui cercava era sempre qualcosa davanti a sé, e anche se si trattava del passato era un passato che cambiava man mano egli avanzava nel suo viaggio, perché il passato del viaggiatore cambia a seconda dell'itinerario compiuto, non diciamo il passato prossimo cui ogni giorno che passa aggiunge un giorno, ma il passato più remoto. Arrivando a ogni nuova città il viaggiatore ritrova un suo passato che non sapeva più d'avere: l'estraneità di ciò che non sei più o non possiedi più t'aspetta al varco nei luoghi estranei e non posseduti.

Marco entra in una città; vede qualcuno in una piazza vivere una vita o un istante che potevano essere suoi; al posto di quell'uomo ora avrebbe potuto esserci lui se si fosse fermato nel tempo tanto tempo prima, oppure se tanto tempo prima a un crocevia invece di prendere una strada avesse preso quella opposta e dopo un lungo giro fosse venuto a trovarsi al posto di quell'uomo in quella piazza. Ormai, da quel suo passato vero o ipotetico, lui è escluso; non può fermarsi; deve proseguire fino a un'altra città dove lo aspetta un altro suo passato, o qualcosa che forse era stato un suo possibile futuro e ora è il presente di qualcun altro. I futuri non realizzati sono solo rami del passato: rami secchi.

– Viaggi per rivivere il tuo passato? – era a questo punto la domanda del Kan, che poteva anche essere formulata così: – Viaggi per ritrovare il tuo futuro? E la risposta di Marco: – L'altrove è uno specchio in negativo. Il viaggiatore riconosce il poco che è suo, scoprendo il molto che non ha avuto e non avrà³⁰.

La necessità di legare lo sguardo di Picasso al passato e conferirgli il potere di restituire ai posteri una nuova versione della storia, una storia della pittura guardata retrospettivamente, è sottolineata da Calvino stesso quando parla di Cézanne: «effettivamente noi guardiamo

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., pp. 378-79.

Cézanne e nello stesso tempo attraverso gli sviluppi che il Cubismo ha dato a Cézanne»³¹. Come sempre il passato si legge nel presente, con lo sguardo del presente: applicare questa consapevolezza all'arte di per sé esprime una concezione della storia della pittura non evolucionistica, né lineare né unidirezionale – in linea con le più recenti teorie che Didi-Huberman, cui si è già accennato, nel solco delle ricerche di Warburg e dello stesso Benjamin sviluppa sull'anacronismo delle immagini e più in generale sull'anacronismo come elemento intrinseco al visuale³². Tale prospettiva può naturalmente applicarsi anche all'ambito letterario, come dimostrano gli studi comparatisti di Wellek e Warren di qualche anno precedenti³³: come durante una data epoca «occorre pensare la somma totale delle attività culturali dell'uomo come un intero sistema di serie che si evolvono in modo autonomo, ciascuna delle quali ha un suo apparato di norme che non dev'essere di necessità identico a quello delle altre serie»³⁴, allo stesso modo nel corso del tempo la presunta evoluzione delle arti in realtà «prenderà la forma di un intricato disegno di coincidenze e divergenze, piuttosto che di linee parallele»³⁵. Coinidenze e divergenze che a Calvino interessano particolarmente sia sul piano artistico e visuale, sia su quello letterario e metaletterario (le linee che si incrociano è vero e proprio *topos* calviniano).

Tornando a Picasso, nonostante il pittore non sembri liberarsi dal peso dello storicismo, egli è per Calvino una figura mercuriale, dotata di «mobilità e sveltezza»³⁶. È anzi proprio il suo essere «l'uomo che conclude un universo di storia della pittura» a renderlo «il Mercurio della storia della pittura», come un punto e virgola tracciato a fior di pennino. Ora, Hermes-Mercurio è per Calvino il un dio dell'Olimpo cui rivolgere un'attenzione speciale, come esplicitato in *Lezioni americane*:

Hermes-Mercurio, dio della comunicazione e delle mediazioni, sotto il nome di Toth inventore della scrittura, e che, a quanto ci dice C. G. Jung nei suoi studi sulla simbologia alchimistica, come “spirito Mercurio” rappresenta anche il *principium individuationis*.

Mercurio, con le ali ai piedi, leggero e aereo, abile e agile e adattabile e disinvolto, stabilisce le relazioni degli dèi tra loro e quelle tra gli dèi e gli uomini, tra le leggi universali e i casi individuali, tra le forze della natura e le forme della cultura, tra tutti gli oggetti del mondo e tra tutti i soggetti pensanti. Quale migliore patrono potrei scegliere per la mia proposta di letteratura?³⁷

³¹ I. Calvino, *Furti ad arte (Conversazione con Tullio Pericoli)*, cit., pp. 1804-05.

³² Cfr. G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, cit.

³³ Cfr. M. Maggi, *Comparazione letteraria e visualità*, in *Letteratura e arti visive*, atti delle Rencontres de l'Archet di Morgex (10-15 settembre 2018), Morgex, «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus», 2020, pp. 24-32.

³⁴ R. Wellek-A. Warren, *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario*, Bologna, il Mulino, 1956, pp. 179-80.

³⁵ *Ivi*, pp. 181-82

³⁶ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 676.

³⁷ *Ivi*, pp. 673-74.

È evidente come il legame tra leggerezza, rapidità, molteplicità, esattezza e visibilità si sintetizzi nella stilizzazione riduttiva di Picasso, che si è visto essere volta verso il fuori, a creare «la *sintonia*, ossia la partecipazione al mondo intorno a noi»³⁸. Ma «Mercurio discende da Urano, il cui regno era quello del tempo “ciclofrenico” della continuità indifferenziata»³⁹, e la sua energia necessita di essere controbilanciata. Nell'Olimpo degli antichi, infatti, la figura di Mercurio è complementare a quella di Saturno; Calvino parla di temperamenti contrapposti dove quello «influenzato da Saturno [è] melanconico, contemplativo, solitario»:

dall'antichità si ritiene che il temperamento saturnino sia proprio degli artisti, dei poeti, dei cogitatori, e mi pare che questa caratterizzazione risponda al vero. Certo la letteratura non sarebbe mai esistita se una parte degli esseri umani non fosse stata incline a una forte introversione, a una scontentezza per il mondo com'è, a un dimenticarsi delle ore e dei giorni fissando lo sguardo sull'immobilità delle parole mute. Certo il mio carattere corrisponde alle caratteristiche tradizionali della categoria a cui appartengo: sono sempre stato anch'io un saturnino, qualsiasi maschera diversa abbia cercato d'indossare⁴⁰.

A conclusione di questa riflessione Calvino propone dunque una risoluzione sintetica di queste due tensioni, definite *spinte* («il mio culto di Mercurio corrisponde forse solo a un'aspirazione, a un voler essere: sono un saturnino che sogna di essere mercuriale, e tutto ciò che scrivo risente di queste due spinte»⁴¹): una processualità conoscitiva e creativa in cui «un'intuizione istantanea [...] appena formulata assume la definitività di ciò che non poteva essere altrimenti», ovvero un equilibrio tra caos e necessità, tra indifferenziazione e *logos*. E conclude:

alla fine nel regno equilibrato e luminoso di Giove, Mercurio e Vulcano portano ognuno il ricordo d'uno degli oscuri regni primordiali, trasformando ciò che era malattia distruttiva in qualità positiva: sintonia e focalità⁴².

Relativamente a Picasso, è evidente che Calvino già nel 1968 ne sottolinei l'attitudine universale, a discapito di una *mathesis singularis*, di questa focalità che è «concentrazione costruttiva»:

Picasso non ha scelta nel metodo del suo operare, mago bianco prigioniero dei suoi felici poteri, non può fermare né negare né progettare il mondo altrimenti che aggiungendo una figura a un'altra figura, trasformando tutto quello che tocca in figura, opponendo all'afasia del mondo una babele di figure parlanti. La sua guida sui contemporanei e sui posteri s'attua soltanto mostrando che l'inventare la capra,

³⁸ *Ivi*, p. 675.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ivi*, p. 674.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ivi*, p. 675.

il disegnare la musica d'un flauto, il conoscere il bambino attraverso i mezzi di conoscenza d'un bambino, sono miracoli assolutamente semplici e laici⁴³.

I segni di Picasso, non schiavi di un codice e di un'ideologia rendono però schiavo il loro autore. Egli pare, invece che indirizzarne sviluppo e forma, subirne la incontrollabile morfogenesi («non ha scelta nel suo operare»): il discorso assolutamente moderno e affermativo del pittore non dà tempo né spazio per fermare la genesi o la concrenza continua di figure. Ciò che Calvino sottolinea con insistenza è l'assenza totale di silenzio nel lavoro del pittore: un silenzio letterale, dato che queste figure picassiane parlano in continuazione – pur senza comprendersi, dato che sono babeliche –, ma anche un silenzio figurato, fatto di malinconia e solitudine, e soprattutto di contemplazione. Il *progetto* diventa dunque in Picasso una condanna alla creazione. Creazione-secrezione dovuta all'accumulazione incondizionata e alla metamorfosi indifferenziata. Le figure, infatti, sono aggiunte l'una all'altra, e addirittura tutto ciò che le mani del pittore toccano è fatalmente destinato a trasformarsi in figura, come in oro si trasformava tutto ciò che Re Mida sfiorava – ma si potrebbe forse leggere questa immagine anche in senso scatologico, dato che questa materia che si accumula sembra essere qualcosa di interno che si riversa verso l'esterno, che straborda. Il riferimento all'invenzione della capra fa poi naturalmente pensare alla celebre affermazione di Picasso stesso che sostiene che «Dio in realtà non è che un altro artista. Egli ha inventato la giraffa, l'elefante e il gatto. Non ha un vero stile: non fa altro che provare cose diverse. Dio, quell'altro artigiano»⁴⁴. Da queste parole risultano evidenti due elementi centrali riguardo alle considerazioni che fa Calvino: innanzitutto la centralità dell'io (l'identità d'autore) dell'artista-artigiano, che si accomuna a Dio⁴⁵ grazie all'impiego insistito dell'aggettivo «altro» dove il primo termine di paragone è sé stesso; ma soprattutto la questione dello stile. Per Picasso, infatti, Dio nel dare forma alla natura non impiega alcuno stile, procede per tentativi che si direbbero dettati dal caso. È proprio questo che Calvino intende dire quando in *Vittorini: Progettazione e letteratura* sostiene che il pittore spagnolo si trova a operare senza *scegliere*. La tensione creativa di Picasso mancherebbe dunque di quella volontà o capacità di esclusione, che è come dire di selezione, necessaria alla sfida al labirinto. Vale la pena ritornare su questa frase:

il problema espressivo e critico per me resta uno: la mia prima scelta formal-morale è stata per soluzioni di stilizzazione riduttiva, e per quanto tutta la mia esperienza più recente mi porti a orientarmi invece

⁴³ I. Calvino, *Vittorini: progettazione e letteratura*, cit., p. 171. Si noti il riferimento ai «mezzi di conoscenza» del bambino, che mette in luce l'aspetto *cognitivo* della celebre dichiarazione di Picasso «a quattro anni dipingevo come Raffaello, poi ho impiegato una vita per imparare a dipingere come un bambino».

⁴⁴ G. Steiner, *Vere presenze*, in *Nessuna passione spenta. Saggi 1978-1996*, Milano, Garzanti, 1997, p. 46.

⁴⁵ Questa affermazione risale agli anni in cui Picasso, trasferitosi a Vallauris in Provenza, scopre la ceramica presso il laboratorio Madoura di Suzanne e Georges Ramié. Il rapporto con le argille e in generale i materiali terrosi spingono l'artista a interrogarsi sulla creazione, chiamando in causa, come si è già visto, il rapporto liminale tra la creazione artistica e quella cosmica o cosmogonica.

sulla necessità di un discorso il più possibile inglobante e articolato, che incarni la molteplicità conoscitiva e strumentale del mondo in cui viviamo, continuo a credere che non ci siano soluzioni valide esteticamente e moralmente e storicamente se non si attuano nella *fondazione di uno stile*⁴⁶.

Dove stile è, inevitabilmente e necessariamente, scelta. È proprio nel testo-paradigma teorico-letterario de *Il conte di Montecristo* che Calvino afferma che nella stesura di un romanzo lo scrittore ha solo una funzione di “filtro” stilistico in quanto, più che creare «sceglie, scarta, ritaglia, incolla, interseca»⁴⁷ la «trama di tutte le varianti possibili, d’uno smisurato iper-romanzo»: «per progettare un libro, [...] la prima cosa è sapere cosa escludere»⁴⁸.

Ecco dunque che, di nuovo, l’impiego del termine *felicità* riferita al lavoro del pittore («i felici poteri» di Picasso) nasconde una vena d’ombra. Picasso è definito da Calvino un «mago bianco» – come anche Carlo Levi, «mago o taumaturgo»⁴⁹ – quasi a sottolineare che la pittura possieda proprietà sovraumane, magiche per l’appunto, che sono invece precluse alla letteratura. Picasso tra l’altro «è il primo significativo modello di questa “gioia”, seppure complessa e paradossale: ne *Il midollo del leone* (1955), il suo lavoro è associato a quelli di Mann e Pavese, capaci di farsi carico di tutta la problematica e delle drammatiche antitesi del loro tempo»⁵⁰. Complessa e paradossale perché inevitabilmente *altra*: se la pittura è non solo suggestione ma «ideale metodo di operatività formale», il punto di vista di Calvino «rimane fermo alla “felicità del dipingere”, alla condizione di un osservatore: è l’implicita ammissione di una radicale, insuperabile, diversità»⁵¹. I termini impiegati insomma sono, come già visto, inevitabilmente antinomici (il culto di Mercurio è «un’aspirazione, [...] un voler essere»); Calvino è un «saturnino che sogna di essere mercuriale», e tutta la sua opera «risente di queste due spinte»⁵². Che il pittore, demiurgo-artigiano, abbia con la materia un rapporto più operativo, «esecutivo»⁵³ e rituale (nel senso per l’appunto di attuativo ma passivo) rispetto allo scrittore, il cui lavoro è considerato più mentale, concettuale o inventivo, dipende dunque dal fatto che Calvino è, dell’arte visiva, innanzitutto un fruitore. Egli ripropone «così la diffusa tendenza ad attribuire maggior importanza alle qualità artigianali dell’opera d’arte, piuttosto che al suo valore ideativo e intellettuale»⁵⁴.

⁴⁶ I. Calvino, *La sfida al labirinto*, cit., p. 114.

⁴⁷ I. Calvino, *Ti con zero*, cit., p. 354.

⁴⁸ *Ivi*, p. 356. Una riflessione analoga è proposta anche in *La pubelle agréée*: «scrivere è dispossessarsi non meno che il buttar via, è allontanare [...] un mucchio di fogli appallottolati e una pila di fogli scritti fino in fondo, gli uni e gli altri [...], deposti, espulsi»; I. Calvino, *La pubelle agréée*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 79.

⁴⁹ I. Calvino, *Sprofondai nel buio ma lui continuava a dipingermi*, cit. p. 21.

⁵⁰ G. Cimador, *Calvino e la riscrittura dei generi*, cit. p. 468.

⁵¹ *Ivi*, p. 501.

⁵² Vd. nota 41.

⁵³ L. Lecci, *Qualche nota su Calvino e l’arte figurativa*, cit. p. 69.

⁵⁴ *Ivi*, pp. 69-70.

D'altronde al pittore è attribuita la capacità di compiere miracoli, anche se «assolutamente semplici e laici». Picasso stesso considera il dipingere non come «un'operazione estetica», ma come «una forma di magia intesa a compiere un'opera di mediazione fra questo mondo estraneo ed ostile e noi»⁵⁵, riferendosi in particolare alle maschere rituali africane, scoperte al museo etnologico di Parigi nei primi anni del Novecento. Il pittore considera come attraverso queste immagini sacre e magiche gli uomini abbiano dato una forma, rendendolo visibile, antropomorfo e dunque familiare, a ciò che è sconosciuto, esterno e potenzialmente nemico. L'arte è dunque per Picasso il luogo, il dispositivo materiale della mediazione tra il dentro e il fuori (il *medium*⁵⁶), come Calvino evidenzia, sempre in *Vittorini: progettazione e letteratura*, quando definisce l'artista spagnolo un «pittore sempre giovane che continua a “trovare” rapporti tra le forme del mondo e le forme del linguaggio artistico»⁵⁷. Rapporti referente-significante che, pur non perdendo il legame con la figura, sono risolti tramite una stilizzazione riduttiva, una mimesi sintetica. Nella lettera ad Arcangeli del 1957 che si è letta sopra, il nome di Picasso compare proprio lì dove Calvino fa riferimento a una presa di posizione nei confronti di una «mimesi clownesca della realtà contemporanea»⁵⁸ accostato a quelli di Chaplin e Brecht. Lo scrittore continua: «il che tu dici che non conta niente perché non c'è il flusso il plasma il sargasso, e questo è vero, tutta la mia natura è una natura antropomorfizzata [...]». La mimesi, dunque, a questa altezza cronologica si traduce per Calvino interamente in senso figurativo, «naturalistico»⁵⁹ (è volta all'esterno) – salvo poi proporre una ventina di anni dopo una riflessione inversa per quanto riguarda il Carlo Levi delle litografie:

nella pratica taumaturgica del pittore-medico-scrittore, il descrivere, il ritrarre, è operazione fondamentale, perché equivale a un'evocazione della sostanza simbolica, che deve agire di per sé, col minimo possibile di progettazione, di schematizzazione, di riduzione a cifra stilistica da parte dell'artista, del poeta. Chi ha visto dipingere Carlo Levi [...] ne ha tratto l'esperienza – più che del farsi d'un'opera – d'un comportamento, d'un esercizio interiore [...]⁶⁰.

Senso volto al *fuori* che al tempo stesso è anche ironico e comico, di quella comicità acuta, autoreferenziale e metartistica che accompagnerà lo scrittore fino alla fine (si pensi al fenomenologo *Palomar*) e che Domenico Scarpa mette in luce come segue: «il *Viaggiatore* è

⁵⁵ Cfr. F. Gilot-C. Lake, *La mia vita con Picasso*, Roma, Donzelli, 2016.

⁵⁶ Nei suoi studi di antropologia dell'immagine Hans Belting fa riferimento alle maschere rituali in quanto oggetti che creano un rapporto diretto tra il corpo e l'immagine. Il corpo stesso, poi, è considerato come un *medium* dell'immaginazione, tanto quanto il linguaggio, produttore di immagini mentali; cfr. H. Belting, *Immagine, medium, corpo, Un nuovo approccio all'iconologia*, in A. Pinotti-A, Somaini, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, cit., pp. 73-98.

⁵⁷ I. Calvino, *Vittorini: progettazione e letteratura*, cit., p. 172.

⁵⁸ I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 475.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ I. Calvino, *Sprofondai nel buio ma lui continuava a dipingermi*, cit. p. 22.

l'*opus picassianum* di Calvino, di quel Picasso che fa il verso all'intera storia della pittura, dai graffiti di Altamira a Velazquez a Cézanne, fino a fare il verso anche a se stesso»⁶¹. Si noti che il riferimento a *Se una notte d'inverno un viaggiatore* pone l'attenzione, ancora una volta, sul rapporto tra l'espressione artistica e l'identità autoriale, in quel romanzo di Calvino che forse più di ogni altro è mercuriale, dato che mette in rapporto diretto i *dentro* e i *fuori* del libro (e di tutti i libri).

Ma, alla luce di quanto detto finora, un altro *opus picassianum* di Calvino potrebbe essere anche *Il barone rampante*, per ragioni innanzitutto cronologiche, ma anche poetiche. Il modo in cui il pittore spagnolo insegue la molteplicità del reale, aggiungendo rapidamente ma continuamente al mondo figure su figure, ricorda la corsa di Cosimo sui rami, i suoi salti da un albero all'altro, mentre traccia percorsi aerei di linee geometriche, nel tentativo di adattare il proprio ritmo di movimento al ritmo di crescita dei vegetali. Cosimo, infatti,

non sapeva neanche lui cosa voleva: preso dalle sue furie, s'arrampicava rapidissimo sulle vette più tenere e fragili come cercasse altri alberi che crescessero sulla cima degli alberi per salire anche su quelli⁶².

L'immagine di Calvino è efficacissima: ci si immagina quasi che al passo di Cosimo nell'aria si accompagni immediatamente la germinazione di un ramo sotto il suo piede. Questa modalità conoscitiva, un procedere letteralmente a tentoni – senza sapere esattamente cosa si cerca o si vuole o si intende scegliere – che si è visto per Calvino caratterizzare l'arte di Picasso, è naturalmente anche una modalità creativa. Tale approccio gnoseologico, e artistico, non consiste in una identificazione con il mondo nello scopo di conoscerlo e rappresentarlo (come nel caso dell'arte Informale, secondo lo scrittore) bensì in una volontà fortemente affermativa ed espressionistica che rischia però, nel tentativo di afferrarla, di dimenticarsi la contemplazione silenziosa della realtà. È in questa prospettiva che ci sembra interessante osservare il disegno di Picasso scelto per la copertina del *Barone rampante* nell'edizione del 1970 (per la prima edizione si era optato per un dettaglio del *Cacciatore di nidi* di Peter Bruegel) insieme allo schizzo di Calvino che illustra il romanzo in calce al manoscritto: in entrambe le immagini il personaggio raffigurato è tra i rami di un albero, e si tiene ad esso aggrappato, ma in movimento, pronto a saltare. Si pensi all'aggettivo che designa Cosimo⁶³, a partire dal titolo del romanzo, ovvero *rampante* (un aggettivo dall'accezione più positiva rispetto a “inesistente” o “dimezzato”, attribuiti agli altri antenati): «il movimento del “rampare”: del salire,

⁶¹ D. Scarpa, *Italo Calvino*, cit., p. 45.

⁶² I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 701.

⁶³ Per un approfondimento sull'uso degli aggettivi nella titolistica in Calvino cfr. F. Serra, *Calvino*, cit., p. 268.

dell'arrampicarsi, come tensione, ricerca perenne; rampare significa passare dal qui all'altrove»⁶⁴.

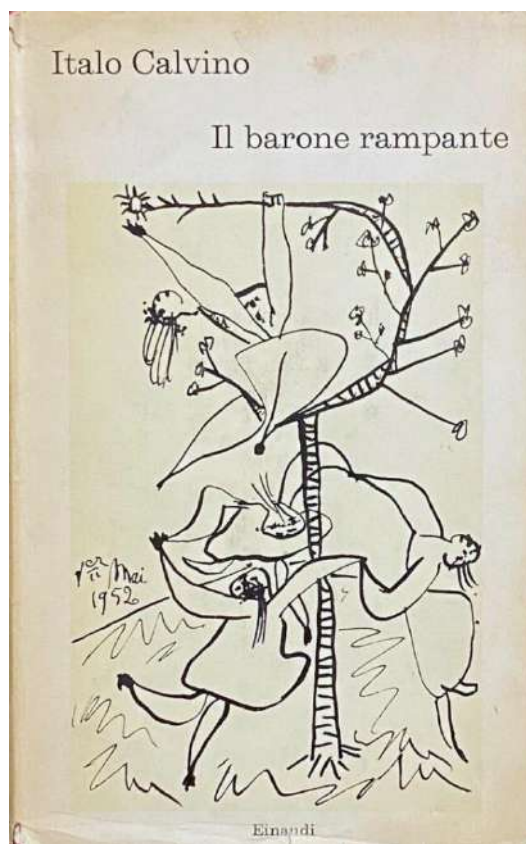


Figura 60 La copertina de *Il barone rampante* con un'opera di Pablo Picasso, 1970

⁶⁴ L. Di Nicola, *Cosimo, qui e altrove*, in "E io non scenderò più!". *Il barone rampante di Italo Calvino, 1767-2017*, «Bollettino di italianistica», XVI, 1, Roma, Carocci, 2019, p. 251.



Figura 61 Cosimo in uno schizzo di Calvino in calce al manoscritto de *Il barone rampante*

Rileggendo ora la già citata pagina della *Sfida al labirinto* in cui Calvino fa riferimento alla necessità «formal-morale»⁶⁵ della «fondazione di uno stile» per rispondere al «problema espressivo e critico» contemporaneo, risulta evidente come il rapporto con la pittura di Picasso si risolva in questa duplice tensione che l'artista rende fin troppo bene visibile: perseguire «un discorso il più possibile inglobante e articolato, che incarni la molteplicità conoscitiva e strumentale del mondo in cui viviamo» optando per una «stilizzazione riduttiva». Mentre la tensione individuale è verso la stilizzazione, il mondo spinge, germina, si espande nella sua molteplicità, proprio quella molteplicità che Calvino vorrebbe conservare per il prossimo millennio:

viviamo in una civiltà letteraria basata sulla molteplicità dei linguaggi, e soprattutto sulla coscienza di questa molteplicità. Beato chi ha un modo e uno solo d'esprimersi ed è sempre sicuro e pago di quello. Ma beato anche Picasso che adopera contemporaneamente i linguaggi più diversi, in un unico slancio di libertà, ed è sempre Picasso⁶⁶.

La coscienza della molteplicità dei linguaggi, e la loro coesistenza nell'opera artistica, sono caratteristiche che appartengono per Calvino anche a uno scrittore con cui intrattiene un rapporto inizialmente controverso⁶⁷ ma che nel corso del tempo apprezza sempre di più, ovvero Carlo Emilio Gadda. Ciò che Calvino dice per Picasso infatti è analogo a ciò che dice per

⁶⁵ I. Calvino, *La sfida al labirinto*, cit., p. 114.

⁶⁶ I. Calvino, *Incontro con Calvino*, «Il punto della settimana», 16 novembre 1957; citato in N. Leone, *Le copertine di Calvino: altri mondi possibili*, cit.

⁶⁷ Cfr. D. Scarpa, *Italo Calvino*, cit., p. 145 e 175.

Gadda: se apparentemente la scrittura di quest'ultimo è come magma nel magma, fluidità indifferenziata, voce indistinta nel caos della realtà, ad una lettura più approfondita, risulta evidente come la tensione conoscitiva dello scrittore-ingegnere si attui attraverso la nomenclatura, e si concretizzi nell'elenco, nel catalogo, nell'accumulazione, dunque attraverso il possesso – o il tentativo di possedere – della molteplicità del mondo mediante il potere pietrificante della parola. Così Calvino scrive su Gadda in *Molteplicità*:

Carlo Emilio Gadda cercò per tutta la sua vita di rappresentare il mondo come un garbuglio, o groviglio, o gomitolò, di rappresentarlo senza attenuarne affatto l'inestricabile complessità, o per meglio dire la presenza simultanea degli elementi più eterogenei che concorrono a determinare ogni evento.

[...] Come scrittore, Gadda – considerato come una sorta d'equivalente italiano di Joyce – ha elaborato uno stile che corrisponde alla sua complessa epistemologia, in quanto sovrapposizione dei vari livelli linguistici alti e bassi e dei più vari lessici. Come nevrotico, Gadda getta tutto se stesso nella pagina che scrive, con tutte le sue angosce e ossessioni, cosicché spesso il disegno si perde, i dettagli crescono fino a coprire tutto il quadro.

[...] Nei testi brevi come in ogni episodio dei romanzi di Gadda, ogni minimo oggetto è visto come il centro d'una rete di relazioni che lo scrittore non sa trattenersi dal seguire, moltiplicando i dettagli in modo che le sue descrizioni e divagazioni diventano infinite. Da qualsiasi punto di partenza il discorso s'allarga a comprendere orizzonti sempre più vasti, e se potesse continuare a svilupparsi in ogni direzione arriverebbe ad abbracciare l'intero universo. [...]

Da ciò il suo tipico modo di rappresentare sempre deformante, e la tensione che sempre egli stabilisce tra sé e le cose rappresentate, di modo che quanto più il mondo si deforma sotto i suoi occhi, tanto più il *self* dell'autore viene coinvolto da questo processo, deformato, sconvolto esso stesso.

La passione conoscitiva riporta dunque Gadda dall'oggettività del mondo alla sua propria soggettività esasperata e questo per un uomo che non ama se stesso, anzi si detesta, è una spaventosa tortura [...]: "...l'io, io! ...il più lurido di tutti i pronomi!... I pronomi! Sono i pidocchi del pensiero. Quando il pensiero ha i pidocchi, si gratta come tutti quelli che hanno i pidocchi... e nelle unghie, allora... ci ritrova i pronomi... i pronomi di persona"⁶⁸.

Il pluristilismo di Picasso è come il plurilinguismo di Gadda: entrambi inseguono con più o meno fatica e (a ben vedere) pesantezza la germinazione dei rami della realtà, in una tensione verso il *fuori da sé*, cercando di rendere la rappresentazione simultanea all'evolvere del mondo. Il groviglio del reale rende impossibile una visione d'insieme dato che ogni dettaglio è fondamentale ed è impossibile scartarlo in vista del disegno complessivo; ma al tempo stesso risulta impraticabile anche l'opzione di soffermarsi su un particolare e approfondirne i caratteri, dato che la tensione conoscitiva è inglobante e universale. L'io si ritrova così a dimenticarsi del progetto iniziale, a perdere la propria forma originaria, senza però cedere all'informe, senza rinunciare alla battaglia gnoseologica, alla sfida conoscitiva e creativa. Il modello concettuale è la rete, che resta comunque un modello leggero ma solido, anche se multidirezionale e policentrico: una rete «entro la quale si possono tracciare molteplici percorsi e ricavare

⁶⁸ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., pp. 717-20.

conclusioni plurime e ramificate»⁶⁹, dentro la quale insomma si può continuare a orientarsi linearmente, trovare delle direzioni, raggiungere delle deduzioni e delle forme di comprensione. Una *rete enciclopedica* (non un rizoma)⁷⁰.

La totalità indistinta è infatti per Calvino perdita:

non esistono il tutto e il nulla, nelle strutture, nelle forme dell'io, e se Biagio scrive, da terra, è perché nel fratello, in quel frastaglio di rami che è la vita, non cerca solo la parte di sé incompleta, ma attraverso il suo sogno vive il sentimento totale di perdita. Se Viola prima, Cosimo poi, per un motivo centrale soffrono, è per aver creduto nel tutto (Viola esprime, infatti, dice lo stesso Calvino nella nota del 1960, “la spinta barocca e poi romantica verso il tutto che rischia sempre di diventare spinta distruttiva, corsa verso il nulla”). Per questo, e solo per questo, Cosimo rimane, solo, sugli alberi [...]”⁷¹.

Ed è per questo motivo che nell'accumulazione picassiana (e gaddiana), nella sua multilinearità barocca e totalità per certi versi romantica (l'opera d'arte totale cui si è già accennato), è il sistema della serie, dell'«inventario» o «campionario»⁷² a funzionare, a prescindere dall'ordine – logico o cronologico. Quando Calvino afferma che «Vittorini scrive e nasconde le pagine come un Picasso-talpa, che seppellisca i suoi quadri cosicché il giorno che usciranno alla luce non saranno più classificati in relazione a una data ma costituiranno una serie a sé»⁷³ intende dire proprio che il lavoro di Picasso va letto in ordine, non in un ordine prestabilito, ma comunque tenendo conto dell'insieme delle parti – oltre che delle singole parti e dell'insieme in sé. Franco Ricci, riguardo a questa affermazione di Calvino scrive:

It is impossible not to see Calvino in this cryptic self-study. In these instances, one must make an exhaustive leap of faith, quickly followed by a replenishing vow that the project at hand is a piece in the

⁶⁹ Cfr. Italo Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 70.

⁷⁰ Dove per rizoma si intende quello teorizzato da Gilles Deleuze e Felix Guattari in *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia* nel 1980. La rete in Calvino ha una natura più strutturata: «al centro della narrazione per me non è la spiegazione d'un fatto straordinario, bensì l'ordine che questo fatto straordinario sviluppa in sé e attorno a sé, il disegno, la simmetria, le rete d'immagini che si depositano intorno ad esso come nella formazione d'un cristallo»; I. Calvino, *Definizione di territori: il fantastico*, in *Saggi*, cit., vol. I, p. 267. In *Molteplicità*, poi, la rete è espressamente paragonata all'enciclopedia: «sono giunto al termine di questa mia apologia del romanzo come grande rete. Qualcuno potrà obiettare che più l'opera tende alla moltiplicazione dei possibili più s'allontana da quell'unicum che è il *self* di chi scrive, la sincerità interiore, la scoperta della propria verità. Al contrario, rispondo, chi siamo noi, chi è ciascuno di noi se non una combinatoria d'esperienze, d'informazioni, di letture, d'immaginazioni? Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario d'oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili»; I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 733. Adirittura, nel racconto *Morte*, la rete è la pagina scritta («una rete di parole in cui uno io scritto e una Priscilla scritta incontrandosi si moltiplichino in altre parole»; ID., *Ti con zero*, cit., p. 303); in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, come si evince dai titoli dei romanzi interni (*In una rete di linee che s'allacciano* e *In una rete di linee che s'intersecano*), la rete è il libro. Sulla rete in Calvino vd. U. Musarra Schröder, *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Roma, Bulzoni, 1996. Sulla rete come modello vd. Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975 e *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984.

⁷¹ L. Di Nicola, “Parole idee sogni”. *Sui rami degli alberi*, in “E io non scenderò più!”. *Il barone rampante di Italo Calvino, 1767-2017*, cit., p. 185.

⁷² Vd. nota 70.

⁷³ I. Calvino, *Vittorini: progettazione e letteratura*, cit., p. 172.

puzzle, part of a larger evolving humanist scheme (Calvino refers to Vittorini's project as an *exploit*). The tactic is an inherent trait: the scheme is global, it is tenaciously intellectual, it is hegemonic. The space between this, one of the first writings on the rapprochement between the verbal and visual arts, and the 1985 brief comment on the artist Shusaku Arakawa, his last piece, is minimal: "Vittorini: Progettazione e letteratura" looks forward while the latter is an illuminating retrovision of long-held beliefs⁷⁴.

Ricci dunque considera come in questo testo, ritenuto uno dei primi ad accorciare le distanze tra letteratura e arte visuale, sia esplicitata definitivamente l'idea di Calvino di progetto: una serie di pezzi di puzzle in continua evoluzione, parte di un puzzle più grande, lineare ma in movimento, una mediazione dinamica tra il mondo e le forme, tra i differenti linguaggi.

Picasso-Mercurio dunque, appropriandosi delle soluzioni formali ed espressive più disparate, di cui opera una sintesi – dove questa, seppur personale, risulta sempre essere mimetica della complessità e mutevolezza del reale, sempre tesa verso il fuori – è davvero eclettico. Sono questi i caratteri di Picasso più funzionali a un confronto con Klee (e forse con Calvino stesso), che, al contrario, «è così ricco, così generoso, ma nello stesso tempo non è mai eclettico, è sempre lui»⁷⁵. La capacità di operare una sintesi della complessità del mondo va intesa qui nel senso hegeliano di dialettica: risolvere due antinomie in modo da superarle, in modo affermativo, positivo, ignorando deliberatamente e programmaticamente il risvolto "in negativo", la parte in ombra della piega, lo stampo da cui prende forma la statua. Se Picasso in ogni pennellata afferma con energia l'autonomia e l'assolutezza del linguaggio, Calvino continua a considerare necessaria la sintesi tra l'estetica e la politica (socialismo), tra una «bellezza *altra* e l'imposizione della bellezza alla realtà *questa*»⁷⁶, nella consapevolezza della difficoltà di unire il sé marxista e il sé poeta. Nell'inseguire la molteplicità Picasso perde infatti, infine, il senso dell'orientamento e la capacità di discernere. Il verbo *κρίνω* in greco antico significa "distinguere", "decidere", "giudicare": dunque *scegliere*. La stessa radice etimologica è condivisa con la parola "crisi" e "critica". Scegliere, quindi è un'operazione critica sotto tutti i punti di vista. La felicità del pittore, i suoi poteri magici, le sue figure babeliche non hanno una controparte negativa. La tensione verso il *fuori* abbandona le proprie radici interne e si dimentica della facoltà di discernere; quello che sembra mancare a Picasso è dunque proprio quello che per Calvino è decisivo: la scelta, ovvero lo stile.

⁷⁴ «Impossibile non vedere Calvino in questa criptica analisi del sé. In questi casi, si deve fare un esauriente atto di fede, seguito rapidamente da un voto di reintegro che il progetto in questione è un pezzo del puzzle, parte di un più ampio schema umanista in evoluzione (Calvino si riferisce al progetto di Vittorini come a un *exploit*). La tattica è un tratto intrinseco: lo schema è globale, è tenacemente intellettuale, è egemonico. Lo spazio tra questo, uno dei primi scritti sul riavvicinamento tra arti verbali e visive, e il breve commento del 1985 sull'artista Shusaku Arakawa, il suo ultimo lavoro, è minimo: "Vittorini: Progettazione e letteratura" guarda avanti mentre quest'ultimo è una retrovisione illuminante di convinzioni di lunga data»; F. Ricci, *Painting with words, writing with pictures: words and image in the work of Italo Calvino*, cit., p. 206. Traduzione mia.

⁷⁵ I. Calvino, *Furti ad arte (Conversazione con Tullio Pericoli)*, cit. p. 1804.

⁷⁶ I. Calvino, *La sfida al labirinto*, cit., p.110.

In una lettera a Franco Fortini⁷⁷ del 1958 lo scrittore risponde ad un contributo del poeta sul *Dottor Živago*:

è vero che non c'è che una *storia dei contenuti* e una *fenomenologia delle forme*? Forse oggi è davvero così, e lo è per me per primo. Ma questo è il vero senso della decadenza. Siamo in un periodo alessandrino. Possiamo scegliere liberamente le forme più varie e abbiamo anche una mostruosa versatilità per questo. Ma io credo sempre più fermamente alla morale dello stile: all'identificazione totale del contenuto (della verità del singolo) nello stile. Ci sono epoche in cui la costruzione dello stile non si pone come scelta virtuosistica, e quelle sono certo le epoche fuori della decadenza. Ci sono poeti in tutte le epoche che non possono o non vogliono scrivere che in un dato modo, e quelli sono fuori della decadenza, sia se sono dei primitivi – semplici di spirito –, come se fanno così per cosciente rigore razionale (come Brecht). Tutti gli altri precipitano nell'inferno della fungibilità degli stili e di loro non resterà traccia alcuna nei secoli futuri: Cocteau, Thomas Mann, io, tu. Solo si salverà Picasso, perché della fungibilità degli stili ha fatto il tema di una sublime farsa-tragedia⁷⁸.

La fondazione di uno stile consiste in una battaglia tra “natura” e “cultura”, che è condizione necessaria per l'esistenza della cultura stessa, in cui la natura è necessità *per* la cultura e la cultura necessità *della* natura; è la lotta dei segni che rivendicano l'intenzione da cui hanno origine e la necessità della loro esistenza, in quanto tracciati. Proprio a una critica di Fortini, che lo accusa di «cadere nel semplice nominalismo, di rinunciare a confrontarsi con l'evolversi del rapporto dialettico uomo-natura»⁷⁹, Calvino risponde, nel 1975, con l'articolo *La seconda natura* (nel «Corriere della sera»):

la missione dello scrittore non è quella di proporre modelli esistenziali, ma piuttosto di riuscire a “vedere ciò che nella storia umana è storia veramente e quanto invece è illusione verbale”: egli può perciò solo

⁷⁷ Si è detto che la figura di Fortini è antinomica per Calvino: «dalla parte opposta del campo di battaglia, avanza quello che Calvino considererà sempre il suo “implacabile interlocutore antitetico”: Franco Fortini, con il quale è in atto già da vari anni una vera e propria “tenzone” saggistica ed epistolare che non si concluderà nemmeno con la morte di Calvino. Alla *Sfida*, Fortini risponde con il saggio *Astuti come colombe*, uscito sullo stesso n. 5 del “menabò”: il suo obiettivo di hegel-marxista intransigente è l'abbattimento del capitalismo, e di conseguenza ogni ottimismo progressista gli appare come un compromesso, anzi come una emanazione del capitalismo stesso che provvede a crearsi una finta opposizione al solo scopo di neutralizzarla con comodo. Fortini chiede conto di dove sia “la crepa, il solco, la spaccatura” che possa restituire alla poesia il compito evangelico di “portare la spada” nel mondo. Calvino replica rimproverando Fortini di svalutare l'azione dell'uomo e i suoi risultati (magari parziali, magari a lunga scadenza) in nome di un irrealistico “tutto e subito”: “A chi si chiede ogni momento: “Ma non farò il gioco del capitalismo?” preferisco chi affronta tutti i problemi di trasformazione del mondo con la fiducia che ciò che è meglio serve per il meglio”. È una delle sue ultime, e delle più sbrigative, attestazioni di fiducia nella dialettica»; D. Scarpa, *Italo Calvino*, cit., pp. 166-67.

⁷⁸ I. Calvino, *Lettere*, p. 564.

⁷⁹ G. Cimador, *Calvino e la riscrittura dei generi*, cit., p. 396. A tal proposito, e riguardo alla nascita di *Palomar*, Calvino dichiara: «ho cominciato a scrivere queste cose sul «Corriere della sera» nel 1975: pubblicavo insieme due o tre piccoli pezzi; di tutti questi pezzi usciti sul «Corriere» solo una decina sono quelli che ho scelto per il libro; altri sono stati scritti apposta per entrare nella struttura del volume. Il personaggio di Palomar, cioè l'idea di scrivere in terza persona invece che in prima, mi dava un particolare distacco. Ricordo che la pubblicazione dei primi pezzi sul «Corriere» aveva suscitato anche qualche piccola polemica: con Fortini che mi rimproverava la mia idea di storia sottomessa alla natura; con altri che dicevano che ero tornato alla prosa d'arte. Questo mi incitava a scrivere anche dei pezzi per difendere le mie idee»; I. Calvino, *Il mondo non è un libro, ma leggiamolo lo stesso. Colloquio con Italo Calvino*, in *Sono nato in America: interviste 1951- 1985*, cit., pp. 612-23.

cercare di forgiare un linguaggio capace di rendere conto dei processi che caratterizzano l'esistenza quotidiana dell'uomo moderno⁸⁰.

A metà degli anni Settanta, dunque, Calvino sa che l'impegno politico è innanzitutto, letteralmente *strutturale*:

la concentrazione su un campo d'osservazione limitato e preciso, l'applicarsi a definire con esattezza la complessità del più semplice fatto che avviene sotto i nostri occhi, non potrebbero essere un esercizio consigliabile per mettere alla prova attitudini (di focalizzazione dell'attenzione, d'analisi meticolosa) necessarie in molti altri campi, e innanzi tutto nell'attività politica e sociale? L'imporsi di un siffatto stile mentale, cominciando da operazioni che paiono insignificanti, non potrebbe essere il primo passo necessario per combattere la genericità del pensare, del sentire e dell'esprimersi, vizi tanto diffusi quanto socialmente perniciosi? Un modo di guardare le onde, in quanto tale giudicabile solo in confronto ad altri modi di guardare le onde, non potrebbe condurci anche a un confronto fra modi diversi di porsi di fronte al mondo, con quanto essi implicano di maggiore rilevanza pubblica e storica?⁸¹

Lo «stile mentale» con cui si trova il modo di osservare un'onda (è il 1975, anno della prima pubblicazione in giornale di *Lettura di un'onda*⁸²) è considerato dunque un'(anti)azione di impegno politico. È così che per Calvino la contemplazione silenziosa della realtà diventa parte integrante del processo creativo: scegliere significa innanzitutto guardare il mondo così com'è, comprendere la realtà significa innanzitutto osservarla.

⁸⁰ *Ivi*, pp. 396-97.

⁸¹ I. Calvino, *Un maremoto nel Pacifico*, «Corriere della sera», 29 ottobre 1975, p. 14.

⁸² Vd. nota 79.

Conclusione - La chiusura del primo arco della spirale

Nelle pagine precedenti si è percorsa la traiettoria dello sguardo di Calvino sulle immagini e, più nello specifico, sulle arti visive nel corso degli anni Quaranta, Cinquanta e Sessanta – tenendo in considerazione la memoria visiva dell'autore legata alla lettura dei fumetti e alla fruizione del cinema degli anni precedenti. Nell'idea che in questo percorso di ricerca si segua un'immaginaria spirale del tempo lungo la quale si collocano gli scritti sull'arte, si è insomma tracciato il primo anello di tale spirale. Nell'introduzione della tesi si è detto come gli scritti sull'arte nel corso del tempo aumentino in numero e in complessità e spessore: anche in questo primo livello di lettura, ovvero lungo il primo anello della spirale, si nota tale tendenza.

Da un punto di vista quantitativo, negli anni Cinquanta, se si escludono le lettere ai critici d'arte Pistoì e Arcangeli, che non sono dunque dedicate all'opera specifica di un artista (non hanno cioè una natura ecfrastrica), si contano il breve componimento su Dufy, un testo per Levi e uno per Paulucci. Negli anni Sessanta la redazione di testi sull'arte aumenta considerevolmente: al 1962 risalgono il secondo scritto per Levi, quello su Scropo, su Matta e sui tre emergenti pittori torinesi (Chessa, Casorati Pavarolo e Aimone); al 1969 risale quello per Reinhold e al 1971 quello per Sobrero (che, come si è detto, si è letto qui per questioni di coerenza tematica e concettuale). Nel corso di questo decennio, inoltre, lo scrittore infittisce in generale i legami con gli artisti visuali fino a cooperarvi attivamente, come dimostra il caso di Baruchello, e inaugura la prassi di collaborare con gli editori d'arte, in particolare con Franco Maria Ricci (la prima edizione del *Castello dei destini incrociati* è del 1969); parallelamente aumentano considerevolmente le considerazioni sull'arte che costellano la produzione saggistica, dove la pittura è considerata come un paradigma per la letteratura.

Da un punto di vista qualitativo, leggendo questi testi di natura differente in un accostamento che segue le logiche delle metodologie che guidano questa ricerca, ovvero l'intermedialità, gli studi di cultura visuale, la semiotica dell'arte e, in modo cursorio, la storia dell'arte, si è visto come in essi si trovino elementi ricorrenti e punti di evoluzione nella prospettiva di Calvino sull'arte. Gli elementi ricorrenti che si sono individuati, sintetizzando, sono: l'analisi attraverso un prisma di natura prevalentemente politica, una prospettiva sulle immagini di tipo storico-artistico, una lettura ecfrastrica denotativa, limitata alla figuratività dei quadri, ai temi trattati e al contenuto, un ricorrente confronto tra produzione visiva e letteraria e la ricerca costante di un rapporto tra il quadro e il *fuori* di esso. Tutti questi elementi, come si è dimostrato, sono interrelati e in reciproci rapporti di causa-effetto. La lettura di questi testi in ordine cronologico ha permesso, poi, di evidenziarne l'evoluzione: la graduale messa in

questione di un rapporto dicotomico tra realtà e rappresentazione, da una prospettiva dialettica alla presa di coscienza della molteplicità, e un'interrogazione più complessa del quadro, sia in rapporto alle sue regole compositive interne, sia con la produzione letteraria coeva, sia con il contesto storico-politico.

Ripercorrendo rapidamente questo primo anello della spirale che segna il percorso di Calvino nell'arte, si giunge così alle conclusioni del primo capitolo. Come detto, si è osservato come nella maggior parte dei casi in questo arco di tempo sia un metro di natura politica lo strumento con cui lo scrittore misura le opere d'arte. Esse devono rispondere del contesto storico in cui si trovano a esistere, come è evidente in modo esplicito nel caso dei due testi per Levi e soprattutto nelle considerazioni sull'opera di Picasso. Il che implica, conseguentemente, che esse devono rispondere in modo analogo anche del loro contesto storico-artistico: in questo modo l'approccio per l'appunto storico-artistico è l'unico che Calvino contempla per la lettura delle immagini. Inoltre, anche quando il rapporto del quadro con il fuori di esso non sia connotato da un senso di urgenza o di necessità di natura apertamente politica – pur restando, di fatto, profondamente politico, in quanto governato dalle leggi della funzionalità e dell'utilità –, il contesto resta l'imprescindibile punto di partenza e di arrivo della lettura dell'opera d'arte. Soprattutto, in generale, poiché il lavoro degli artisti è osservato da Calvino in una prospettiva dialettica in cui l'immagine svolge la funzione di *rappresentazione* di una realtà che resta per definizione *alterità*. Tale prospettiva si traduce, poi, come si è visto nei casi specifici, in modo tale per cui il contesto possa essere di volta in volta quello storico-artistico (come nel caso di Paulucci, Scropo, Chessa, Casorati Pavarolo e Aimone), quello geografico, il paesaggio (come nel caso di Dufy e Menzio), quello culturale della coeva produzione letteraria (soprattutto nelle considerazioni sull'arte nei saggi degli anni Sessanta, e anche nel caso di Matta, Reinhoud e Sobrero), ma anche spaziale, inteso come luogo della rappresentazione e dell'esposizione (come nel caso di Moreni) o formale, o meglio di continuità tra le forme del quadro e il *fuori* (nel caso, di nuovo, di Dufy e Menzio).

Comprendere il legame che esiste tra il contesto e la funzione che l'opera d'arte vi assume, ovvero che essa ha uno scopo rappresentativo e informativo, ci ha portato a capire come ciò che in questi anni interessa Calvino quando osserva un quadro è il suo contenuto. La forma, dunque, è inevitabilmente funzionale al contenuto: così si spiega l'interesse preponderante, nell'osservazione dell'opera d'arte, per la figuratività e per le tematiche affrontate dall'artista. L'opera è presa in considerazione relativamente ai compiti che svolge al di fuori di sé stessa, al suo ruolo nel contesto culturale e politico, mentre è trascurato (poiché non rilevante in questo senso) l'insieme di segni e significati che la strutturano, che la determinano in quanto singolare espressione di un linguaggio visivo potenzialmente *assoluto*. Esemplare, a tal proposito, è il costante e serrato confronto tra l'arte visiva e la letteratura –

sempre nell'ottica di quest'ultima. Il peso della prospettiva storico-politica sull'arte visiva si avverte, quindi, non solo quando essa è al centro della riflessione di Calvino sul lavoro di un artista, cioè quando essa è tema di tale riflessione, ma anche quando essa è a tutti gli effetti messa in pratica per osservare l'opera d'arte, quando essa diventa cioè lente di lettura. Questa prospettiva, profondamente connotata politicamente, perdura fino alla fine degli anni Sessanta.

A restare costanti, nel corso di questi anni, sono dunque alcuni elementi propri dell'arte visiva che lo scrittore interroga con ricorrenza, come il rapporto tra rappresentazione e realtà, il rapporto delle arti con la politica contemporanea, il rapporto della pittura con la letteratura, la capacità *informativa* delle opere, la questione della figuratività e della forma. Ciò che sembra evolvere nel corso del tempo è invece la percezione del contesto (che di per sé è in costante evoluzione), e di quanto questo possa essere determinante nella concezione di un'opera d'arte – sia nel senso di concepirla, progettarla, sia nel senso di leggerla, valutarla. Come è stato ampiamente messo in luce, fino alla metà degli anni Cinquanta è forte in Calvino, come tendenzialmente in tutti gli einaudiani della sua generazione, la componente politico-partitica che orienta tanto gusti e predilezioni quanto effettivi considerazioni, giudizi critici e pubblicazioni vere e proprie. Lo scrittore, fino almeno ai primi anni Sessanta, ha dunque le idee molto chiare, orientate da una concezione quasi morale, da un senso della *necessità* dell'espressione letteraria e artistica, e distingue nettamente tra linee di ricerca razionali/geometriche e informali/viscerali, prediligendo le prime e criticando fortemente le seconde. Calvino, del tutto calato nel contesto storico e culturale del tempo, collega queste differenti linee di ricerca artistica (soprattutto pittorica) a rispettivi punti di vista sul mondo (soprattutto politici), a rispettive risposte di fronte al magma indistinto della complessità del mondo moderno, a rispettive modalità di sfidare il labirinto del reale. Ma già a partire dalla fine degli anni Cinquanta e soprattutto agli inizi degli anni Sessanta, in Italia e in Europa il contesto muta radicalmente: le dicotomie di opposti non funzionano più, la dialettica si frantuma. Così, insieme a quelle di un'intera generazione, le solide convinzioni di Calvino cominciano a vacillare, e a una prospettiva dialettica della storia, e di conseguenza dell'arte, lentamente si sostituisce la percezione della molteplicità del mondo. Questo mutamento di paradigma, da lineare a complesso, permetterà a Calvino, posto di fronte agli stessi interrogativi suscitati dall'arte visiva, di mettere in questione la presunta solidità che il ruolo di quest'ultima aveva ricoperto fino a quel momento: l'arte non è più un paradigma, non è più uno strumento dialettico, è anch'essa molteplice e molteplici sono i suoi rapporti con il contesto che la circonda.

Ancora, a non mutare in questi anni per Calvino è il proprio ruolo di fronte a un quadro, ovvero quello dello spettatore e del fruitore; è la sua osservazione in quanto scrittore, invece, a farsi più analitica e complessa. In alcune pagine sull'Astrattismo l'immagine artistica è posta

nella dimensione dell'alterità, è fonte di incantamento, forse di illusione, un oggetto quasi avvolto dalla magia che chiede a chi lo guarda di cedere alla tentazione di credergli. Nel corso del tempo però Calvino, nei quadri, si sofferma sui personaggi, sugli ambienti, sulle tecniche di composizione e incomincia a interrogare i processi compositivi che soggiacciono al risultato formale. La pittura di Matta, per esempio, non è più collocata in alterità rispetto alla scrittura, tanto da divenire addirittura fonte visiva per l'immaginario delle *Cosmicomiche* – i cui racconti, tra l'altro, vengono pochi anni dopo confrontati dallo scrittore con altre opere d'arte visiva, quelle di Sobrero. Analogamente Picasso, considerato artista totale e paradigma per la letteratura, è sempre meno centrale nelle riflessioni sulla pittura, per poi essere considerato, qualche anno dopo, come un pittore il cui sguardo è ancorato al passato. Anche il giudizio estremamente critico sull'Informale nel corso del tempo viene smussato, tanto che tale corrente è vista, nei testi dedicati agli artisti, come una tappa necessaria della riflessione sulla forma, nell'ottica forse della decostruzione dell'idea di opera (anche letteraria) come disegno-progetto.

Le forme di un quadro lentamente smettono di essere concepite come mere rappresentazioni della realtà, e cominciano ad assumere corposità, a particolareggiarsi, ad avere altro significato oltre a quello mimetico: sono espressione. Al tempo stesso la lettura dell'opera d'arte acquisisce uno spessore che va oltre la denotazione: osservarne i personaggi e gli ambienti implica un'intenzione narrativizzante e narrativa. Il fuori del quadro non è più solo il contesto politico e culturale, ma anche lo spazio in cui esso vive, il *setting* della sua azione e di quella del suo osservatore: quel mondo non-scritto che il Calvino scrittore scoprirà essere fatto della stessa sostanza di quello scritto – e di quello disegnato e dipinto.

II. CAPITOLO II: NEL E DAL QUADRO

Introduzione - Il secondo arco della spirale: lettura e dinamizzazione

Nel secondo capitolo della tesi sono presi in esame i testi sull'arte che Italo Calvino scrive negli anni Settanta. Come si è già detto precedentemente, la suddivisione in ordine cronologico è funzionale a creare una linea di lettura e permette di individuare lo sviluppo di alcuni nuclei di interesse in determinati periodi della vita dello scrittore, ma non è rigida né pretende di essere esaustiva o definitiva. Si vedrà infatti come in queste pagine il percorso di lettura "a spirale" compie più volte dei piccoli salti in avanti o indietro, dettati da ragioni di coerenza, più che tematica o formale, strutturale, ovvero basata sulla strategia di lettura e scrittura delle immagini impiegata da Calvino. Un'invariante di questi anni è invece senza dubbio il ruolo della città di Parigi, che diventa sineddoche di tutte le città: le stratificazioni architettoniche, i labirinti di segni, i musei e le gallerie, i destini che vi si incrociano tessendo un filo conduttore che lega, in Calvino, i testi alle immagini, alle città, ai segni e agli sguardi.

Naturalmente, ognuno degli scritti qui presi in considerazione è complesso, e ogni prisma di lettura che vi si applica si rivela immediatamente uno strumento poroso, che tende a scivolare tra le dita. Tuttavia, come già per gli scritti degli anni Sessanta, si notano nelle ricerche di Calvino di questi anni delle tendenze comuni, delle ricorrenze, dei punti concentrici e magnetici. In sintesi: un sempre maggiore interesse per il gioco combinatorio, per la semiotica e per la metaletteratura. Sono questi gli anni in cui Calvino scrive *Il castello dei destini incrociati*, *Le città invisibili* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. La traiettoria è limpida: la modulazione si apre al concettuale, il gioco allo sperimentalismo. E questo vale anche quando Calvino osserva i quadri, i disegni, le incisioni, le sculture, e a partire da queste osservazioni scrive dei testi a tutti gli effetti intermediali.

Il presente capitolo è suddiviso in due macrosezioni che corrispondono a due livelli di lettura, e poi di scrittura, dell'immagine in Calvino: come *testo* e come spazio privilegiato per il *regime scopico*. Nella prima parte, la più ampia, si prendono in analisi quegli scritti in cui si nota la tendenza progressiva di Calvino a considerare sempre più labile il confine tra il segno grafico della scrittura e quello del disegno, tra i processi di composizione di letteratura e arte, e tra figuratività e plasticità, fino a sfumare i confini tra mondo scritto e non scritto. A partire da alcune collaborazioni a libri d'artista, dove parola e immagine sono interscambiabili nella funzione di "illustrare", Calvino comincia a "leggere" i quadri, vi entra dentro come se fossero

delle città, poi ne ripercorre con un “occhio-dito” la temporalità della composizione, ne interroga gli elementi compositivi – la linea, il colore, la figura, ne risemantizza i segni. Per poi scoprire che i pieni e i vuoti delle statue sono dei racconti, e che i segni significano sempre qualcosa ma anche solo sé stessi. Che il filo d’inchostro, il colore della pittura e il metallo sono tutti fatti della stessa sostanza di cui è fatto il mondo. E che tra tutti questi elementi avviene una metamorfosi che si può trasporre, se guardata da una certa prospettiva, su di un piano, ovvero su di una pagina scritta.

In altre parole, Calvino passa da una lettura denotativa e figurativa a una lettura analitica e a una dinamizzazione dei quadri. Di questi sono presi in considerazione la struttura, il processo compositivo e la formalizzazione; essi cioè sono letti in una prospettiva semiotica, come dei testi visivi. La superficie inesauribile della tela è così interrogata sia sul piano figurativo – Calvino introduce dei personaggi nelle sue narrazioni – ma anche sul piano plastico – poiché sono i segni stessi, liberati dal loro significato, a divenire soggetti della narrazione. Grazie al gioco combinatorio con gli elementi compositivi del quadro, lo scrittore ne ripercorre la morfogenesi e ne traccia nuove forme di racconto.

La seconda parte del capitolo prende in analisi un numero minore di testi, accomunati da un approccio più complesso sia rispetto alla vista, intesa come lettura del mondo, sia alla visibilità, intesa come leggibilità. Calvino introduce nell’osservazione e de-scrittura delle immagini nuovi elementi di lettura, che tengano in considerazione il regime scopico: non solo l’immagine, ma anche il dispositivo e gli sguardi. Lo scrittore, cosciente che le dinamiche di sguardo tra autore (intenzione comunicativa, processo), opera (composizione, oggetto-testo) e fruitore (decodifica, lettura) siano analoghe per la lettura-scrittura e per l’arte visiva, tenta di introdurre il regime scopico in alcune pagine efrastiche. Questo dialogo “triangolare” aggiunge spessore ai testi, che entrano così in una dimensione definitivamente metartistica (risalgono a questi anni i primi articoli delle serie di *Palomar* e *Collezione di sabbia*).

Il primo capitolo si era concluso con qualche pagina dedicata a Picasso; alla fine del secondo capitolo si intende ripercorrere rapidamente anche il rapporto con un altro grande “assente” dal *corpus* degli scritti sull’arte, ovvero Paul Klee, il cui universo estetico e formale ha marcato più di chiunque altro l’immaginario di Calvino.

A. Parte I La superficie inesauribile dei segni: prospettive di semiotica negli scritti sull'arte degli anni Settanta

La città e i segni

Calvino si trasferisce a Parigi nella seconda metà del giugno 1967. Le ragioni sono al tempo stesso personali e professionali. Innanzitutto, il lavoro di interprete della moglie Esther, incontrata proprio a Parigi nel 1962 (e con cui si sposa nel 1964), spinge la coppia a considerare la capitale francese come luogo ideale per entrambi. Calvino già da svariati anni è in contatto con gli intellettuali francesi, tra cui Roland Barthes, ed è attratto dall'idea di uscire da quell'isolamento in cui si sente costretto in Italia, causato da una presa di distanza netta dal neorealismo e da una non possibile aderenza alle neoavanguardie (in particolare al Gruppo 63). L'idea è quella di restare a Parigi per cinque anni, ma lo scrittore e la sua famiglia (la figlia Giovanna nasce nel 1965) lasceranno la città solamente nel 1980¹. Nel 1967, l'anno del trasferimento, Calvino termina la traduzione de *I fiori blu* di Raymond Queneau, e scrive *Cibernetica e fantasmi. Appunti sulla narrativa come processo combinatorio* (fortemente influenzato dalla lettura di Algirdas J. Greimas²) e *Il conte di Montecristo*. In questo periodo affianca all'interesse per la scienza e l'antropologia, quello per il formalismo e lo strutturalismo, e in particolare Claude Lévi-Strauss (di cui segue alcuni seminari al Collège de France) e Vladimir J. Propp:

se la struttura del DNA scoperta da Watson e Crick è una conferma che la sterminata varietà delle forme vitali si può ridurre alla combinazione di certe quantità finite, la teoria della complessità di Kolmogorov induce Calvino a pensare che siano possibili “studi d'una compassata scientificità accademica, basati sul calcolo delle probabilità e la quantità di informazione dei testi poetici”: trasposti sul piano narrativo, questi spunti si saldano con le teorie di Propp e di Lévi-Strauss il quale osserva che il contenuto della favola è permutabile ma non arbitrario e che il narratore non è libero nella scelta degli attributi perché questi hanno un proprio significato³.

Nel 1972 escono *Le città invisibili*, dove il tema della città è declinato in chiave al tempo stesso combinatoria, semiotica, visuale e poetica. In quegli stessi anni Calvino comincia a frequentare assiduamente gli intellettuali membri dell'OuLiPo, gruppo che integra ufficialmente proprio nel 1972: oltre a Queneau, Georges Perec, Jacques Roubaud, François Le Lionnais, Paul Fournel.

¹ Per un approfondimento sugli anni parigini di Calvino vd. F. Gambaro, *Lo scoiattolo sulla Senna. L'avventura di Calvino a Parigi*, Milano, Feltrinelli, 2023.

² Cfr. P. Zublena (a cura di), *Tre lettere di Italo Calvino a Paolo Fabbri*, «Il verri», 54, febbraio 2014, p. 94.

³ G. Cimador, *Calvino e la riscrittura dei generi*, cit., p. 214.

Parigi però, nonostante la densa rete sociale in cui Calvino si inserisce, non è la città dell'esplorazione e dell'avventura, ma piuttosto quella della *lettura*: è la città dell'eremita. Una figura che in quegli anni, quelli della scrittura della *Taverna dei destini incrociati*, interroga profondamente lo scrittore⁴, in contrapposizione alla figura dell'uomo d'azione (figure che nel libro sono rappresentate, non a caso, con due iconografie pittoriche, quelle di San Girolamo e San Giorgio, su cui si tornerà più avanti), come testimoniato anche dal testo autobiografico *Eremita a Parigi*, del 1974. Qui Calvino scrive:

Parigi è già stato il paesaggio interiore di tanta parte della letteratura mondiale, di tanti libri che abbiamo tutti letto, che hanno contato nelle nostre vite. Prima che una città del mondo reale, Parigi, per me come per milioni d'altre persone d'ogni paese, è stata una città immaginata attraverso i libri, una città di cui ci si appropria leggendo. Si comincia da ragazzi, coi *Tre moschettieri*, poi coi *Miserabili*; contemporaneamente, o subito dopo, Parigi diventa la città della Storia, della Rivoluzione francese; più tardi, nel procedere delle letterature giovanili, diventa la città di Baudelaire, della grande poesia [...], la città della pittura, la città dei grandi cicli romanzeschi, Balzac, Zola, Proust...⁵

Per Calvino Parigi è la città della letteratura, ma anche della pittura, una città da consultare, da leggere:

potrei dire allora che Parigi [...] è una città che si consulta come un'enciclopedia: ad apertura di pagina ti dà tutta una serie d'informazioni, d'una ricchezza come nessuna altra città. Prendiamo i negozi, che costituiscono il discorso più aperto, più comunicativo che una città esprime: tutti noi leggiamo una città, una via, un tratto di marciapiede seguendo la fila dei negozi. Ci sono negozi che sono capitoli di un trattato, negozi che sono voci d'una enciclopedia, negozi che sono pagine di giornale.

[...]

Devo trarre la conclusione che la mia Parigi è la città della maturità: nel senso che non la vedo più con lo spirito di scoperta del mondo che è l'avventura della giovinezza. Sono passato nei miei rapporti col mondo dall'esplorazione alla consultazione, cioè il mondo è un insieme di dati che è lì, indipendentemente da me, dati che posso confrontare, combinare, trasmettere, magari ogni tanto, moderatamente, goderne, ma sempre un po' dal di fuori⁶.

La città è cioè una combinazione di segni, un *testo*, come Calvino impara da Barthes, che, in *L'avventura semiologica* (che, non a caso, è del 1967), studia il rapporto tra semiologia e urbanismo (cfr. la sezione *Semiologia e urbanismo*). Nel 1968 Calvino partecipa a due seminari di Barthes all'École Des Hautes Études alla Sorbona – il tema è *Sarrasine* di Balzac, scrittore cui Calvino, nel 1973, dedica il saggio *La città-romanzo in Balzac*. Sempre nel 1968 partecipa a una settimana di studi semiotici presso l'Università di Urbino, dove assiste, tra gli altri, agli interventi di Greimas e di Paolo Fabbri. È in questa occasione che Fabbri presenta le proprie ricerche sulla cartomanzia. Nella *Nota* all'edizione del 1973 del *Castello dei destini incrociati*, Calvino dichiara:

⁴ Cfr. C. Milanini, *Note e notizie sui testi*, in I. Calvino, *Romanzi e Racconti*, cit. vol. III, pp. 1212-13.

⁵ I. Calvino, *Eremita a Parigi*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 102.

⁶ *Ivi*, pp. 107-10.

l'idea di adoperare i tarocchi come una macchina narrativa combinatoria mi è venuta da Paolo Fabbri che, in un "Seminario internazionale sulle strutture del racconto" del luglio 1968 a Urbino, tenne una relazione su *Il racconto della cartomanzia e il linguaggio degli emblemi*. L'analisi delle funzioni narrative delle carte da divinazione aveva avuto una prima impostazione negli scritti di M.I. Lekomceva e B.A. Uspenskij, *La cartomanzia come sistema semiotico* e B.F. Egorov, *I sistemi semiotici più semplici e la tipologia degli intrecci* [...]. Ma non posso dire che il mio lavoro si valga dell'apporto metodologico di queste ricerche. *Di esse ho ritenuto soprattutto l'idea che il significato d'ogni singola carta dipende dal posto che essa ha nella successione di carte che la precedono e la seguono*; partendo da questa idea, mi sono mosso in maniera autonoma, secondo le esigenze interne al mio testo.

[...] Mi sono applicato soprattutto a guardare i tarocchi con attenzione con l'occhio di chi non sa cosa siano e a trarne suggestioni e associazioni, a *interpretarli secondo un'iconologia immaginaria*⁷.

Il *Castello dei destini incrociati*, pubblicato nel 1969 da Franco Maria Ricci e poi nel 1973 da Einaudi insieme alla *Taverna dei destini incrociati*, è un'opera fondamentale e centrale, un vero e proprio crocevia nel lavoro di Calvino. Ed è un'opera squisitamente parigina, che gli *oulipiens* annoverano tra le *œuvres oulipiennes*⁸. Torneremo più approfonditamente in seguito sulla sua natura di libro intermediale, ma qui vogliamo metterne in luce l'importanza da un punto di vista metodologico, visuale e poetico: il *Castello* segna per Calvino un punto di non ritorno. *Metodologico* poiché, nonostante lo scrittore dichiara che il proprio operato non si avvalga dell'apporto teorico della semiotica, è senza dubbio un nuovo *metodo* di lavoro che egli mette in atto sulla propria scrivania: disporre le carte di un mazzo sul tavolo, combinarle tra loro e da queste associazioni creare una narrazione. Qui il significato dei segni, ovvero delle figure delle carte, non è mai univoco, ma dipende dalla posizione che ogni singola carta occupa nella successione, secondo una prospettiva, oltre che combinatoria e ludica, sintattica e linguistica (Calvino gioca con l'asse sintagmatico e l'asse paradigmatico di Saussure). La fonte è d'altronde dichiarata, quando in *Comment j'ai écrit un des mes livres*⁹, lo scrittore rivela di aver riadattato in modo personale alcune delle formulazioni della semiologia strutturale di Greimas.

⁷ I. Calvino, *Nota a Il castello dei destini incrociati*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 1276-77. Corsivi miei.

⁸ Nell'*Atlas de littérature potentielle* dell'OuLiPo (Parigi, Gallimard, 1981), tra i testi di Calvino, oltre al *Piccolo sillabario illustrato* e a *Prose et anticombinatoire* (nella sezione *Oulipo et informatique*), si trova anche uno dei capitoli del *Castello* in traduzione francese (estratto dall'edizione francese del 1976): *Histoire du voleur de tombes*, contenuto nella sezione *Quelques œuvres oulipiennes*.

⁹ Il testo, comparso prima in *La Bibliothèque Oulipienne* n. 20, Parigi, 1983, e poi in «Actes sémiotiques - Documents», VI, 51, Centre National de la Recherche Scientifique, Parigi, 1984, è poi pubblicato in «Nuova corrente», XXXIV, 99, gennaio-giugno 1987 (IC/2), pp. 9-28, con il titolo *Come ho scritto uno dei miei libri*.



Figura 62 Calvino con le carte dei Tarocchi. Pellicola proveniente dall'archivio della Fondazione Franco Maria Ricci, foto di Walter Raff

Visuale poiché tale metodo di lavoro si applica a delle immagini che per di più già di per sé sono cariche di valore simbolico ed emblematico, ovvero già oggetti e strumenti di “lettura”: la “lettura delle carte”, cioè la divinazione, è lettura del futuro. *Poetico* poiché da tale lettura delle immagini scaturisce una scrittura: la scrittura delle immagini.

Il *Castello*, dunque, è una delle testimonianze più significative dell'avvicinamento di Calvino alla semiotica a partire dalla fine degli anni Sessanta. Allo stesso modo, il legame con Fabbri, che tra l'altro crea un vero e proprio ponte tra l'Italia (Umberto Eco, con cui insegna semiotica a Firenze e a Bologna) e la Francia (Greimas, con cui collabora per i seminari alla EHESS a Parigi)¹⁰, e che è definito da Calvino stesso un “mediatore” per l'accesso al mondo dei segni¹¹. Con il *Castello*, in sostanza, «l'interesse di Calvino si sposta idealmente da Lévi-Strauss alla narratologia, in particolare alla *Morfologia della fiaba* di Propp, alla *Semantica strutturale* di Greimas, alla *Logica dei possibili narrativi* e alla *Logica del racconto* di Bremond»¹². È questo il punto di non ritorno, dato che tali letture avvicinano definitivamente lo scrittore a quel filone di ricerca sulle immagini e sulla cultura visuale di matrice francese, cui

¹⁰ A tal proposito è particolarmente interessante leggere lo scambio epistolare tra Calvino e Fabbri. Per una contestualizzazione del loro rapporto e per leggere le lettere di Calvino al semiologo vd. P. Zublena (a cura di), *Tre lettere di Italo Calvino a Paolo Fabbri*, cit., pp. 94-102.

¹¹ «Un volume laroussiano irto di formule che mi giunge con dedica di Greimas mi ricorda che sono rimasto tagliato fuori dal mondo dei semi, mancandomi – te assente – l'elemento di mediazione»; I. Calvino, lettera a Paolo Fabbri, 12 dicembre 1971, in P. Zublena (a cura di), *Tre lettere di Italo Calvino a Paolo Fabbri*, cit., p. 99.

¹² G. Cimador, *Calvino e la riscrittura dei generi*, cit., p. 223.

contribuiscono gli intellettuali che gravitano intorno all'École Des Hautes Études di Parigi: Schefer, Marin, Didi-Huberman, Damisch¹³, e, più in generale, Derrida (non si dimentichi che nel 1983, per un mese Calvino è “directeur d'études” proprio all'École Des Hautes Études, dove, nel contesto del seminario di Greimas, tiene una lezione su Galileo).

E infatti il *Castello* testimonia anche di un altro avvicinamento: quello all'editore d'arte Franco Maria Ricci e, più in generale alle edizioni d'arte e ai libri d'artista, come si avrà modo di approfondire nelle pagine che seguono. Queste due piste di ricerca, la semiologia e la teoria dell'arte, sono in Calvino profondamente intrecciate tra loro: l'interesse progressivo per la semiotica si accompagna, nel corso di questi anni, a un considerevole aumento del numero dei testi dedicati alle arti visive. E negli scritti sull'arte degli anni Settanta, come si vedrà, l'influsso della semiotica, di quella «segniticità»¹⁴ propria della logica interna alle immagini o ai sistemi di immagini, è evidente sia nella fase della “lettura” delle immagini sia in quella della loro “scrittura”. Tutto questo avviene perché l'approccio semiotico implica il considerare *in primis* i processi di creazione di senso, invece che la struttura del linguaggio: più che «verbocentrico»¹⁵ è semiocentrico. In *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario* Tarcisio Lancioni spiega come proprio la disciplina della semiotica (in sinergia con gli studi visuali) crei uno scarto rispetto alla prospettiva logocentrica che connota il pensiero strutturalista e post-strutturalista (e cita a tal proposito Barthes e Lyotard). Questa prospettiva

sembra [...] peccare di quella illusione “iconica” di totale trasparenza che viene ampiamente e da tempo discussa sia in campo semiotico sia all'interno della teoria dell'arte più avvertita, secondo la quale le immagini avrebbero la capacità di riferirsi al mondo in modo immediato e naturale, mentre ci sembra che la ricerca semiotica abbia ormai ampiamente documentato come la produzione e la lettura di immagini, come la stessa percezione, rispondano a regole di messa in forma e di strutturazione indispensabili per mediare il rapporto fra l'immagine stessa e il suo significato, l'espressione e il contenuto, e che dunque anche quella visiva sia una forma di testualità a tutti gli effetti, con le sue peculiarità ma senza differenze di carattere ontologico rispetto alle altre forme di testualità¹⁶.

Quando si riferisce al campo semiotico, Lancioni fa qui riferimento a Umberto Eco, quando si riferisce alla teoria dell'arte, a Ernst H. Gombrich e a W.J. Thomas Mitchell. È in questa prospettiva che si intende inscrivere le ricerche di Calvino, per cui i quadri, come già si è visto per le città, sono *spazi* “leggibili” e “consultabili”, sono composizioni frutto di stratificati processi morfogenetici, sono testi in senso etimologico (il latino *textus*, da *texere*, tessere). L'influsso maggiore, in questo senso, sembra essere quello della semiotica topologica e

¹³ Cfr. A. Mirabile, “Discreti messaggeri del fuori”. *Appunti su Italo Calvino e le arti figurative*, in E. Esposito (a cura di), *Sul ri-uso. Pratiche del testo e teoria della letteratura*, Milano, Franco Angeli, 2007, p. 90.

¹⁴ I. Calvino, lettera a Emilio Garroni, Torino, 26 ottobre 1965, in *Lettere*, cit., p. 891-92.

¹⁵ T. Lancioni, *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Milano, Mondadori, 2009, p. 21.

¹⁶ *Ivi*, pp. 21-22.

strutturale di Greimas¹⁷ (l'interesse è reciproco, visto che il semiologo dedica alcune pagine a *Palomar* ed elogia la *Leggerezza* e il *Castello dei destini incrociati*), ma il rapporto di Calvino con questa disciplina, è variegato e disteso nel tempo¹⁸.

Dire che le città e i quadri per Calvino sono come testi non significa che questi sono considerati come linguaggio verbale scritto, ricondotti cioè alla dimensione del *logos*, bensì, inversamente, che è il mondo scritto a essere fatto della stessa forma di quello non scritto. Questo è il prisma attraverso cui nel secondo capitolo, su suggerimento di Calvino stesso, si leggeranno i testi sull'arte degli anni Settanta. Testi che globalmente, come detto, aumentano progressivamente di numero e assumono sempre maggior densità concettuale e spessore poetico. L'incrocio tra le tre linee di riflessione qui evidenziate, ovvero la città (o la rappresentazione della città: un gran numero degli scritti sull'arte, si vedrà, è legato a questo tema), la semiotica e la pittura, si verifica infatti proprio in queste pagine, la maggior parte delle quali sono narrative: delle ecfraresi dinamizzanti.

Ecfraresi dinamizzante e processi morfogenetici

Il confine tra narrativa e saggistica in Calvino è poroso e talvolta impalpabile. I testi dedicati all'arte sono, in questo senso, emblematici, proprio in quanto testi ecfraistici: si tratta di testi brevi, necessariamente icastici, densi, che, incrociando parole e immagini, hanno una natura ibrida¹⁹. Allo stesso modo, anche la frontiera dell'autobiografismo è in Calvino sempre fluida e mobile. Quindi, in quanto resoconti o tracce dello sguardo di uno scrittore che è anche

¹⁷ La prossimità di Calvino alle ricerche di Greimas ha ancora una volta un riscontro nel *Castello dei destini incrociati*, dove, «dopo aver isolato dodici carte come narratori, le rimanenti 60 danno vita alle loro storie, disponendosi secondo un cruciverba di figure a forma di scacchiera 8 per 8, cui mancano 4 caselle e che riflette la suggestione della “scrittura cruciverbista” di Greimas, nella quale la comunicazione “si configura come una comunicazione differita e caratterizzata dalla presenza di un messaggio-oggetto mediatizzato, intercalato fra destinatario e destinatario, il quale richiede, proprio per questo, la messa in atto di procedure di riconversione”»; G. Cimador, *Calvino e la riscrittura dei generi*, cit., p. 223. Vd. A.J. Greimas, *La scrittura cruciverbista*, in *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974, p. 300.

¹⁸ Per un approfondimento su Calvino e la semiotica vd. soprattutto C. Segre, *Tempo di bilanci, La fine del Novecento*, Torino, Einaudi, 2005; W. Pedullà, *L'estrema funzione, La letteratura degli anni Settanta svela i propri segreti*, Venezia, Marsilio, 1975; A. Rossi, *La semiologia*, in *Italo Calvino*, atti del convegno internazionale di Firenze (26-28 febbraio 1987), Milano, Garzanti, 1988, pp. 239-59; T. Migliore, *Italo Calvino. L'histoire du signe comme “segnatura”*, in P. Basso-D. Bertrand-A. Zinna (a cura di), *Utopies et formes de vie. Mythes, valeurs et matières. Hommage à Paolo Fabbri*, Toulouse, Éditions CAMS/O, 2019, pp. 105-121; P. Chirumbolo, *La spirale e la proliferazione dei segni: la semiotica di C. S. Peirce in Cosmicomiche e Ti con zero*, «Rivista di studi italiani», XXI, 2, dicembre 2003, pp. 104-120, A. Mirabile, “Discreti messaggeri del fuori”. *Appunti su Italo Calvino e le arti figurative*, cit. e L. Corrain, *Paesaggi di parole: l'esperienza visiva di Italo Calvino*, cit.

¹⁹ Questo non significa che è impossibile determinare, in ogni testo, degli elementi preponderanti che ne identifichino l'appartenenza a un genere. È questa l'operazione che i curatori de «i Meridiani» di Mondadori hanno compiuto, suddividendo i testi sull'arte nelle sezioni *Guardando disegni e quadri* (a sua volta divisi in *Altre città e dintorni* e *Il tempo, le cose*) in *Romanzi e racconti e Immagini e teorie. Intorno alle arti figurative in Saggi*. Anche Belpoliti in *Guardare*, la più aggiornata raccolta degli scritti sull'arte di Calvino, suddivide questi testi in *Saggi e Narrazioni*.

spettatore e osservatore, gli scritti sull'arte chiamano in causa punti di vista, occhi e io molteplici. Se inizialmente, e lo si è visto nel primo capitolo, la lettura del quadro implica in Calvino una denotazione, una decodifica di forme riconoscibili che già si stanno cercando, in un secondo momento gli elementi compositivi rilevati nell'opera osservata possono essere spunto per una riflessione critica, teorica o metartistica, oppure per una narrazione. Questi livelli di lettura e scrittura delle immagini in Calvino sono spesso sovrapponibili e anzi, sempre di più nel corso degli anni, a volte coincidono. L'approccio semiotico, che come si è detto poco sopra sembra essere in Calvino inestricabilmente legato alla scoperta della vita delle immagini, permette infatti di "decomporre" il quadro nelle sue singole parti componenti, e conseguentemente metterne in evidenza i processi compositivi. Di fronte a un quadro o a un disegno, ma anche a una scultura, Calvino innanzitutto ne discerne i singoli segni, mettendo in atto un'operazione di vera e propria lettura, ovvero di decodifica di un linguaggio questa volta da intendersi in senso logocentrico. In tale modo, come si è già detto, lo scrittore interroga la tradizionale dicotomia che distingue, contrapponendole, le arti dello spazio, tra cui la pittura, e le arti del tempo, tra cui la scrittura. Tuttavia, le esplorazioni di Calvino all'interno del "tessuto" del quadro, ovvero del testo visivo, non si limitano a delle letture puntuali o a delle contemplazioni indefinite. Dopo averne messo in luce gli elementi compositivi lo scrittore li dinamizza, ad esempio personificandoli, e, per interrogarli, comincia a spostare anche il proprio punto di osservazione: Calvino inserisce negli scritti sull'arte personaggi e movimento.

Una delle tendenze che si possono individuare nei testi sull'arte degli anni Settanta è infatti l'introduzione progressiva del *personaggio*. In linea con le coeve ricerche per Palomar, dato che proprio a partire dal 1975 lo scrittore dà forma a questo personaggio come testimone oculare dall'altrove per il pubblico italiano²⁰, e nel solco delle *Città invisibili*, dei resoconti di viaggio raccontati da Marco Polo che sono anche delle ipotiposi di paesaggi urbani, Calvino inserisce nei testi ecfrastici il punto di vista e la voce di qualcuno, degli occhi e dei corpi. Questa libertà creativa, o maggiore spazio inventivo, che rappresentano una conquista per Calvino all'interno dell'universo delle immagini, sono dovuti a vari fattori. Innanzitutto, una maggiore dimestichezza nell'ambito delle arti visive, sia in quanto, oramai, assiduo frequentatore di mostre e musei parigini, sia in quanto autore sempre più prolifico di testi (commissionati o non) dedicati ad artisti visivi – Calvino partecipa a tutti gli effetti alla vita artistica della città. Poi, la presa di consapevolezza dello spazio privilegiato che questi testi rappresentano in quanto esercizio per "elasticizzare" la letteratura: la *contrainte* della brevità e dell'esercizio ecfrastico spingono Calvino a considerarli dei veri "banchi di prova" di scrittura, dei piccoli esperimenti letterari. Infine, un probabile investimento personale, ovvero una passione per la pittura sempre

²⁰ I primi articoli su Palomar sono pubblicati a partire dal 1975 nel «Corriere della sera».

più dirompente, un divertimento e un piacere nel giocare con le immagini – che in Calvino hanno radici profonde, a partire dall’infanzia. Così, gli occhi dello scrittore che guarda il quadro talvolta si confondono con gli occhi dei personaggi che popolano gli scritti sull’arte, e viceversa. Fino a che non si sa più se quello che si sta leggendo sia il “punto di vista” di Calvino, di Michelangelo, di un anonimo viaggiatore, di un uccello, oppure di una linea, di una chiazza di colore, di un segno.

Alla dinamizzazione degli elementi del quadro Calvino affianca, come detto, uno spostamento del punto di osservazione. In *Ipotesi di descrizione di un paesaggio*, come si è visto nell’introduzione della tesi, Calvino sostiene che nella descrizione del paesaggio chi scrive si muove e sceglie cosa osservare, mentre invece guardando un quadro l’immagine si presenta immediatamente, tutta in una volta. Andrea Mirabile tuttavia nota che quando ci si focalizza esclusivamente su questa dichiarazione dello scrittore

non sembra si tenga in conto che chi descrive si muove anche all’interno del quadro, come dimostrano le stesse pagine calviniane dedicate all’arte. Chi cerca di tradurre in parole il ciclo veneziano di San Giorgio e di San Girolamo infatti, né più né meno di chi descrive un paesaggio percorrendolo fisicamente o con la memoria, segue e sceglie dei “parcours de lecture”. L’*èkphrasis* è oltre che un’operazione di selezione, un itinerario: non potendo abbracciare tutto all’interno del proprio sguardo valutativo e descrittivo, essa non può che frazionare il *continuo* dell’immagine pittorica, ricorrendo al *discreto* di un numero – inevitabilmente limitato – di percorsi, quindi movimenti, di lettura: tale operazione inserisce il tempo nello spazio, il racconto nella (e dalla) immagine. “Doté de la fonction syntaxique du sujet”, scrive Greimas, “construit au milieu du champ perceptif par la protensivité du regard, l’objet esthétique ne se constitue définitivement qu’en produisant de la discontinuité sur le continu de l’espace visuel”. Infondere una dinamica cinetico-narrativa, quindi temporale, nella dimensione acronica dell’opera visiva rappresenta quindi un potenziamento di quanto essa (selezione e sublimazione, almeno in area europea, e fino alle avanguardie, di una porzione del reale a fini estetici e conoscitivi) già è; l’*èkphrasis* è una selezione al quadrato, tesa [...] a non restare sulla “cornice”, regno di un illusorio metalinguaggio distinto dal testo pittorico analizzato, ma a comprometersi e a entrare nel “quadro”, per poterne cogliere i nuclei significativi. La selezione calviniana, oltre a innervare di una tensione narrativa e mobile l’immagine pittorica, tende in particolare a dirigersi verso i centri gnoseologici, che potremmo chiamare non solo archetipici ma micro-simbolici, e allegorici, offerti dall’opera visiva²¹.

Lo scrittore aggiunge in questo modo una variabile all’equilibrio, pur competitivo, tra spazio e tempo, ovvero il *movimento*. Il movimento nello spazio e nel tempo, ovvero il processo di creazione dell’opera, la sua formalizzazione e la sua morfogenesi. In un testo su Lévi-Strauss Calvino scrive che

vedere non è fotografare degli oggetti ma codificare delle differenze di colore, di contorni, di movimento²².

²¹ A. Mirabile, “Discreti messaggeri del fuori”. *Appunti su Italo Calvino e le arti figurative*, cit. pp. 86-87.

²² I. Calvino, *Sotto gli occhi di Lévi-Strauss*, in *Saggi*, cit., vol. II, p. 2071.

Forse proprio l'incontro con la semiotica permette a Calvino di guardare le immagini, oltre che come sistemi complessi fatti di elementi discreti e di *continua*, anche come testi nel senso di attualizzazioni (messe in atto), realizzazioni e al tempo stesso dispositivi portatori di nuovo senso e nuovi immaginari:

le parcours génératif du sens [...] amène à l'idée du texte comme sens *en acte*, comme actualisation de relations de signification. Sous ce point de vue le texte se distingue de l'œuvre, qui est la *réalisation* de ces relations moyennant des exécutions, des implémentations et des activations, et il diffère de l'image qui, en revanche, est le sens *potentiel* – l'imagination nourrie par l'œuvre – et *virtuel* – l'imaginaire individuel et collectif dans lequel l'œuvre est en mesure de pénétrer et de se transmettre dans le temps²³.

Proprio il *percorso generativo* sembra interrogare Calvino, una volta esplorata la dimensione significativa del quadro. Detto altrimenti, non sono più solo il segno nella sua funzione di significativa e il significato dei quadri a interessare lo scrittore, bensì anche i processi di formazione che ne sottendono la struttura e la composizione. In questa ricerca dell'«anatomia seconda, l'anatomia segreta, il disegno dietro il disegno»²⁴, ovvero del processo di genesi e di formazione delle opere, Calvino è più che mai in affinità con Paul Klee:

l'artista non imita le forme prodotte dalla natura ma il processo genetico di formazione, il *principio morfogenetico* da cui discendono; non imita la natura in quanto creato, ma in quanto *naturans*, in quanto processo di creazione²⁵.

L'allontanamento progressivo da una concezione dialettica del mondo e dell'arte (rispetto al mondo), come si è tentato di mostrare nel primo capitolo, approda a una nuova prospettiva a tutti gli effetti filosofica ed estetica dove le immagini, in particolare nell'incontro della letteratura con l'immagine, non sono più altro-da-sé, proprio in virtù dei condivisi processi morfogenetici. Tali processi sono condivisi non solo da letteratura e arte, ma anche dal mondo inorganico e quello organico in generale, sono processi chimici, fisici, biologici, artistici, creativi, concettuali:

non considerare l'universalità morfogenetica che caratterizza allo stesso modo natura e cultura (giustapposizione, accumulazione, arborescenza, irradiazione, espansione, esplosione, apertura, chiusura, compressione, ripetizione, divisione, moltiplicazione, sviluppo, trasformazione e così via) significa non concepirne la consustanzialità: «tutte le forme cui [i principi formativi] danno luogo sono naturali sotto ogni aspetto, comprese le forme culturali o artificiali realizzate dalle mani dell'uomo»²⁶.

Anche Calvino sa che «la forma è l'interfaccia tra l'idea – *eidos* –», che condivide l'etimologia con la parola *eidetico* (da εἶδος, “forma”, “aspetto”), e «la materia – l'aspetto

²³ T. Migliore, *Italo Calvino. L'histoire du signe comme “segnatura”*, cit., p. 106.

²⁴ I. Calvino, *Furti ad arte. Conversazione con Tullio Pericoli*, cit., p. 1807.

²⁵ P. Klee citato in G. Di Napoli, *I principi della forma*, cit., p. XVI.

²⁶ *Ivi*, p. 39. I principi formativi individuati da Di Napoli sono comuni alla morfogenesi della forma naturale, alla vocazione alla forma della percezione visiva e alla genesi della creazione della forma artistica. Tali principi sono generati da forze fisiche, chimiche e psichiche; cfr. *ibidem*.

sensibile delle cose»²⁷ (concetto che la metafora del carciofo incontrata nel primo capitolo è in grado di rendere con evidenza visiva), ed è questo il motivo per cui da una iniziale predilezione per il mercuriale e dialettico Picasso – il disegno, la forma, il progetto –, lo scrittore si trova poi a preferirgli Klee – la «genesì sotto la superficie dell'opera»²⁸. È in questo senso che l'interesse per l'immagine diventa sempre di più quello per l'etimologico latino *imago*: «contemporaneamente, e ambigualmente, sia forma che formalizzazione»²⁹, dove la formalizzazione è il processo di costruzione e composizione che sottostà alla rappresentazione. Oltre alla formalizzazione, infine, Calvino si interessa al processo morfogenetico, al di là degli esiti formali della rappresentazione. Ripercorrendo i percorsi generativi delle opere d'arte vi infonde così una forma di vitalità, rivelandone i profondi meccanismi dinamici così simili a quelli letterari – e a quelli biologici. L'ecfrasi dinamizzante di Calvino, dunque, supera i confini della definizione che, come si è visto, ne dà Michele Cometa: il movimento non è più solo quello *possibile* all'interno del quadro (attraverso delle esplorazioni, dei dialoghi tra delle personificazioni, delle narrazioni), ma anche quello *necessario* che ne ha determinato la forma, tra *eidos* e materia, e l'*imago*, tra forma e morfogenesi. Eremita a Parigi come eremita nelle incursioni pittoriche, Calvino non è un avventuriero, bensì un contemplatore, un attento lettore del libro del mondo.

²⁷ *Ivi*, p. 34.

²⁸ *Ivi*, p. 38.

²⁹ A. Mirabile, *Piaceri invisibili. Retorica della cecità in D'Annunzio, Pasolini, Calvino*, Roma, Carocci, 2017, p. 24.

1. I sentieri incrociati delle arti: le collaborazioni ai libri d'artista (Pierre Alechinsky, Reinhold d'Haese e Roberto Crippa) e *Il teatro dei ventagli* con Toti Scialoja

La parola "illustra" l'immagine: i libri d'artista

Il sempre maggiore interesse verso gli artisti visuali, la collaborazione con Gianfranco Baruchello negli anni Sessanta e la scoperta progressiva della possibilità di interpretare attivamente le opere d'arte, di dinamizzarle e narrativizzarle, di ispirarsene per la propria scrittura, implicano per Calvino, a partire dagli anni Settanta, un cambio di prospettiva generale sull'immagine. Come detto, questa viene concepita sempre più come sistemaificante, come forma di linguaggio autonomo, come testo. Di fronte a un'immagine che è un testo, dunque, Calvino prova innanzitutto a fare ciò che abitualmente (e tradizionalmente) sono le immagini a fare per un testo: illustrare¹. Complice il trasferimento a Parigi nel 1967, Calvino entra in contatto con l'effervescente ambiente intellettuale e artistico della capitale francese, dove frequenta musei e gallerie, e dove la contaminazione tra letteratura e arti visive è all'ordine del giorno. Tali commistioni hanno come esiti, talvolta, dei libri d'arte o libri d'artista, delle creature ibride che assumono la forma del libro in cui è il libro stesso, come oggetto, a essere opera d'arte. Dare una definizione al libro d'artista, così come tracciarne la storia, è un'impresa complessa² che meriterebbe un'intera ricerca dedicata – già il nome di per sé è problematico, poiché polisemico. La compresenza di parola e immagine (e materia) sullo stesso supporto o *medium* risale infatti all'antichità (rotoli di papiro, codici miniati) e continua nella storia del libro con gli esemplari illustrati da pittori e disegnatori o con le edizioni pregiate o da collezione. Dalla fine dell'Ottocento fino agli anni Cinquanta del Novecento, soprattutto in Francia, prende piede una pratica che vede emergere alcune figure di editori-galleristi che, per ragioni legate al mercato dell'arte, propulsano la creazione e produzione di libri da parte di artisti celebri: i cosiddetti *livres de peintres* o *livres illustrés*. Un contributo fondamentale alla storia del libro d'artista per come lo concepiamo oggi viene, poi, dalle avanguardie di primo Novecento, quando soprattutto i futuristi, i costruttivisti e i dadaisti sperimentano con materie e tecniche tipografiche differenti sulla forma del libro, che assume così una dimensione innanzitutto visiva e materica. Ma è solo a partire dagli anni Sessanta e Settanta che a

¹ Da intendersi qui nell'accezione convenzionale, ma si tornerà più avanti sui differenti sensi che può assumere il termine *illustrare*.

² Per le essenziali considerazioni sul libro d'artista che seguono si è fatto riferimento al capitolo *Poésie visuelle et livres de peintres* in A. M. Christin (a cura di), *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimédia*, Parigi, Flammarion, 2012 e alla voce *Livre d'artiste* in M. F. Quignard, *Dictionnaire encyclopédique du livre*, t. 2, Parigi, Cercle de la Librairie, 2005.

contraddistinguere il libro d'artista è il fatto che questo possa essere considerato un'opera d'arte in sé, ideata, realizzata ed esposta dall'autore stesso. Come è evidente, insomma, le forme che questo tipo di opere possono assumere sono molteplici, e possono implicare lavori collettivi, collaborazioni tra artisti differenti, commistioni tra diverse forme d'arte e così via. Senza soffermarsi ulteriormente sulla natura del libro d'artista, quello che è importante considerarne qui è il carattere intrinsecamente interartistico e intermediale, soprattutto in quei casi per cui la sua realizzazione è il frutto di una collaborazione tra un artista visivo (disegnatore, pittore, incisore, illustratore o grafico) e uno scrittore o un poeta.

Negli anni Settanta Calvino si trova più volte coinvolto in progetti di questo tipo, oggetto d'analisi delle presenti pagine. La collaborazione a questo genere di pubblicazioni mette lo scrittore nella condizione di dover cambiare la prospettiva della propria scrittura sull'arte, già in fase di mutamento rispetto ai primi esercizi efrastici degli anni Cinquanta e Sessanta, come si è visto nel corso del primo capitolo della tesi. Posto di fronte all'immagine, Calvino è chiamato, in quanto scrittore, a dar vita a qualcosa di *consonante*³: una breve frase, un gioco di parole, un titolo. Con l'immagine «sott'occhio»⁴ e solitamente poche parole a disposizione, l'autore non può scrivere un testo analizzando il contesto storico-culturale (politico, storico-artistico) del lavoro dell'artista, ma nemmeno proponendo una riflessione concettuale sui mezzi propri all'arte visiva, in relazione a quelli specifici della propria letteratura, né tantomeno dar vita a un racconto ispirato alle figure. Avviene in questo caso un'"inversione di ruoli" tra parola e immagine, dove tradizionalmente la seconda è ancella della prima (Cometa parla, a tal proposito di "arti sorellastre" più che di "arti sorelle", come si è già detto⁵): la parola si piega, si rende duttile all'esigenza dell'immagine, che in quanto protagonista assoluta è posta in primo piano (anche graficamente). Se, come scrive Roland Barthes in *L'empire des signes* relativamente al rapporto tra parola e immagine, «le texte ne commente pas les images et les images n'illustrent pas le texte. Textes et images, dans leurs entrelacs, veulent assurer la circulation, les échanges de sens»⁶, questo è tanto più vero per Calvino dove, in generale, «en plus de la circulation du sens, il y a [...] une exigence liée à la forme interne de son écriture, à sa poétique, à son désir d'expérimenter, tissés sur la trame des suggestions visuelles, des images qui nourrissent son imagination»⁷. Nello specifico, le brevi frasi che lo scrittore compone per i libri d'artista cui collabora non sono delle didascalie, o delle illustrazioni verbali – dove il termine assume il senso di "chiarire", "spiegare", "commentare" – bensì la parte complementare

³ Cfr. M. Belpoliti, *La mente e il "blank"*, in I. Calvino, *Guardare*, cit., p. 278.

⁴ I. Calvino, lettera a Dario Serra, 27 giugno 1977. Inedita, ms presso il destinatario.

⁵ M. Cometa, *Letteratura e arti figurative: un catalogo*, cit., p. 15.

⁶ R. Barthes citato in M. G. Vitali Volant, *Italo Calvino et les artistes de son temps*, in *La plume et le crayon*, cit., p. 287.

⁷ M. G. Vitali Volant, *ibidem*.

delle immagini in questo scambio di senso, in questo dialogo verbo-visivo. La parola dunque parte dall'immagine (dal senso che all'immagine dà Calvino) e vi aggiunge un nuovo senso di "lettura". Si potrebbe dunque dire che lo scrittore illustra le immagini, se il termine "illustrare" riacquistasse il suo senso etimologico di *illuminare* in senso proprio e figurato.

La prima collaborazione di Calvino a un libro d'artista è quella a *La fosse de Babel* di Reinhoud d'Haese, nel 1972. Lo scrittore conosce bene l'opera scultorea dell'artista belga: nel 1969 redige un testo per l'esposizione newyorkese del 1970 *The World of Reinhoud*, di cui si è parlato nel primo capitolo della tesi – si noti che al 1969 risale anche la prima collaborazione con l'editore d'arte Franco Maria Ricci, che dà esito a *I tarocchi*, che pur non essendo un vero e proprio libro d'artista è da considerarsi non solo un'opera intermediale ma anche un libro-oggetto. *La fosse de Babel* di Reinhoud è in realtà un'opera collettiva alla quale partecipano il poeta André Balthazar, la scrittrice e poetessa Joyce Mansour, Julio Cortazar e Calvino. Si tratta di un volume composto da quarantotto pagine con delle litografie dell'artista precedute da quattro pagine con delle frasi scritte dai quattro autori (tutte in francese, tranne tre che sono in inglese). Il volume esce in trecento esemplari numerati e firmati, stampati, per quanto riguarda la tipografia, dall'editore Georges Girard e, per le litografie, presso Clot, Bramsen et Georges, a Parigi. Il volume è dunque pregiato, essendo a tiratura limitata e numerata; ma a rendere questo libro un oggetto ancora più prezioso è la sua natura sperimentale. Le frasi dei quattro scrittori, infatti, sono stampate a colori su della carta adesiva, e a ogni autore corrisponde un colore: quello di Calvino è il verde.

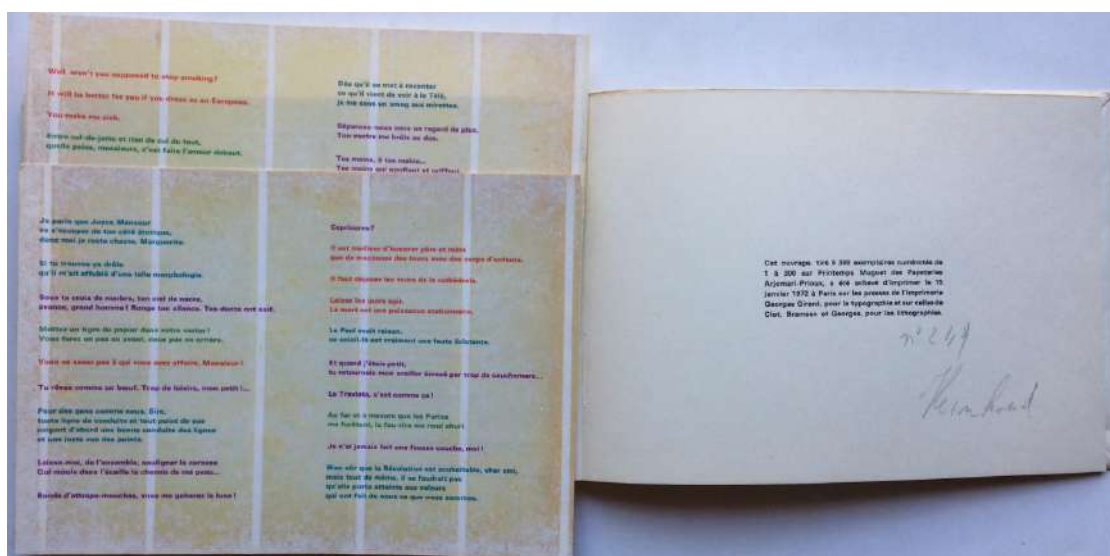


Figura 63 Una pagina di *La fosse de Babel* di Reinhoud d'Haese, 1972

A queste pagine colorate segue un colophon che è al tempo stesso soglia del libro e breve manuale d'istruzioni per il suo uso:

André Balthazar, Italo Calvino, Julio Cortázar et Joyce Mansour, ont capté des bribes des conversation, éventées par une foule née sous la plume de Reinhold sans, toutefois, identifier les bouches responsables. À vous de jouer. Vous trouverez des phrases volantes sur papier adhésif, découpez-les, distribuez les rôles à votre gré: le dialogue est création du désir⁸.

La natura ibrida del libro d'arte è qui esplorata profondamente e apertamente: in una prospettiva ludica, ne sono chiamati in causa al tempo stesso l'aspetto materiale, quello intermediale e quello concettuale. Le figure antropomorfe e zoomorfe di Reinhold questa volta non sono sculture ma disegni caratterizzati da un tratto leggero e stilizzato.



Figura 64 Una pagina di *La fosse de Babel* di Reinhold d'Haese, 1972

L'artista le immagina dialogare tra di loro, ma le loro «phrases volantes» sembrano essersi disperse. Queste frasi, visto il titolo dell'opera, parrebbero provenire dalla torre di Babele; ma una torre al contrario, dato che in realtà si tratta di una fossa: «si seguimos esta analogía, las frases han caído de la torre de babel a la fosa, perdiendo autoridad y finalidad, y ahora son sólo fragmentos, detritos de esa conversación»⁹. Sono i resti della lingua originale che possono assumere ora, nell'inedito ordine di elementi vecchi, nuovi significati¹⁰. Se catturare e trascrivere questi frammenti di frasi spetta agli scrittori e alla scrittrice, è invece compito del lettore e della lettrice associarle, dopo averla individuata, alla loro presunta immagine di riferimento. Queste sono le regole del «gioco», come in un libro per bambini, dove il gioco è da intendersi al tempo stesso come spazio di libertà creativa e rigido insieme di regole¹¹: una *contrainte*. Ma, fuori dal gioco, sono gli scrittori e la scrittrice che nel volume danno voce ai

⁸ R. d'Haese, *La fosse de Babel*, Parigi, Georges Girard, 1972.

⁹ «Se seguiamo questa analogia, le frasi sono cadute dalla torre di Babele alla fossa, perdendo autorità e finalità, e ora sono solo frammenti, detriti di una conversazione»; J. Pujol Duran, *Un estudio comparativo del experimentalismo de Italo Calvino y Julio Cortázar*, cit.; qui citato dalla versione online (ultima consultazione 13 giugno 2023). Traduzione mia. Si noti anche che la presenza di lingue diverse (francese e inglese) nel libro rafforza il carattere “babelico” dei testi.

¹⁰ Cfr. *ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

personaggi e cioè alle immagini di Reinhoud, ovvero che inventano e scrivono delle parole a partire dalle litografie. In questo lavoro collaborativo hanno insomma un ruolo creativo, ne sono co-autori.

Calvino nelle sue brevissime frasi, in aderenza alle istruzioni, mescola la dimensione teatrale («le dialogue»), quella ludica («jouer»), quella erotica («désir») e quella metartistica (riconoscere le «bouches responsables»). Egli fa infatti esplicito riferimento alla tragedia greca citando Oreste, Eschilo, le Furie, e alla celebre serie di incisioni di Jaques Callot dedicate alle maschere della commedia dell'arte protagoniste del ballo di Sfessania, un'antica forma di tarantella partenopea. Le sue frasi, dal tono comico e a tratti scurrile, consistono in giochi di parole (tipici della lingua francese, che diventa pretesto per un gioco ancora più fine) e si compongono in modo tale da creare allitterazioni, paronomasie, riprese intertestuali e rime, il tutto nella continua commistione dei registri:

Sfessania mes fesses !

Dove sulla paronomasia tra le parole che designano il ballo tradizionale e la parte del corpo (la più ridicolizzata, tra quelle intime) Calvino costruisce un'esclamazione scurrile, tipica della lingua parlata.

Au reste c'est Oreste.

Qui la rima è strutturata a partire da una citazione dell'opera di Euripide, mescolata alla celebre frase che si trova sia nel prologo dell'Agamennone di Eschilo, sia nell'Amleto di Shakespeare «il resto è silenzio»¹².

Quel Callot tu as !

Dove c'è un riferimento intertestuale al litografo che ha rappresentato graficamente il ballo di Sfessania, citato sopra.

Mettez un tigre de papier dans votre carter !
Vous ferez un pas avant, deux pas en arrière.

Qui si può leggere un riferimento al motto pacifista «mettete dei fiori nei vostri cannoni», a quello della pubblicità della marca Esso «mettez un tigre dans votre moteur», e ai giochi da tavola di percorso, come ad esempio il gioco dell'oca.

Au fur et à mesure que les Furies
me furètent, le fou-rire me rend ahuri.

¹² *Ibidem.*

Ancora una volta l'allitterazione, la paronomasia e il gioco di parole basato sulla somiglianza di suono, tipico della lingua francese, tra *Furies* e *fou-rire*, hanno una funzione comica (dove la comicità è resa esplicita proprio dal *fou-rire*).

Je t'ai connue, Nature ! Enfin je sais
que tu es seulement un vieux journal froissé.

Dove è messo in ridicolo il rapporto tra natura (appellata con un registro colloquiale) e cultura (rappresentata dal vecchio giornale sgualcito).

Entre cul-de-jatte et rien de cul du tout,
quelle peine, messieurs, c'est faire l'amour debout.

Qui la rima è impiegata in una dimensione esplicitamente erotica.

Est-ce qu'il est *Eskyle* le *killer* ?

Dove la paronomasia, che appare grazie ad un voluto errore ortografico (*Eskyle*, segnato in corsivo, e non *Eschyle*), crea l'accostamento comico tra la tragedia greca (già menzionata) e la narrativa di genere (poliziesco, giallo o *noir*).

Il gioco con i frammenti di copione teatrale da incollare sotto o sopra le immagini rimanda, restando nella sfera della natura oggettuale e materiale del libro, sia ai libri per bambini, sia ai fumetti, sia ai *collages* e ai *cut-ups* sperimentali degli artisti neoavanguardisti¹³. L'"attacca-stacca", inoltre, è qui possibile solo limitatamente, dato che gli adesivi si possono usare una sola volta (con un solo volume, quindi, si può giocare una sola volta). Il gioco, squisitamente calviniano¹⁴, è dunque di tipo combinatorio, dove le combinazioni non sono dettate dal caso e potenzialmente infinite, bensì sono frutto di scelte precise e rappresentano un ventaglio limitato di possibilità (si consideri anche che le frasi, settantatré in totale, sono decisamente più numerose delle immagini, e il libro esiste solamente in trecento copie). Tali combinazioni, poi, sono particolarmente interessanti: sono di tipo interartistico e intermediale,

¹³ Reinhold fa parte, insieme anche a Balthazar, del gruppo CoBrA, su cui si tornerà nelle prossime pagine. Qui basti ricordare che i membri del gruppo sono soliti a lavorare in modo collettivo, in una dimensione sperimentale (dal punto di vista delle tecniche e dei dispositivi). I modelli di ispirazione sono: Paul Klee, Joan Mirò, l'arte primitiva e, naturalmente, i disegni dei bambini.

¹⁴ A tal proposito vale la pena ricordare che nel 1972, anno della pubblicazione de *La fosse de Babel*, Calvino diventa membro ufficiale dell'OuLiPo, che invece Cortázar (con cui Calvino ha ripetuti contatti) decide di non integrare. Il gioco di tipo combinatorio è centrale tanto nella poetica dello scrittore italiano quanto in quella dello scrittore argentino, il cui comune modello è Borges. Cfr. J. Pujol Duran, *Un estudio comparativo del experimentalismo de Italo Calvino y Julio Cortázar*, cit. Si ricordi anche che nel 1961 Raymond Queneau, uno degli iniziatori dell'OuLiPo, pubblica il libro interattivo e combinatorio *Cent Mille Millions de Poèmes*, dove il lettore e la lettrice possono comporre a piacimento delle poesie ruotando delle bande orizzontali (una per ogni verso) e formando così una pagina completa con una poesia intera. La combinazione dei versi è dunque innanzitutto un gioco manuale, e dà vita a potenziali centomila miliardi di poesie.

poiché si creano tra immagini e parole. Ma talvolta sono anche puramente letterarie, poiché in alcuni casi gli scrittori e la scrittrice (rappresentati da colori differenti) si fanno dei reciproci rimandi intertestuali o si scambiano dei veri e propri appelli, invadendo in questo modo lo spazio narrativo o drammaturgico e condizionandone la composizione. D'altronde «le dialogue est création du désir»: è difficile contenere l'energia della parola, soprattutto se messa di fronte al compito di dar voce alle immagini rimaste mute. L'esito di questo esercizio sperimentale è un libro aperto, interattivo, dove l'interazione comincia tra i suoi stessi autori, continua tra gli autori l'autrice, e i lettori e le lettrici (che ne sono co-autori), e approda nel mare delle possibilità dei destini incrociati di ogni singolo percorso di lettura – nella biblioteca di Calvino della casa di Roma, tra l'altro, è conservata una delle copie di *La fosse de Babel*¹⁵, con la dedica di Reinhoud «Pour Italo Calvino | amicalement | Reinhoud»): anche lo scrittore, quindi, è stato “lettore”. La lettura, di volta in volta (per un massimo di trecento volte), dà vita a differenti associazioni tra litografie e testi, mettendo in causa la funzione sia della didascalia sia dell'illustrazione tradizionalmente intese, rendendo reciproco, «sincronico»¹⁶ e vivo il rapporto tra parola e immagine.

Sempre nel 1972 Calvino collabora alla pubblicazione del volume collettaneo *Il Sole* stampato da Giulio Bolaffi a Torino. Il volume (un autografo e cinquecento esemplari numerati) accosta, sul tema del sole, delle litografie e acqueforti di Lucio Del Pezzo, Ennio Morlotti, Aligi Sassu, Giuseppe Zigaina e Roberto Crippa a dei testi di Giovanni Arpino, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Mario Soldati e Calvino. Di quest'ultimo, che è in binomio con Crippa, come già accennato è proposta una versione leggermente modificata della cosmicomica *Tempesta solare*, già pubblicata nel 1968 in *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*. Il racconto prende qui il nome di *La sposa che viene dal sole*¹⁷, e resta quasi immutato rispetto all'originale, fatta eccezione per la sparizione del nome di Qfwfq (il personaggio protagonista è indicato senza un nome specifico). Il testo di Calvino si affianca alle opere di Roberto Crippa (1921-1972), uno dei principali esponenti dello Spazialismo italiano e autore di numerose serie di *Spirali* e di composizioni geometriche e astratte. Queste spirali sono realizzate attraverso un gesto circolare ma hanno una forma ellittica, e sono tracciate con delle linee che si sovrappongono nel quadro e che tendono anche verso il fuori della tela, di cui è dunque

¹⁵ Nello scaffale X.H.78. Vi compare anche il volume *Reinhoud*, Torino, Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, 1970, con un testo di Luc de Heush e un poema di Joyce Mansour (scaffale X.H.1). Al suo interno si trova una dedica: un disegno di Reinhoud con la scritta «Pour Italo Calvino | amicalement | Reinhoud».

¹⁶ «Sincronico»; J. Pujol Duran, *Un estudio comparativo del experimentalismo de Italo Calvino y Julio Cortázar*, cit. Traduzione mia.

¹⁷ I. Calvino, *La sposa che viene dal sole*, in *Il sole*, Torino, Giulio Bolaffi (un autografo, tiratura di cinquecento esemplari numerati), 1972, 4 pp. non numerate.

illusoriamente rotta la bidimensionalità. Le linee delle spirali di Crippa creano degli spazi che aprono il loro supporto materiale e vi interrogano le dimensioni dello spazio.

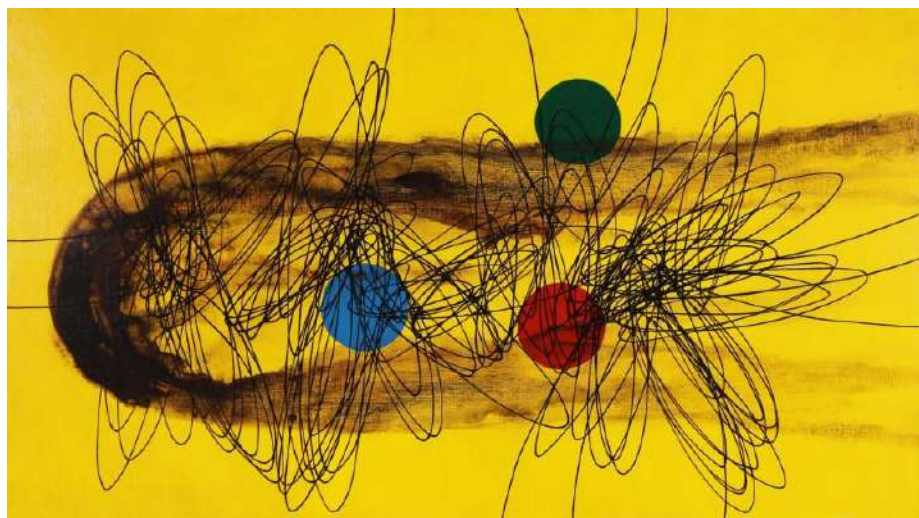


Figura 65 Roberto Crippa, *Spirale*, 1950

L'accostamento del testo cosmicomico *Tempesta solare* alle opere di Crippa è dunque particolarmente interessante, anche al di là della tematica solare. Lo Spazialismo (o Arte spaziale) infatti, a partire dalla nascita del movimento fondato da Lucio Fontana nel 1946, intende creare un legame tra l'arte e la scienza e la tecnologia, cessando di accordare priorità e privilegio all'immagine pittorica in sé e indagando invece la natura dell'arte visiva nella sua dimensione smaterializzata e nel suo rapporto allo spazio. Dove lo spazio è da intendersi anche nella sua accezione fisica, come universo, nei suoi rapporti col tempo, la luce e così via (i famosi tagli di Fontana fissano infatti nell'opera lo spaziotempo: lo spazio della tela, il tempo del gesto del taglio). Inoltre, le scoperte scientifiche nell'ambito della fisica nucleare e delle particelle di quegli anni spingono gli artisti a interrogarsi sulla materia, sulle forze naturali e sull'energia. In particolare Crippa (che è anche un aviatore) indaga le forme orbitali, che possono rimandare agli elettroni, ma anche ai pianeti o alle galassie. Il cappello introduttivo di *Tempesta solare* di Calvino recita:

il Sole è soggetto a continue perturbazioni interne della sua materia gassosa e incandescente, che si manifestano in sconvolgimenti visibili alla superficie: protuberanze che scoppiano come bolle, macchie di luminosità attenuata, intensi brillamenti da cui s'innalzano nello spazio getti improvvisi¹⁸.

Nel corso del racconto, poi, lo scrittore descrive più nel dettaglio altri aspetti del sole che è «un continuo scoppio di gas, una esplosione che dura da cinque miliardi d'anni e non la smette più di buttar roba, è un tifone di fuoco senza forma né legge», o ancora «un mulinello di correnti concentriche senza intervalli in mezzo, un unico tessuto di materia, ora più rado ora più denso»

¹⁸ I. Calvino, *Tempesta solare*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1232.

che getta nello spazio «frantumi di particelle, atomi rotti [...] disponendosi lungo le linee di forza della calamita che passa da un polo all'altro»¹⁹. Le descrizioni delle forme degli elementi dell'energia solare presentano la caratteristica tendenza di Calvino alla geometrizzazione, ma è evidente anche la componente materica. Il testo in questione, naturalmente, non ha una natura ecfrastrica, dato che l'associazione ai quadri di Crippa è successiva alla sua stesura. Tuttavia, la prossimità, più che di poetica di formalizzazione, tra lo scrittore e l'artista è evidente – dove, se la forma è «ciò che è aspetto visibile del reale, in quanto insieme di fenomeni che si offrono alla vista», la «formalizzazione» è «ciò che è imitazione o riproduzione della realtà, ovvero il prodotto di una sua (ri)costruzione»²⁰. Non è la prima volta, d'altronde, che Calvino “presta” uno dei suoi racconti cosmicomici in qualità di testo da accostare all'opera grafica di un artista visivo (come si è visto nel caso di Baruchello). Il che, ancora una volta, dimostra come non solo la scrittura dell'autore si ispiri a fonti visive (e nelle *Cosmicomiche* questo è esplicitato) ma condivida con l'arte analoghe forme e analoghi processi di formalizzazione.

Due anni dopo le collaborazioni con Reinhoud e con Bolaffi, Calvino è coinvolto nuovamente in un lavoro collettivo analogo. Nel 1974 Pierre Alechinsky (nato nel 1927) pubblica a Parigi, con l'editore Yves Rivière, il libro d'artista *Le test du titre. 6 planches et 61 titreaurs d'élite*. Qui sono riprodotte sei incisioni (che nel 1966 erano già state raccolte in un volume edito sempre a Parigi, presso Georges Visat) per ognuna delle quali Alechinsky ha chiesto a Calvino e ad altri sessanta celebri scrittori e artisti del tempo (come, tra gli altri, Caillois, Cortàzar, Ionesco, Magritte, Lichtenstein, Pieyre de Mandiargues e Matta) di redigere un titolo in francese. Le indicazioni cui attenersi sono le seguenti:

offrir prénoms, citations, phrases descriptives, informations, rétentions, ironies, tirades, hommages, poèmes, gifles à la queue leu leu à des paquets d'images muettes²¹.

Ogni “intitolatore d'élite” segue le istruzioni in modo differente, in accordo con Alechinsky.

L'artista, che svolge una lunga attività di tipografo e autore di libri d'artista, oltre che di illustratore, incisore e pittore, è uno dei co-fondatori di CoBrA, un movimento artistico attivo negli anni Cinquanta, inscrivibile nella corrente dell'Espressionismo astratto nordeuropeo (il nome è composto dalle iniziali delle tre città di Copenaghen, Bruxelles e Amsterdam). Il gruppo CoBrA è noto tra l'altro per essere, nel dopoguerra, particolarmente prolifico in termini di produzione di libri d'artista. Calvino e Alechinsky si incontrano verosimilmente a Parigi tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, città in cui l'artista vive ed espone a partire dagli anni Cinquanta (relativamente alla vicinanza tra i due autori, si ricordi che nel 1970

¹⁹ *Ivi*, pp. 1232-33.

²⁰ A. Mirabile, *Piaceri invisibili. Retorica della cecità in D'Annunzio, Pasolini, Calvino*, cit., p. 24.

²¹ E. S. Miller, *Michel Butor's Collaborations. With Jacques Monory, Jiri Kolar, and Pierre Alechinsky*, Fairleigh Dickinson University Press, 2003, p. 95.

Alechinsky, insieme a Michel Butor, pubblica *Hoirie-Voirie* con Olivetti a Milano, per il pubblico italiano, e che nel 1981 «Derrière le Miroir», con cui Calvino collabora a più riprese²², dedica un intero numero all'artista belga). Le incisioni della serie *Le test du titre* sono stilizzate ma presentano elementi figurativi; si tratta di immagini in bianco e nero, realizzate con un tratto rapido e leggero, in cui emerge con evidenza l'eredità del Post-Cubismo e dell'Espressionismo astratto. Nell'edizione del volume del 1974 l'immagine è in alto nella pagina ed è seguita dall'elenco delle brevi frasi che devono fungere da titolo. A tal proposito Alechinsky dichiara:

à la question: “expliquez-moi votre peinture!”, je lance: “si je pouvais le dire, je ne le peindrais pas”. Développerais-je, aussitôt mon tableau deviendrait la poupée du ventriloque. Mais la peinture ne couvre pas tout...²³

Per l'artista è dunque centrale la riflessione sulle varie forme di linguaggio e sui loro limiti (la pittura non può dire tutto), ma soprattutto sul rapporto tra arte visiva e scrittura. La pittura, che non necessita di essere spiegata dal proprio autore, poiché altrimenti diventerebbe uno strumento di cui la parola si serve per essere visibile, è quindi qualcosa di essenzialmente diverso rispetto alla scrittura. Una cosa è dipingere, un'altra è scrivere: pittura e scrittura sono due dispositivi differenti, due diversi mezzi espressivi. Eppure, da questa frase che si è appena letta emerge un elemento interessante, ovvero che l'*oggetto* dell'espressione artistica (che essa consista in un quadro, in un disegno, in una poesia o in un racconto) è lo stesso: «si je pouvais le dire, je ne le peindrais pas», dove l'oggetto in questione è rappresentato dalla particella pronominale, senza ulteriori specificazioni. Quello che Alechinsky vorrebbe dai suoi “intitolatori” è dunque che essi riuscissero a *dirlo*, ovvero a dire la stessa cosa a cui egli stesso dà forma e senso attraverso le immagini. E soprattutto, vorrebbe trovare dei titoli per le proprie litografie. A interessare Alechinsky è infatti, più nello specifico, la questione dei titoli delle opere d'arte: quale legittimità ha l'artista di intitolare un'immagine, quale legittimità ha il titolo stesso? Quale legittimità ha la parola di fronte all'immagine, senza voler scivolare nell'insidia della «spiegazione»²⁴? Sono questi gli interrogativi che, tra gli altri, Alechinsky propone nella sua introduzione al volume:

si le langage dépasse souvent la pensée, se tient en retrait, joue en dessous, s'adapte sur les côtés, tombe de haut si rarement juste sur les choses, il y a peu de raisons pour qu'une image toute neuve se love sans avatars dans des mots qui ont déjà servi à tout. Le titre est une greffe, un nœud dans un mouchoir

²² In questa rivista, edita nel contesto della Galerie Maeght che Calvino frequenta a Parigi, lo scrittore pubblica uno dei due testi su Saul Steinberg e quello su Valerio Adami, come si vedrà nei sottocapitoli dedicati a questi artisti.

²³ P. Alechinsky, *Roue libre*, Parigi, Gallimard, 2017, dalla quarta di copertina.

²⁴ Vd. nota 23.

psychologique... Nous ne sommes pas nombreux, bien sûr, mais la possibilité existe d'être plus d'un à évoquer en deux mots la même surface peinte²⁵.

Un tale esercizio creativo, volto a interrogare le analogie, le differenze e la complementarietà tra arte e letteratura, non può che stimolare Calvino, che nel 1969 e poi nel 1973 aveva già affrontato un compito simile, ovvero quello di scrivere dei racconti a partire dalle «immagini mute»²⁶ delle carte dei tarocchi.

Ecco le riproduzioni delle sei litografie di Alechinsky con i rispettivi titoli di Calvino:

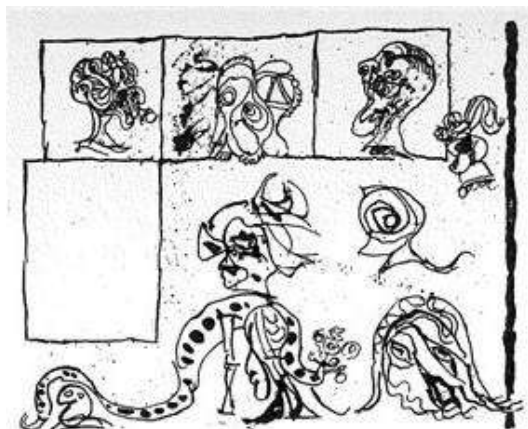


Figura 66 1. *Le dernier cadre a toujours plus qu'un candidat*



Figura 67 2. *Laisser les destructions s'accoupler entre elles*

²⁵ P. Alechinsky, *Introduzione a Le test du titre: 6 planches et 61 titreurs d'élite*, Parigi, Yves Rivière, 1974.

²⁶ Vd. nota 21.

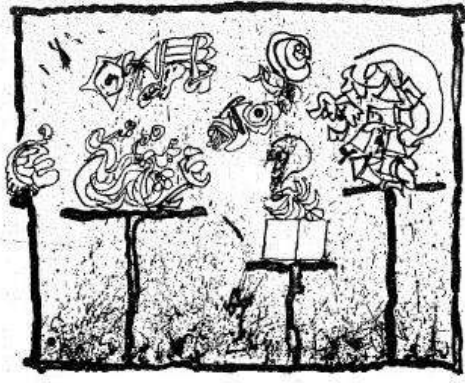


Figura 68 3. *On peut jouer n'importe quelle carapace*

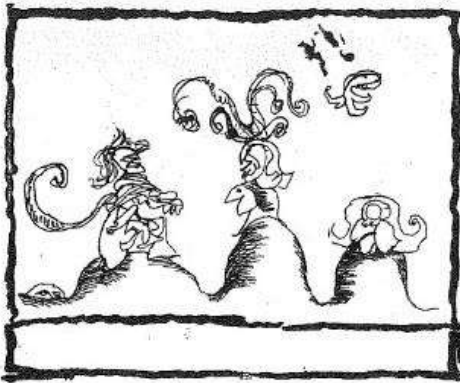


Figura 69 4. *Dans l'histoire c'est parfois seul l'imbécile qui se sauve*

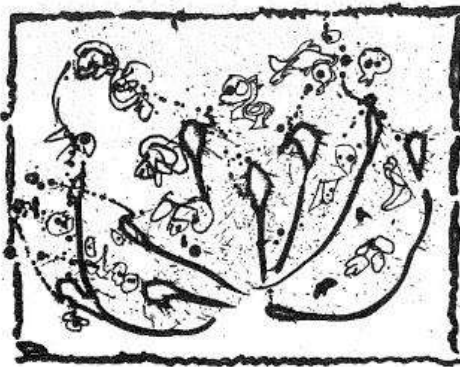


Figura 70 5. *Les spermatozoïdes sont toujours plus forts que les morts*



Figura 71 6. *Quand toutes les formes s'écroulent, ce qui est important c'est y être*²⁷

I titoli di Calvino, che paiono ricalcare motti, locuzioni idiomatiche o modi di dire, sono perlopiù delle frasi con verbi, e suonano così anche come dei commenti o delle didascalie. In alcuni di essi è evidente il gioco meta-artistico: nel primo lo scrittore chiama in causa il «cadre» (la cornice, il riquadro) che d'altronde compare nella prima immagine, vuoto e da riempire con alcuni personaggi (i «candidati»); nel terzo è la rappresentazione stessa a essere messa in scena (dove la «carapace» allude forse anche alla spirale o chiocciola che si vede tra le figure), come anche nell'incisione di Alechinsky, in cui compaiono dei leggi; nel sesto Calvino fa riferimento esplicito alla composizione e alle forme, dichiarandosi spettatore pronto al momento del loro collasso, prevedibilmente imminente data la caoticità formale del disegno. Nel secondo e nel quinto titolo Calvino attinge al proprio repertorio di metafore che legano la creazione artistica a quella cosmogonica e biologica (l'accoppiamento, gli spermatozoi e la morte non possono che far pensare al trittico *Mitosi, Meiosi e Morte* in *Ti con zero*), sempre con una forte attinenza alle figure nelle immagini. Il sesto ha un carattere più narrativo, dovuto forse alla maggiore semplicità del disegno e alla presenza inequivocabile di una schiera di tre personaggi, che paiono posizionati su un podio (da cui forse il riferimento a un vincitore, colui che si salva nella storia). Si nota, poi, anche il ricorrere dell'immagine del crollo, della distruzione e della morte, in antinomia a quella del nascere, del salvarsi e dell'esserci (titoli 2, 5 e 6), che caratterizzano la natura della materia vivente, dell'organico. Concludendo, ciò che emerge dalla lettura di questi sei titoli è innanzitutto che essi sono strettamente ancorati agli aspetti figurativi delle litografie – sono dunque delle ecfraasi. Inoltre, vista la loro interrelazione (temi ricorrenti, riflessioni analoghe, reciproci rapporti antinomici), essi sono probabilmente stati composti tutti in un arco di tempo piuttosto ristretto. Non è difficile pensare, quindi, che ai “titolatori” siano state messe sotto gli occhi le immagini con la direttiva di “scrivere la prima cosa che viene in mente”: il gioco dell'invenzione dei titoli diviene un esercizio ecfraastico inevitabilmente

²⁷ I. Calvino, sei brevi frasi suggerite da sei acqueforti di Alechinsky, in Pierre Alechinsky, *Le test du titre. 6 planches et 61 titreaurs d'élite*, Parigi, Yves Rivière, 1974; le frasi di Calvino sono alle pp. 6, 10, 14, 18, 22, 26 (non numerate).

mimetico e spontaneo. Come anche nel caso di *La fosse de Babel*, Calvino conserva negli anni il volume di *Le test du titre. 6 planches et 61 titreur d'élite*, fino a farlo approdare nella grande biblioteca bianca della casa di Roma (nello scaffale VII.H.30).

Il teatro dei ventagli e i libri illustrati

Un caso a parte, pur restando nell'universo dei libri intermediali, è quello della relazione di Calvino con Toti Scialoja (1914-1998). Quest'ultimo, pittore, disegnatore e illustratore è anche poeta: «il pittore poeta, o se si preferisce, il poeta pittore più estroso del secondo Novecento»²⁸. Dopo un inizio di carriera, negli anni Quaranta e Cinquanta, dedicato all'Espressionismo e all'Astrattismo concreto, a partire dai primi anni Sessanta Scialoja comincia a inviare al nipote delle lettere illustrate, che inaugurano per l'artista una nuova stagione creativa²⁹. Nel solco di questi esercizi al tempo stesso poetici e grafici Scialoja pubblica nel 1971, con Bompiani, *Amato topino caro*, una raccolta di poesie *nonsense* accompagnate dalle proprie illustrazioni. Il genere poetico di riferimento è, per affinità formali e contenutistiche, quello del *limerick*: un breve componimento in rima dal contenuto umoristico o *nonsense* tipico della tradizione letteraria inglese. Con il *limerick* le poesie di Scialoja condividono anche la natura intermediale, poiché questi sono spesso illustrati. Quelli dell'artista italiano, per di più:

non solo condividono col *limerick* classico l'esigenza di un disegno, ma spesso sono generati proprio dalle fantasie assurde che il disegno può innescare quando un soggetto senza senso (quattro gatti che ballano, l'elegante bombetta di un condor o il sarcofago etrusco di un topino) sfida un rimatore a farne, in poco spazio, la più puntuale delle ecfraresi³⁰.

Amato topino caro diventa l'opera preferita dai bambini, ivi compresa la figlia di Calvino Giovanna, che sollecita il padre affinché chieda a Scialoja delle nuove poesie³¹. Il rapporto tra i due autori, nato probabilmente negli anni Cinquanta, matura definitivamente negli anni Settanta, come testimoniato dal folto carteggio e da un ricorrente reciproco scambio di libri con dedica³².

²⁸ B. Frabotta, *Scialoja poeta. I tempi, le anime e il tempo*, in *100 Scialoja. Azione e pensiero*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2015, p. 57.

²⁹ Cfr. E. Morra (a cura di), *Paesaggi di Parole. Toti Scialoja e i linguaggi dell'arte*, Roma, Carocci, 2019. Anche Calvino, come si è detto nel primo capitolo, da ragazzo ma talvolta anche in età adulta, completa le proprie lettere con dei disegni che arricchiscono o addirittura integrano il testo.

³⁰ A. Giammei, *Calvino invisibile. Le fiabe bianche che non abbiamo mai visto*, «Orlando», 4, autunno 2013, p. 31.

³¹ Il volume, quindi, circola quotidianamente in casa Calvino. Cfr. I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 1174.

³² Cfr. E. Morra, *Calvino, Italo*, in *Scialoja A-Z*, Milano, Electa, 2023. Nella biblioteca di Calvino compaiono diversi volumi di o su Toti Scialoja, un libro con dedica e due cataloghi: *Toti Scialoja*, Parma, Università di Parma, 1977, (Quaderni, 35). Con dedica: «al mio caro Italo | questa documentazione di una mia quasi intera vita... | Toti

Trecento topi grigi
schierati alle Termopili
parevano terribili
perché stavano immobili.



Figura 72 Una pagina di *Amato topino caro*, 1971

Nel 1974 e nel 1975 sono pubblicati, questa volta con Einaudi, rispettivamente *La zanzara senza z* e *Una vespa! che spavento* (la cui quarta di copertina è di penna calviniana³³), dove nuovamente le immagini assumono un ruolo centrale, tanto quanto le poesie:

Einaudi, dopo aver accolto nella collana per bambini *La zanzara senza zeta* come albo illustrato, incluse, in un formato “da adulti”, numerose immagini accanto alle poesie nell’ampio e fortunato *Una vespa! che spavento*³⁴.

| marzo 1977» (scaffale X.H.23); *Toti Scialoja: January-February 1973*, New York, Marlborough Gallery, 1973 (scaffale X.H.32); *Toti Scialoja: opere inedite*, New York 1960. *Marzo 1973*, Roma, Marlborough galleria d’Arte, 1973, (Catalogo / Marlborough, 42) (scaffale X.H.77). Analogamente, nella biblioteca di Scialoja figurano varie copie di libri di Calvino, alcune con dedica.

³³ Ora in I. Calvino, *Il libro dei risvolti. Note introduttive, quarte di copertina e altre scritture editoriali*, a cura di L. Baranelli-C. Ferrero, Torino, Einaudi, 2023.

³⁴ A. Giammei, *Calvino invisibile. Le fiabe bianche che non abbiamo mai visto*, cit.

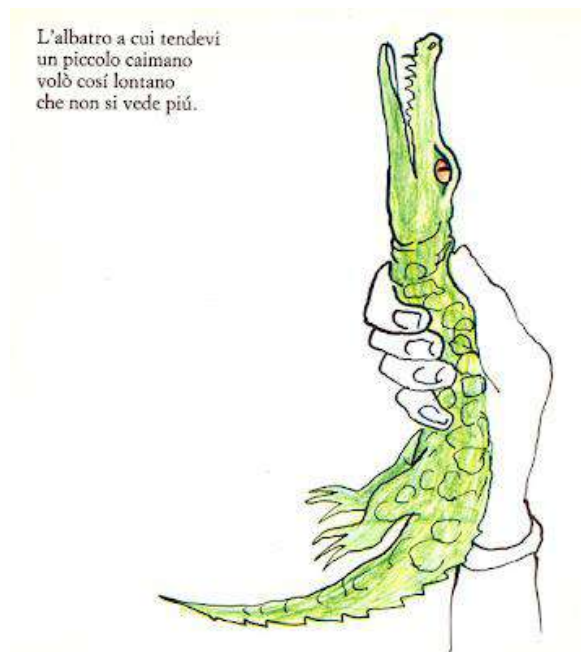


Figura 73 Una pagina di *Una vespa! che spavento*, 1971

La figura di Scialoja, dunque, è quella di un artista-poeta, e i suoi libri la realizzazione di un'opera davvero intermediale: parola e immagine sono concrescenti (nell'idea di una concrescenza genetica tra le due arti "sorelle"³⁵, poesia e disegno) e sinergiche, il testo e i disegni sono equilibratamente interdipendenti, la lettura del libro è un'esperienza sincronica. Per questa ragione si è deciso di trattare il rapporto di Calvino con Scialoja in questo sottocapitolo dedicato ai libri d'artista, nonostante la collaborazione tra i due abbia in realtà a che vedere con un progetto teatrale, destinato a essere trasmesso dalla RAI in televisione, in un programma per ragazzi della Rete Due. Tale progetto, intitolato inizialmente *Fiabe bianche* e poi *Il teatro dei ventagli*³⁶, e ideato nel 1977, è quello di dare vita a una serie di azioni sceniche a partire da alcune accoppiate di oggetti che non hanno niente in comune tra loro, alla maniera dei surrealisti (una biglia di cristallo e una piuma di struzzo, una museruola e un ombrello, un rastrello e un ventaglio giapponese, ecc.): Scialoja si sarebbe occupato dei figurini e dei bozzetti, Calvino dei testi – delle fiabe teatrali che sarebbero poi state messe in scena da dei mimi, personificazioni degli oggetti protagonisti delle vicende. Il risultato avrebbe dovuto essere, oltre alle azioni sceniche vere e proprie, anche la stesura di un libro, con i testi e le immagini.

Senza addentrarsi nel profondo di questo progetto (che meriterebbe molto più spazio di quello che qui si potrebbe destinargli), due elementi vanno sottolineati, per comprenderne

³⁵ Cfr. M. Cometa, *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento"*, cit., p.54.

³⁶ Le ragioni dal titolo, proposto da Calvino in una lettera a Scialoja del 1978, sono le seguenti: «richiamo allo stile mimico con oggetti gestuali, omaggio ai "no" giapponesi e a questo oggetto nobile e desueto [il ventaglio]», I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 1374. L'uso del ventaglio per accompagnare i gesti sulla scena è infatti una tradizione dell'antico teatro giapponese.

l'importanza all'interno dell'universo visuale di Calvino. Il primo è il fatto che «Calvino, quando pensò di collaborare con Scialoja, non gli chiese filastrocche ma disegni»³⁷: è il Scialoja-pittore che gli interessa, più che il poeta. E questo non stupisce, se si pensa che nel salotto dell'appartamento di Roma Calvino appende due opere di Scialoja (oggi conservate presso la Sala Calvino alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma). Il secondo è che, come lo scrittore rivela durante una conversazione con Nico Orengo, durante lo sviluppo del progetto:

Toti ha disegnato delle scene molto suggestive, così è successo che invece di essere il testo a ispirare la scenografia era la scenografia a ispirare il testo³⁸.

È quindi dai bozzetti di Scialoja, ovvero dalle immagini, che si costruisce la vicenda; da qui prende vita la “sceneggiatura”, da dinamizzare a sua volta sulla scena. È l'immagine a «ispirare» il testo. Non stupisce dunque scoprire che uno dei modelli formali e poetici di Scialoja è il disegnatore Grandville (in particolare la serie degli animali vestiti)³⁹, una delle dichiarate fonti visive di Calvino per *Le cosmicomiche*: i due autori condividono lo stesso immaginario⁴⁰.

Il teatro dei ventagli, la bozza di un'opera a tutti gli effetti interartistica e intermediale, è pronto nel 1978; le fiabe sono: *L'ussaro e la luna*, *Lo specchio il bersaglio*, *La foresta-radice-labirinto*, *La città abbandonata*, *Le porte di Bagdad*, e *Il naufrago Valdemaro*. Tuttavia, per ritardi nella produzione RAI il progetto non vede luce né sotto forma di trasmissione televisiva né tantomeno sotto forma di libro, nonostante le intenzioni di Calvino. Questi, dunque, vorrebbe provare a pubblicare le fiabe anche singolarmente, in album illustrati «ad hoc»⁴¹ da Scialoja; ma l'artista nel corso degli anni si allontana dal progetto. È così che nel 1981 solo *La foresta-radice-labirinto* vede luce, pubblicata presso l'editore Emme, con le illustrazioni di Gianni Ronco⁴². Gli altri testi di Calvino (fatta eccezione per *Lo specchio e il bersaglio*, pubblicato nel «Corriere della sera» nel 1978, col titolo *C'è una donna dietro il bersaglio*) non condividono lo stesso destino, e sono pubblicati poi solo nel terzo volume di *Romanzi e racconti*.

³⁷ A. Giammei, *Calvino invisibile. Le fiabe bianche che non abbiamo mai visto*, cit.

³⁸ I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 1271.

³⁹ Per un approfondimento sulle illustrazioni di Scialoja cfr. A. Giammei, *Nell'officina del nonsense di Toti Scialoja. Topi, toponimi, tropi, cronotopi*, Milano, Edizioni del Verri, 2014.

⁴⁰ Va ricordato a tal proposito che in una lettera del 7 maggio 1974 a Scialoja Calvino declina, per ragioni di salute, la proposta che gli veniva dalla moglie dell'artista di scrivere un testo per lo scultore Alexander Calder: questo scambio testimonia di una intensa circolazione di idee e progetti tra i due autori, soprattutto legati all'arte visiva. Cfr. I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 1239.

⁴¹ *Ivi*, p. 1390.

⁴² Cfr. M. Barenghi-B. Falchetto, *Note e notizie sui testi* in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, pp. 1272-73.

Il libro del *Teatro dei ventagli*, però, esce nel 2023 in una pubblicazione che comprende tutti i testi di Calvino⁴³ insieme ai Bozzetti di Scialoja. Mario Barenghi, curatore del volume, nella *Prefazione* riflette sull'associazione incongrua o insolita di oggetti come ricorrente motore del gioco e della narrazione in Calvino (dal *Sentiero* a *Le cosmicomiche*)⁴⁴. Una coppia di oggetti, come si è visto, è alla base anche di ciascuna delle azioni sceniche:

il principio teorico per cui una stessa cosa cambia significato a seconda del contesto (sia esso verbale o gestuale) era stato infatti applicato in maniera sistematica da Calvino nel *Castello dei destini incrociati* [...], dove una serie di personaggi narrano la propria storia allineando le carte di un mazzo di tarocchi: il risultato è una specie di cruciverba di racconti, in cui – per esempio- il Due di Denari può indicare una compravendita (il patto col Diavolo) nella *Storia dell'alchimista che vendette l'anima*, un'espressione idiomatica (“per me non valgono due soldi!”) nella *Storia della donna sposata*, un percorso sinuoso (per via del cartiglio serpeggiante) in *Due storie in cui ci si cerca e ci si perde*.

Ecco dunque il punto di partenza: inventare una storia a partire da una coppia di oggetti⁴⁵.

Delle storie inventate, a loro volta, da una coppia di artisti con interessi convergenti. Anche Scialoja infatti lavora per associazioni, di testi e di immagini. La collaborazione con il pittore-poeta è dunque fondamentale per Calvino, che come si è visto è particolarmente affezionato al progetto del *Teatro dei ventagli*. L'esito è una sintesi mirabile del processo creativo di Calvino, l'apoteosi della fantasia che può scaturire dall'associazioni d'immagini dentro cui ci si può realmente muovere.

⁴³ Questi testi non corrispondono interamente a quelli, che pur presentano lo stesso titolo, pubblicati nel terzo volume di *Romanzi e racconti*. Si tratta qui delle sceneggiature che Scialoja invia alla RAI, con le annesse didascalie. Questa versione dei testi si distacca in parte dalla stesura originale. Mario Barenghi, nella *Nota al testo*, orienta la lettrice e il lettore nella nuova lettura; vd. M. Barenghi, *Nota al testo*, in I. Calvino, *Il teatro dei ventagli*, Milano, Mondadori, 2023.

⁴⁴ Cfr. M. Barenghi, *Prefazione*, in I. Calvino, *Il teatro dei ventagli*, cit. p. VII.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. XI-XII.



Figura 74 La copertina di *La foresta-radice-labirinto* con le illustrazioni di Gianni Ronco, 1981

Con le edizioni Emme (le stesse che nel 1981 danno luce a *La foresta-radice-labirinto*), lo scrittore aveva pubblicato nel 1975 anche *Il gigante orripilante*, illustrate dallo Studio Erre. Accompagnare i propri testi con delle immagini non è una prassi così diffusa in Calvino; ma oltre al *Marcovaldo* con i disegni di Tofano e ai racconti cosmicomici pubblicati in rivista con un'illustrazione negli anni Sessanta, di cui si è detto nel primo capitolo, vale la pena ricordare qui qualche altro esempio. Un caso emblematico è quello dell'edizione del 1958 della *Formica argentina*, che esce insieme al racconto *Pesci grossi pesci piccoli* per i tipi di Sodalizio del libro di Venezia (in un'edizione limitata, destinata ai soci), con le meravigliose illustrazioni di Franco Gentilini.

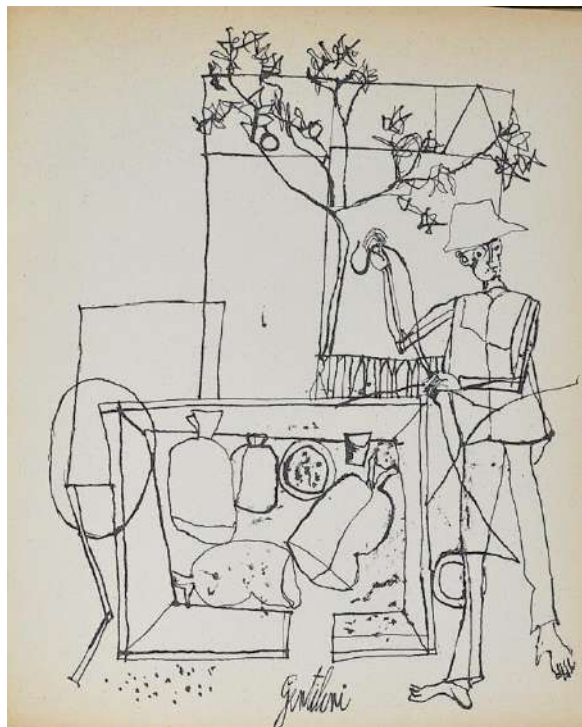


Figura 75 Illustrazione di Franco Gentilini per *La formica argentina*, 1958

Un altro esempio di libro illustrato è quello dell'edizione ridotta del *Barone Rampante* del 1959, accompagnata da dei disegni a colori di Maria Enrica Agostinelli, illustratrice molto apprezzata da Calvino⁴⁶. O ancora l'edizione del 1975 del *Visconte dimezzato* con le illustrazioni di Emanuele Luzzati, che aveva già collaborato ad alcune raccolte tratte dalle *Fiabe italiane* (*L'uccel belverde e altre fiabe italiane*, 1972 e *Il principe granchio e altre fiabe italiane*, 1974). Domenico Scarpa, nella sezione *Complicità grafiche* in *Calvino fa la conchiglia*, riporta alcuni altri esempi interessanti, come quello del racconto *Una notte*, del 1949 (finora ignoto alle bibliografie⁴⁷), accompagnato nell'antologia *L'avvenire non viene da solo* dalle illustrazioni di Anna Salvatore. Oppure quello del racconto *La ragazza celeste-cielo* (poi *L'avventura di uno sciatore*), pubblicato nel rotocalco «Successo» con le illustrazioni di Luigi Broggin, e quello di *L'avventura di una bagnante*, pubblicato nel 1974 nel mensile «Duepiù. Noi due più i nostri figli» illustrata da Ferenc Pintér. Si rimanda all'insero nel volume di Scarpa per ulteriori approfondimenti su queste pubblicazioni. Due ultimi esempi sono quello del racconto *Andato al comando*, pubblicato con le illustrazioni di Dino Battaglia in «Alterlinus» nel 1974, e, nello stesso anno, quello di *Eremita a Parigi*, pubblicato con quattro disegni di Giuseppe Ajmone a Lugano, per le Edizioni Pantarei.

⁴⁶ Come si evince dalla lettera che lo scrittore invia all'illustratrice, nel 1959, proprio per complimentarsi delle tavole per il *Barone*. Cfr. I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 612.

⁴⁷ Cfr. D. Scarpa, *Complicità grafiche*, in *Calvino fa la conchiglia*, cit., p. non numerata ma la seconda dell'insero.

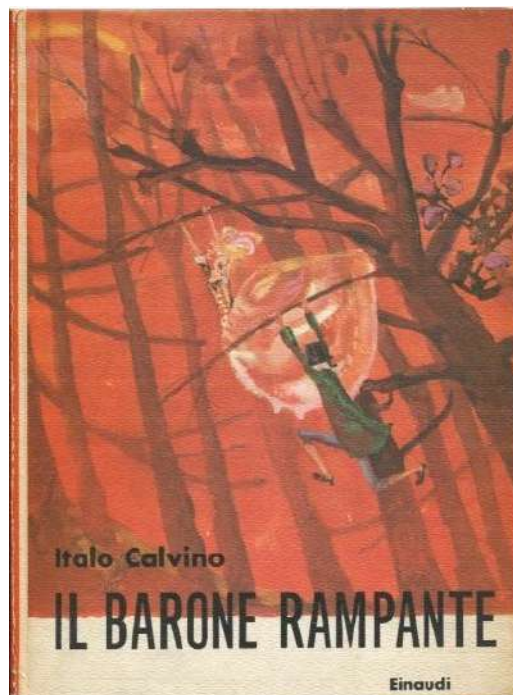


Figura 76 La copertina de *Il barone rampante* con le illustrazioni di Maria Enrica Agostinelli, 1959



Figura 77 La copertina de *Il visconte dimezzato* con le illustrazioni di Emanuele Luzzati, 1975

Sebbene i libri illustrati non possano essere considerati libri d'artista, né, nel caso di quelli di Calvino appena citati, il frutto di una qualche forma di collaborazione dello scrittore con un artista visivo, essi rappresentano comunque delle testimonianze interessanti del rapporto che le opere dell'autore intessono, nel corso degli anni, con le immagini. Per la lettrice e il lettore si tratta infatti, in ogni caso, di libri intermediali, la cui lettura è inevitabilmente un'operazione

anche visuale⁴⁸. La scrittura di Calvino è porosa, le sue aperture sono gli spazi dell'immagine, e talvolta queste immagini hanno preso una forma visibile a fianco della scrittura.

Con queste pagine dedicate a differenti tipi di collaborazione tra lo scrittore e gli artisti visivi intorno al libro – libro come oggetto, come dispositivo intermediale, come opera d'arte – , si entra nel vivo del secondo anello della spirale che struttura il percorso di questa tesi, dove proprio l'intermedialità diventa una chiave di lettura centrale. Calvino, infatti, agli inizi degli anni Settanta si affaccia alle opere d'arte per interrogarne la struttura e il processo compositivo. E lo fa da un punto di partenza privilegiato e a lui familiare, ovvero quello del libro, e più nello specifico di un libro in cui parola e immagine condividono lo spazio della pagina e sono indissolubili. Il lavoro collettivo, a contatto con altri scrittori e artisti, induce poi inevitabilmente a considerare le traiettorie altrui nel loro svilupparsi, nel loro prendere forma. L'osservazione delle opere d'arte ancora priva di titolo o didascalia implica anche un nuovo esercizio dello sguardo, che si traduce nella definitiva presa di consapevolezza che le immagini sono fatte della stessa materia della scrittura. Entrambe condividono lo stesso supporto, entrambe sono il frutto di un'intenzione sinergica e l'oggetto di una lettura sincronica. Proprio sulla *lettura* delle immagini ci si soffermerà nelle pagine che seguono, dedicate ai grandi teleri di Vittore Carpaccio e ad alcune pagine del *Castello dei destini incrociati*.

⁴⁸ La coesistenza di testo e immagine è emblematica, poi, in *Collezione di sabbia*, la cui prima edizione, che esce con Bompiani nel 1984, presenta un ricco inserto di immagini. Queste, scelte in corrispondenza rispetto ai testi di Calvino (recensioni di visite a mostre e musei, monumenti storici, libri d'arte e così via), ne sono dunque una sorta di appendice visivo. Si tornerà più nel dettaglio su questo libro nel terzo capitolo.

2. Leggere e scrivere Carpaccio: la narrazione per immagini e le figure come segni di scrittura

Relativamente ai libri d'arte, al libro come oggetto e come dispositivo intermediale si è fatto accenno al volume *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, pubblicato nel 1969 dall'editore d'arte Franco Maria Ricci, che propone ai suoi lettori e lettrici le riproduzioni fotografiche delle carte dei tarocchi miniate nel Quattrocento da Bonifacio Bembo per i Visconti, nel formato e nei colori originali. Le riproduzioni delle carte sono accompagnate da un puntuale commento iconografico e storico di Sergio Samek Ludovici e dal testo di Calvino. L'impaginazione del libro, che presenta gli elementi caratteristici della collana *I segni dell'uomo*, ovvero il grande formato, la copertina rigida foderata in seta nera e le pagine color carta da zucchero, è pensata in modo tale da rendere le immagini le vere protagoniste del libro.

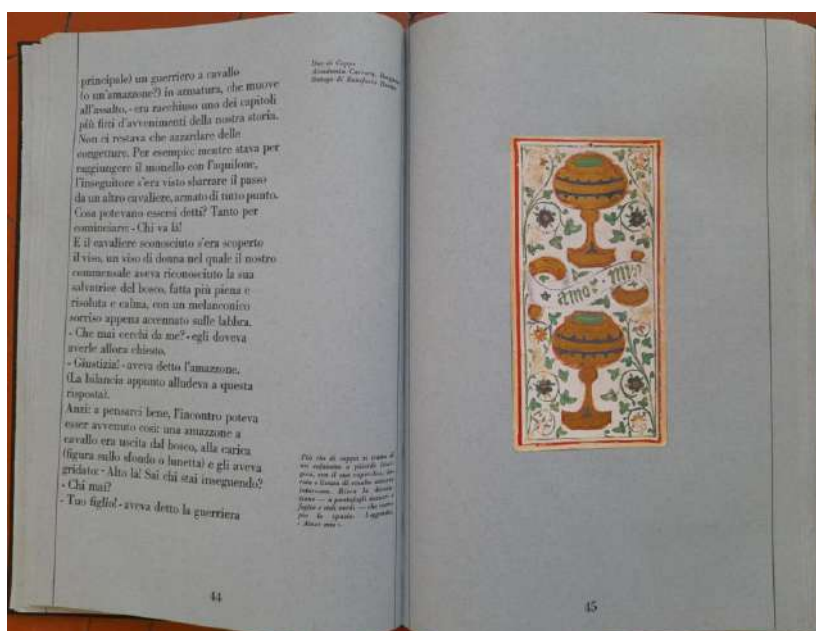


Figura 78 Una pagina dei *Tarocchi*, 1969

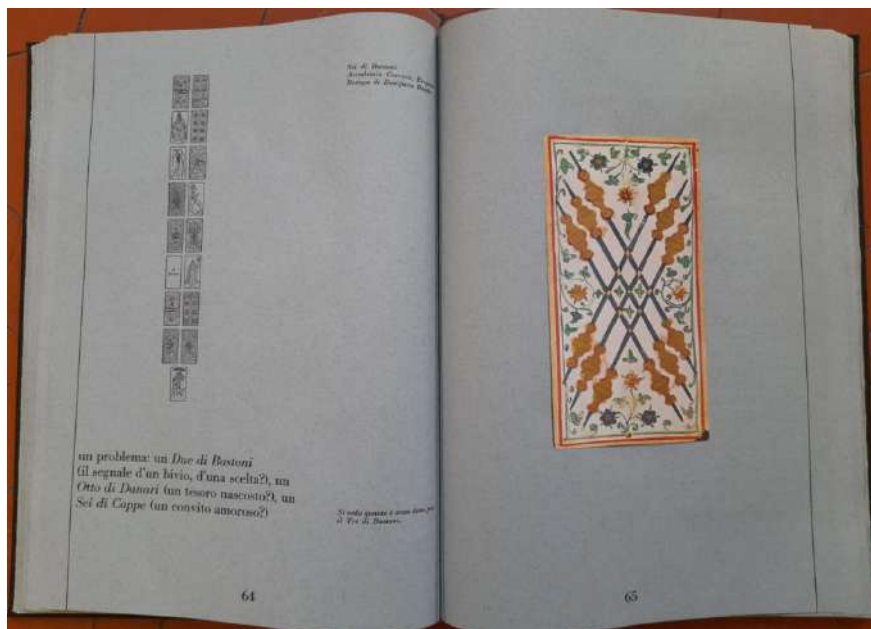


Figura 79 Una pagina dei *Tarocchi*, 1969

I testi (sia quello di Calvino sia quello di Samek Ludovici) infatti si trovano stampati nella pagina sinistra, insieme a delle riproduzioni stampate in piccolo delle carte nelle varie combinazioni, mentre invece le riproduzioni fotografiche a colori occupano, sole, l'intera pagina di destra. La commissione di Ricci a Calvino giunge nel momento ideale per lo scrittore, che, come si è visto, nel 1968 segue a Urbino il seminario del semiologo Paolo Fabbri *Il racconto della cartomanzia e il linguaggio degli emblemi*. Il testo del *Castello dei destini incrociati*, che nel 1973 è pubblicato con questo titolo da Einaudi insieme alla *Taverna dei destini incrociati* (quest'ultimo accompagnato dalle riproduzioni iconografiche dei tarocchi di Marsiglia del mazzo stampato nel 1761 dal *maître cartier* Nicolas Conver), ha dunque un'origine di natura semiologica, come già ampiamente dimostrato. L'approccio al tempo stesso strutturalista e semiotico che Calvino adotta alla fine degli anni Sessanta, è improntato su processi combinatori e ludici¹ (si sono già sottolineati i legami con gli *oulipiens*), e nel caso specifico del *Castello*, anche efrastici. Non è un caso, dunque, che in una delle lettere inviate a Fabbri Calvino faccia riferimento ad Aby Warburg, che nel suo famoso *Atlante* dedica un pannello proprio ai tarocchi². Il processo di combinazione delle carte si traduce infatti in associazioni di immagini, e proprio da queste associazioni Calvino fa scaturire la narrazione – i racconti dei personaggi, muti quanto le immagini. È la parola a “istoriare” le immagini.

¹ «Italo Calvino, mescolando il mazzo, ridà ora alla carriera dei Tarocchi la direzione più giusta, quella del gioco: un gioco d'oggi, che conosce le coperte strutturaliste e le possibilità combinatorie, ma che a queste unisce fantasia e invenzione poetica» F. M. Ricci, *L'editore al lettore*, in *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, Parma, Franco Maria Ricci, 1969, p. 14.

² Cfr. P. Zublena (a cura di), *Tre lettere di Italo Calvino a Paolo Fabbri*, cit., p. 99.

Vittore Carpaccio

Nel 1973, verosimilmente mentre sta lavorando alla redazione del testo della *Taverna dei destini incrociati*, Calvino appunta alcune riflessioni relativamente ai teleri di Carpaccio che si trovano presso la Scuola di San Giorgio degli Schiavoni a Venezia. In queste pagine, rimaste inedite fino alla pubblicazione nell'*Album Calvino* a cura di Luca Baranelli ed Ernesto Ferrero nel 1995, Calvino si concentra in particolare sulle tele, realizzate tra il 1502 e il 1507, che raffigurano San Giorgio e San Girolamo (e San Trifone). Questo testo è una testimonianza fondamentale non solo per quanto riguarda lo sguardo privilegiato che lo scrittore porta sulla tradizione pittorica italiana, ma soprattutto perché vi offre apertamente delle informazioni specifiche sulla propria modalità di osservazione, lettura e interpretazione dei quadri e in questo caso di un intero ciclo pittorico:

le opere d'arte che contano nella vita d'una persona sono di due tipi: ci sono quelle che si vedono una volta e rimangono nella mente come un tutto, impongono alla memoria una loro immagine, fedele o trasfigurata, a cui sempre ci si attiene; e ci sono le opere che si tornano a rivedere innumerevoli volte, e ogni volta rivelano un nuovo particolare, ogni volta hanno qualcosa di nuovo da dirci. Molte volte nel corso della mia vita, quasi direi ogni volta che torno a Venezia, ho sentito il bisogno di fare una visita qui, a San Giorgio degli Schiavoni, a rivedere questi dipinti di Carpaccio, quasi direi a *rileggerli*, non solo perché sono dipinti narrativi, che contengono ognuno un racconto, ma perché sono composti di tante figurine minute che si diramano in sequenze lineari, come i segni d'una fitta scrittura, e nelle loro prospettive si possono seguire delle successioni temporali³.

Attraverso l'uso del deittico lo scrittore si pone idealmente di fronte al quadro; «qui» indica cioè la posizione nel tempo e nello spazio dell'osservatore, che idealmente dunque sta scrivendo con le immagini sott'occhio. Le tele di Carpaccio, pittore-narratore⁴, non appartengono a quella categoria di opere che si possono considerare «come un tutto», come un qualcosa di unitario di cui ci si può ricordare attraverso un'immagine immutabile, cristallizzata (ciò che per Daniel Arasse è il «tout ensemble»⁵): sono composizioni, combinazioni di elementi che Calvino chiama «particolari». Sono dei paesaggi, dove la visione d'insieme è data dall'insieme di tutti questi particolari. I particolari, in pittura, sono un oggetto d'osservazione che implica necessariamente uno sguardo al tempo stesso ravvicinato e analitico, non “impressionista”. Diversamente dal frammento, che per definizione implica l'esistenza di un'unità che è stata

³ I. Calvino, sul *Ciclo di San Giorgio degli Schiavoni* di Vittore Carpaccio, testo inedito del 1973, in L. Baranelli-E. Ferrero, *Album Calvino*, cit., pp. 272-74.

⁴ Cfr. *ivi*, p. 272. Le opere di Carpaccio hanno a loro volta delle fonti scritte: «nel caso particolare dei teleri carpacceschi di San Giorgio degli Schiavoni a Venezia [...] il ri-uso si impernia su di un'intrigante circolarità semiotica tra verbale e visivo: il ciclo pittorico si basa infatti su un gruppo di testi – tra gli altri, la *Legenda aurea*, il *Catalogus sanctorum*, la *Vita, transito e miracoli del beatissimo Hieronimo* – e dopo la rinascimentale resa visiva viene di nuovo tradotto in parola da Calvino»; A. Mirabile, “*Discreti messaggeri del fuori*”. *Appunti su Italo Calvino e le arti figurative*, cit., p. 83.

⁵ D. Arasse, *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*, cit., p. 12.

frantumata (da “frangere” o “rompere”, che mette in rilievo «più la presenza dell’oggetto che quella del soggetto»⁶), ma dove l’intero resta assente dato che il frammento esiste di per sé, il particolare, in quanto opposto dell’universale, è interessante nella sua singolarità senza tuttavia poter prescindere dall’intero. Il frammento, poi, è il frutto di una casualità (quella della rottura, un evento fortuito e incontrollabile), mentre il particolare è sempre una scelta, del pittore prima e dell’osservatore poi. Arasse, in *Le Détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture*, propone anche una distinzione tra particolare e dettaglio:

la langue italienne différencie ce qui est un *particolare* de ce qui est un *dettaglio*. Enfouie dans l’emploi du seul mot détail, cette première distinction est fondamentale. Le détail-*particolare* est une petite partie d’une figure, d’un objet ou d’un ensemble. Comme le dit, par exemple, dom Pernety, en 1757, dans son *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, “les sourcils, le blanc des yeux, la couleur de l’iris, les petits sillons des jointures des doigts, les petites rides d’un visage, etc.” sont autant de détails. En ce sens, les peintres ne doivent pas s’y “amuser” : “séduits par le plaisir de faire un morceau qui paraisse soigné”, ils ne feraient qu’un ouvrage “froid”. Tout serait plus simple [...] si le détail n’était aussi, inévitablement, *dettaglio*, c’est-à-dire le résultat ou la trace de l’action de celui qui “fait le détail” – qu’il s’agisse du peintre ou du spectateur. Comme le relève Omar Calabrese, en ce sens, le détail “présuppose un sujet qui ‘taille’ un objet” ; la “production de détails dépend d’une action explicite d’un sujet sur un objet” et le mot détail “manifeste un programme d’action [...]”. Sa configuration dépend du point de vue du “détaillant”. De ce point de vue, tout peut devenir détail. Le détail-*dettaglio* ne peut se définir et saisir qu’en tant que “programme d’action” laissant éventuellement sa trace dans le tableau. Par là il est au cœur même du rapport de détail et du plaisir éprouvé au tableau – quitte à ce que l’amateur découpe matériellement le tableau, le démembré pour en obtenir comme un extrait concentré de jouissance, quitte aussi à ce que, pris à la beauté de son interprétation, l’historien “dé-taille” du tableau un détail que le peintre n’as pas fait.

Ces deux modalités de détail sont étroitement liées. La “petite partie d’un objet” a été “détaillée” pour être faite et elle l’est encore quand elle est vue, “re-marquée”. On peut considérer ces détails comme des moments du tableau, moments de sa création, moments de sa perception.

En tant que *particolare*, c’est un moment auquel le peintre ne doit pas trop s’“amuser” aux dépens de l’économie équilibrée du “tout ensemble”. Mais, en tant que *dettaglio*, le détail est un moment qui fait événement dans le tableau⁷.

Inoltre, lo studioso distingue tra *dettaglio* «iconique» e *dettaglio* «pictural»:

ces deux modalités de détails peuvent, chacune, se donner à voir de façons différentes. On peut y reconnaître l’image transparente d’un objet, parfaite dans son imitation continuée jusqu’au “moindre détail”. Mais on peut, ailleurs, y voir la matière picturale, manipulée, aussi opaque à la représentation qu’éclatante par elle-même, éblouissante dans son effet de présence. On appellera donc le premier détail (qui fait image) “iconique”, le second “pictural”⁸.

È dunque rilevante che, riferendosi ai dettagli pittorici che caratterizzano l’opera di Carpaccio, Calvino faccia riferimento al concetto di *particolare*, in questo caso un «détail

⁶ Cfr. G. Di Napoli, *I principi della forma. Natura, percezione e arte*, cit., p. 326.

⁷ D. Arasse, *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*, cit., pp. 11-12.

⁸ *Ivi*, p. 12.

iconique», per di più proprio in rapporto a quello di *lettura*. Il particolare, come il dettaglio, infatti

dissimula il potere affabulatorio della pittura: è il mezzo di cui si serve il pittore per catturare e affascinare lo sguardo. Saper scegliere e disporre i dettagli in una scena significa conferire all'immagine dipinta un carattere narrativo che induce lo sguardo non a guardare ma a leggere l'immagine come un racconto, come una successione di aneddoti che intessono una trama comunicativa che l'osservatore è invitato a dipanare⁹.

Se per lo scrittore la pittura è un metodo per sondare, interrogare e rappresentare la sostanza del reale, ciò che è importante, nello sguardo sul modo, è osservare moltiplicando i punti di vista. Il che «è una necessità percettiva: nello spazio molto ampio, scrive Calvino, l'occhio non può abbracciare tutto in un solo sguardo»¹⁰. Da qui l'operazione di *lettura* delle immagini, particolare *dopo* particolare (in ordine cronologico), in quanto insieme di pigmenti di colori, differenti materiali, forme e soprattutto figure. Ecco perché a catturare la sua attenzione non sono i quadri «come un tutto», dove la lettura in quanto processo di associazione di elementi singoli sarebbe impossibile, bensì delle tele gremite di particolari iconici che disposti l'uno a fianco all'altro creano il filo della narrazione. Lo scrittore insomma non si limita a una percezione *immediata* dell'opera nella sua totalità (lettura d'insieme), ma decide di decodificarla, allo stesso modo delle lettere dell'alfabeto, delle parti componenti di una frase o di un periodo. Tale processo è inoltre favorito o addirittura suggerito dalla natura ciclica dell'opera di Carpaccio (un ciclo pittorico, per l'appunto), le cui tele sono legate l'una all'altra dalla continuità delle scene e dalla presenza ricorrente degli stessi personaggi, secondo una delle strategie *narrative* proprie all'arte visiva, ovvero il metodo *ciclico*, definito da Kurt Weitzmann in *L'illustrazione nel rotolo e nel codice*¹¹.

E infatti guardando le tele di Carpaccio Calvino ne coglie prevalentemente l'aspetto narrativo: le figure sono inserite in una composizione dalla struttura lineare, che permette di individuare una consequenzialità temporale tra i fatti rappresentati, e dunque un racconto. Lo sguardo dello scrittore si sofferma a lungo sui particolari decorativi e sui numerosi oggetti e personaggi presenti nei dipinti, che sono descritti come «una specie di campionario»¹², appunto come degli elementi narrativi: ossa, finimenti in cuoio rosso, lance, libri, astrolabi, palme, animali come salamandre, ramarri, rospi, leoni, draghi, e poi San Giorgio, San Girolamo, Sant'Agostino, San Trifone, la principessa, il drago e il variegato pubblico spettatore delle vicende, addirittura gli occhiali sui nasi dei personaggi. Lo scrittore è particolarmente attento

⁹ G. Di Napoli, *I principî della forma. Natura, percezione e arte*, cit., p. 330.

¹⁰ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 99.

¹¹ K. Weitzmann, *L'illustrazione nel rotolo e nel codice*, Firenze, CUSL, 1991.

¹² I. Calvino, sul *Ciclo di San Giorgio degli Schiavoni* di Vittore Carpaccio, cit. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ivi*, pp. 275-83.

agli elementi propriamente iconografici, che diventano pretesto per ricreare e narrare scene già conosciute: «siamo in uno scenario familiare della laguna veneziana, ma – poiché la leggenda si svolge in oriente – come in una rappresentazione teatrale vengono introdotte comparse col turbante e gli animali d’uno zoo esotico», oppure: «ora è alla figlia del re che tocca essere sacrificata; la popolazione esterrefatta s’affaccia dalle terrazze di palazzi e moschee e minareti...Ed ecco invade la scena un San Giorgio dalla faccia impassibile d’esecutore coscienzioso e ostinato», e ancora: «c’è una grande calma intorno, fatta di concentrazione e di distacco, c’è un ordine essenziale, eppure c’è nello stesso tempo una vibrazione tesa inquieta, libri aperti dappertutto che sembrano voltare le pagine da soli, una luce dalla finestra di sbieco che resta sospesa». In una tela San Girolamo, cui è dedicato il «quadro più movimentato», quello in cui è rappresentata la vicenda popolare e fantasiosa dell’incontro con il leone, leva la spina nella zampa dell’animale, in un’altra iconografia invece è rappresentato nel suo studio gremito di oggetti; San Giorgio prima sconfigge il drago, poi lo conduce nella piazza tenendolo al guinzaglio con la cintura della principessa. Dato che per Calvino «tutti questi particolari raccontano l’antefatto», e quindi implicano lo svolgersi e il terminarsi della vicenda, il particolare pittorico assume definitivamente un carattere narrativo: le vicende, note, delle vite dei santi assumono qui una dimensione di racconto, di storie, e non di Storia – d’altronde il particolare per definizione è *parte* di un intero: non *la* storia, ma *una* storia¹³.



Figura 80 Vittore Carpaccio, *San Giorgio e il drago*, 1502-1507

¹³ A tal proposito è illuminante quanto affermato da Arasse: «cette activité de découpage ne construit pas seulement la représentation du monde de la nature; elle structure aussi la représentation de l’histoire [...]. Déjà organisé dans le récit (que la peinture représente), le monde de l’histoire devient *storia* peinte au terme d’une spatialisation du temps narratif dont l’instrument essentiel est l’“intervalle”, ce *vacuum* exigé par Alberti dans la composition. En séparant les figures, l’intervalle permet leur articulation narrative et, dans certains exemplaires, il donne figure à ce qui est irréprésentable en peinture : l’instant du changement qui fait qu’il y a “histoire”»; D. Arasse, *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*, cit., p. 211. A proposito dell’istante in pittura vd. M. Delecroix-L. Dourneau, *Le temps d’une décapitation. Imaginaire d’un instant imperceptible. Peinture Littérature*, Aix-en-Provence, PUP, 2020.



Figura 81 Vittore Carpaccio, *Trionfo di San Giorgio*, 1502-1507

Calvino di fronte al ciclo pittorico di Carpaccio sembra ridiventare il bambino accanito lettore di fumetti – ovvero di associazioni di immagini, e più specificamente di immagini in successione, come anche nel cinema¹⁴. Ma il processo di *lettura* non è dovuto solo al carattere intrinsecamente narrativo dei dipinti, bensì alla loro natura di *testi*, nel senso etimologico di trama o intreccio, e nel senso più propriamente semiotico. Torniamo su questo estratto già citato:

molte volte nel corso della mia vita [...] ho sentito il bisogno di fare una visita qui, a San Giorgio degli Schiavoni, a rivedere questi dipinti di Carpaccio, quasi direi a *rileggerli*, non solo perché sono dipinti narrativi, che contengono ognuno un racconto, ma perché sono composti di tante figurine minute che si diramano in sequenze lineari, come i segni d'una fitta scrittura, e nelle loro prospettive si possono seguire delle successioni temporali.

Il processo di *lettura* (il corsivo è dell'autore) avviene come in quella di un libro: un insieme di segni in successione in ordine lineare e cronologico, dove per di più i segni pittorici (in questo caso «*détails picturaux*», dato che perdono la loro funzione di significanti mimetici), sono *come*

¹⁴ Calvino cioè, guardando i quadri, lascia che la scena ferma nel fotogramma si sviluppi in un cinema narrativo; cfr. E. Ajello, *Il Bagatto e Carpaccio. Ricalcare, istoriare, trasportare*, in *Arcipelaghi. Calvino e altri. Personaggi, oggetti, libri, immagini*, Napoli, Liguori, 2013, pp. 177-91. A tal proposito risulta particolarmente interessante il commento di Calvino, in un'intervista televisiva, sul film tratto dal suo omonimo romanzo *Il cavaliere inesistente*, del 1971. Il regista è Pino Zac, e il film, prodotto dall'Istituto Luce è girato in stop-motion e combina personaggi d'animazione con attori reali (tecnica mista). Calvino giudica positivamente il lavoro del regista, una «riduzione» del libro, un'«operazione di lettura, cioè di interpretazione, di scoperta di significati, di scoperta di un mondo visuale nel testo dell'opera», affermando di essere andato a vedere il film in qualità di «spettatore», per poi essersi reso conto di esserne più che mai «autore». Il film di Zac è infatti totalmente fedele al libro, nelle vicende e nelle intenzioni, ma ne è anche un'«interpretazione visuale, non soltanto dei personaggi, delle situazioni e degli ambienti, ma anche di tutte le associazioni che il testo comporta»; trascrizione mia da un'intervista a Calvino, online su Rai Teche: <https://www.teche.rai.it/2016/09/calvino-animato-1969/> (ultima consultazione 10 febbraio 2024). Sempre a proposito di cinema, si ricordi la collaborazione di Roberto Longhi con Umberto Barbaro a un film sulla vita di Carpaccio, nel 1947. Secondo il critico d'arte, autore del fondamentale *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Carpaccio è un narratore: «il Carpaccio narra, instancabilmente narra»; R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, Milano, Mondadori, 2001, p. 637.

i segni della scrittura. Questa similitudine è particolarmente interessante poiché vede invertirsi i termini tradizionali del rapporto tra parola e immagine (*ut pictura poesis*): *ut poesis pictura*.

In questo scambio circolare di segni significanti tra parole e immagini, ciò che sembra più rilevante è che Carpaccio non è solo una fonte d'ispirazione visuale o narrativa, ma piuttosto un maestro di poetica e di stile:

se uno scrittore può contare un pittore tra i suoi maestri, tra coloro che hanno influenzato il suo mondo poetico, la sua immaginazione, e anche il suo stile, il suo modo di raccontare, certo Carpaccio ha contato soprattutto nei primi anni della mia attività letteraria, ma devo dire che non ha mai smesso di pormi dei problemi: sento il bisogno di tornare – quasi direi – a consultarlo, a verificare se l'avevo capito bene, se non ha da dirmi qualcosa che non avevo afferrato.

D'altronde la scrittura e la letteratura pervadono certi scenari dei quadri di Carpaccio, soprattutto nell'iconografia di San Girolamo o Sant'Agostino (l'identificazione è controversa, ci ricorda Calvino), come si evince da questo *Sant'Agostino nello studio* del 1502.



Figura 82 Vittore Carpaccio, *Sant'Agostino nello studio*, 1502

Questi, infatti, è rappresentato nel suo studio, alla cui minuziosa descrizione lo scrittore dedica ampio spazio (un'esemplare ecfraisi denotativa), con un preciso elenco degli oggetti che vi si trovano (pergamene, libri, la clessidra, una sfera che rappresenta il sistema solare, spartiti musicali, la scrivania, il calamaio, una forbice, un campanello e una conchiglia). Nel dispositivo-quadro si trovano così differenti dispositivi-libri o più in generale dispositivi-carte, insieme ad altri "strumenti del mestiere" della scrittura.



Figura 83 Vittore Carpaccio, *Sant'Agostino nello studio*, 1502, particolare

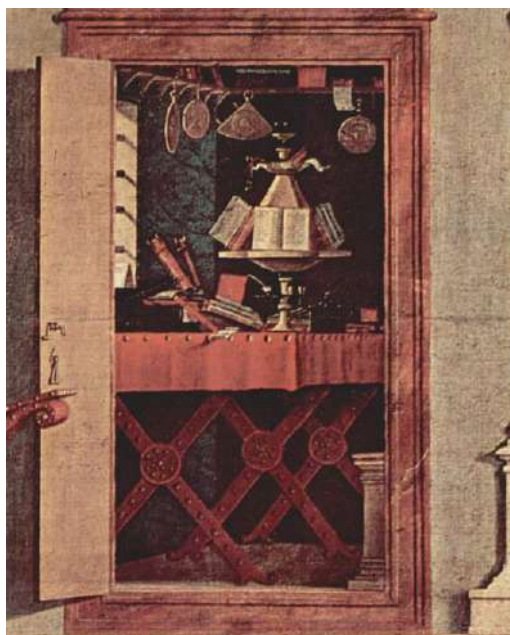


Figura 84 Vittore Carpaccio, *Sant'Agostino nello studio*, 1502, particolare

Relativamente allo studio di San Girolamo Calvino scrive:

quest'ambiente mi è familiare quanto quello del mio studio, mi ci aggiro come nel mio studio, cercando qualcosa che mi pare d'aver lasciato lì ora è poco, vado avanti e indietro cercando di immedesimarmi nella serenità dell'ambiente, ma anche sentendomi addosso un nervosismo che non so da dove venga.

Lo scrittore dunque *entra* nel quadro, ci cammina in lungo e in largo, lo esamina nei minimi dettagli. Ma oltre che esplorare il quadro di Carpaccio ripercorre mentalmente lo spazio familiare del proprio studio: l'immagine incarnata e l'immagine mentale da questa evocata sembrano confondersi. In questa somiglianza (esplicitata dal *come* della similitudine) Calvino cerca un'immedesimazione, e nell'identificarsi – all'analogo spazio e dunque al personaggio – prova delle forti emozioni come inquietudine e nervosismo. Un elemento chiave di tale *identificazione*, che legittima l'impiego del concetto di identità che vi è racchiuso, è la conchiglia (a lato della mano destra del santo che impugna uno stilo). Questo oggetto infatti è portatore di un forte valore poetico e poetico, poiché, come si è visto nell'introduzione della tesi, in Calvino è emblema, al tempo stesso naturale e visuale, della *creazione*.



Figura 85 Vittore Carpaccio, *Sant'Agostino nello studio*, 1502, particolare

Prima di sviluppare la propria «interpretazione personale» delle opere di Carpaccio lo scrittore si sofferma sull'«origine di questo complesso pittorico» e ne ripercorre la storia della commissione e delle scelte iconografiche. A questo proposito Calvino fa riferimento al critico d'arte inglese John Ruskin (per cui i Veneziani «“scrivono in pittura” e Carpaccio lo fa unendo il sublime al delizioso»¹⁵), affermando che «questi due cicli carpacceschi di San Giorgio e di San Girolamo rappresentano due ideali di vita complementari, la vita come azione e la vita come conoscenza, il dominio sul corpo e il dominio sull'intelletto». Ecco dunque che

a furia di girare lo sguardo su questi dipinti, mi sono convinto che essi formano un'unica storia, la vita d'un solo personaggio, d'un uomo che passa dalla giovinezza combattiva alla conquistata saggezza della vecchiaia, fino alla morte: un personaggio in cui arrivati a un certo momento della vita tutti vorremmo riconoscerci.

Le tele sono dunque capaci di «riflettere i cambiamenti che avvengono in noi stessi». L'immedesimazione assume così un carattere universale, dato che la complementarità tra la vita attiva e la vita contemplativa appartiene al ciclo dell'esistenza di ogni essere umano. E, ancora una volta, la complementarità tra due opposti permette di superarne la dialettica:

il basilisco che il bambino [San Trifone] evoca davanti al trono imperiale è parente del drago che Giorgio il guerriero trafiggerà con la sua lancia: forse è lo stesso mostro che qui è solo un cucciolo, un giocattolo. Scopriamo che il motivo di fondo di queste scene è il rapporto con un animale feroce: basilisco, drago, leone, forse l'animale che portiamo in noi stessi e che cambia forma nelle epoche della nostra vita. Il bambino lo evoca come un gioco [...]; poi il giovane scaricherà su di esso la sua aggressività, lo identificherà come l'*altro* da sé, col nemico, ma si sente davvero di dargli il colpo di grazia? Forse comprende che guerriero e drago sono due elementi inscindibili d'un'unica figura. Il grande passo sarà accettare questa presenza, [...] ciò che incombe su di noi come eredità biologica della specie e delle specie che ci hanno preceduti, come parte oscura della nostra storia collettiva e individuale, farne una nostra ombra vivente e dolorosa, stabilire un patto con la natura dentro e fuori di noi, trasformarne le pulsioni distruttive in una forza, come il leone del savio vegliardo.

Il superamento della dialettica, come sempre in Calvino, è sostanzialmente quello tra natura e cultura, tra mondo non scritto e mondo scritto.

¹⁵ C. Franzoni, *Ruskin a Venezia*, «Le parole e le cose²», pubblicato online il 30 aprile 2015 (ultima consultazione 22 giugno 2023).

Anch'io cerco di dire la mia

Questo nucleo di riflessioni migra, nel 1973, in uno dei capitoli più celebri della *Taverna dei destini incrociati: Anch'io cerco di dire la mia*. La presenza del pronome personale nel titolo, così insolito per lo scrittore, non stupisce più, dato che di fronte alle iconografie dei Santi Calvino si immedesima fino a identificarsi. Soffermarsi brevemente su questo testo, nonostante non si tratti di uno scritto specifico dedicato all'arte, risulta fondamentale all'interno della presente ricerca non solo perché questo è una versione (ampiamente rivisitata) resa pubblica del testo sulle pitture di Carpaccio a Venezia, rimasto invece inedito, ma anche perché permette una prospettiva d'osservazione privilegiata sullo sguardo che Calvino porta sulla pittura italiana in una pagina che non è né propriamente saggistica, né propriamente narrativa, né teorica: un testo ibrido e intermediale. E soprattutto perché è una riflessione metaletteraria e metartistica al tempo stesso, oltre che un duplice e simultaneo esercizio ecfrastico: a partire dalle carte dei tarocchi del mazzo di Marsiglia l'autore si trova a ripercorrere visualmente le tele di alcune delle più celebri rappresentazioni iconografiche dei grandi musei d'Europa. Calvino cioè passa dalle immagini *in presentia* delle carte (per di più raffigurate al margine della pagina), a quelle *in absentia* delle tele solo nominate e parzialmente descritte¹⁶. Lo spettatore dei quadri si fa scrittore di immagini.

Il capitolo è la *storia* del personaggio che parla alla prima persona, il protagonista del libro (già l'incipit ha una natura visiva: «apro la bocca»¹⁷); o meglio che non parla, ma che scrive e si racconta attraverso le carte dei tarocchi. Egli si immedesima nel *Re di Bastoni*

in cui si vede seduto un personaggio [...] che regge un arnese puntuto con la punta in giù, come io sto facendo in questo momento, e difatti questo arnese a guardarlo bene somiglia a uno stilo o calamo o matita ben temperata o penna a sfera, e se appare di grandezza sproporzionata sarà per significare l'importanza che il detto arnese scrittorio ha nell'esistenza del detto personaggio. Per quel che so, è proprio il filo nero che esce da quella punta di scettro da poche lire la strada che m'ha portato fin qui¹⁸.

¹⁶ V. Cammarata, *Visioni in forma di racconto. Narrazioni per immagini in Italo Calvino*, in R. Coglitore (a cura di), *Lo sguardo reciproco. Letteratura e immagini tra Settecento e Novecento*, Pisa, Edizioni ETS, 2007, pp. 310-15.

¹⁷ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 591.

¹⁸ *Ibidem*.

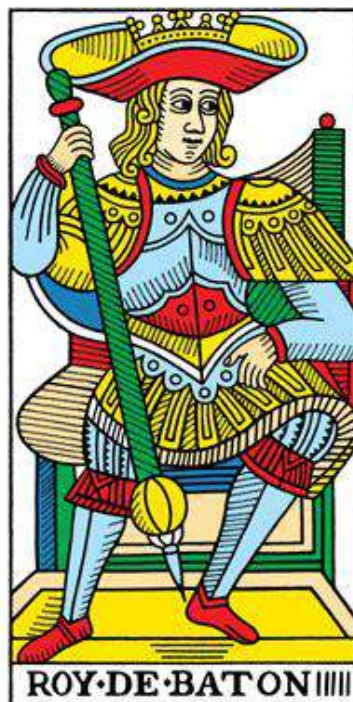


Figura 86 La carta del Re di Bastoni

Calvino sviluppa l'ecfrasi denotativa in un testo metaletterario dove la scrittura assume materia e spessore, e il filo d'inchiostro una funzione gnoseologica (la traccia del sentiero): entrambi diventano immagine, in senso proprio o figurato¹⁹. La seconda carta letta, il *Due di Denari*, è anch'essa investita di una funzione letteraria e semiotica,

è un segno di scambio, di quello scambio che è in ogni segno, dal primo ghirigoro tracciato in modo da distinguersi dagli altri ghirigori del primo scrivente, il segno di scrittura imparentato con gli scambi d'altra roba, non per niente inventato dai fenici, [...] la lettera che non va presa alla lettera, [...] vedila qui istoriata e fiorita sulla superficie significante, [...] pur sempre avvolgendo nelle sue spire significanti il circolante del significato [...] ²⁰.

Dove il deittico sposta gli occhi del lettore e della lettrice sulla carta riprodotta nel margine della pagina: parola e immagine sono *indissolubili*. Se «l'anima è un calamaio asciutto»²¹, la narrazione continua infatti proprio grazie alle immagini. Lo scrittore descrive il proprio processo compositivo nelle *Lezioni americane*:

l'operazione che ho compiuto in età matura, di ricavare delle storie dalla successione delle misteriose figure dei tarocchi, interpretando la stessa figura ogni volta in maniera diversa, certamente ha le sue radici in quel mio farneticare infantile su pagine piene di figure. È una sorta di iconologia fantastica che

¹⁹ Va notato che in questo passo l'uso delle comparazioni porta all'idea di immagine anche in senso di metafora. Inoltre, la serie di alternative segnate da "o" non solo dà l'idea di una decodificazione progressiva, ma anche moltiplica l'idea di oggetto di scrittura.; col risultato che la scrittura invade, di fatto, la frase. Poi, l'uso del verbo "significare", che ha insieme il senso di "avere senso" e "essere segno" dà un taglio definitivamente semiotico al passo.

²⁰ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. 592.

²¹ *Ibidem*.

ho tentato nel *Castello dei destini incrociati*: non solo con i tarocchi, ma anche con i quadri della grande pittura. Difatti ho cercato di interpretare le pitture di Carpaccio a San Giorgio degli Schiavoni a Venezia, seguendo i cicli di San Giorgio e di san Girolamo come fossero una storia unica, la vita d'una sola persona, e di identificare la mia vita con quella del Giorgio-Girolamo. Questa iconologia fantastica è diventata il mio modo abituale di esprimere la mia grande passione per la pittura: ho adottato il metodo di raccontare le *mie* storie partendo da quadri famosi della storia dell'arte, o comunque da figure che esercitavano su di me una suggestione²².

Il resto del capitolo è quindi simile nel contenuto e nel proposito al testo su Carpaccio (che resta il pittore di riferimento), anche se lo scrittore non si concentra su un singolo autore ma passa in rassegna le varie iconografie di San Giorgio e San Girolamo della storia della pittura, evidenziandone punti di continuità e discontinuità, ricorrenze e variazioni. Si direbbe dunque che Calvino, interrogato inizialmente dai teleri veneziani, abbia sviluppato una vera e propria ricerca iconografica e iconologica anche in altri quadri. L'operazione si svolge dunque per associazione di immagini:

il gioco di prestigio che consiste nel mettere dei tarocchi in fila e farne uscire delle storie, potrei farlo anche con i quadri dei musei: mettere per esempio un San Girolamo al posto dell'*Eremita*, un San Giorgio al posto del *Cavaliere di Spade* e vedere cosa viene²³.

Questi due soggetti sono quelli che nella storia della pittura più hanno «attratto»²⁴ lo scrittore. Calvino confessa il proprio debito artistico nei confronti della pittura, fonte per l'invenzione letteraria (la quale diviene allo stesso tempo narrazione a sé stante e omaggio all'arte figurativa), e lo fa nei termini dell'*attrazione*. Le immagini cioè, magnetizzano, catturano l'attenzione dello scrittore, che sente il «bisogno»²⁵ di tornare a leggerle, a consultarle.

La lettura dei quadri procede quindi per confronto e interrogazione («c'è stato pure un tempo in cui girando nei musei mi fermavo a *confrontare* e *interrogare* [...]»²⁶). Calvino cerca di interpretare gli emblemi e i simboli²⁷ che compaiono all'interno delle iconografie tradizionali dei santi, citando le rappresentazioni più celebri: Raffaello, Altdorfer, Paolo Uccello²⁸, Dürer, Tintoretto, Giorgione Pisanello, Rembrandt, Antonello da Messina, Carpaccio, Botticelli. In ognuna di queste individua ed evidenzia le piccole differenze tra i campionari di oggetti,

²² I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., pp. 709-10.

²³ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. 596.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Vd. nota 3.

²⁶ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. 599. Corsivo mio.

²⁷ Belpoliti sottolinea che Calvino fa di questi quadri «una lettura meticolosa, attenta ai particolari, ai dettagli, una lettura che è quasi un'indagine, un'indagine. Lo scrittore non è interessato alla storia dei singoli quadri, o ai loro significati artistici, la sua è infatti una lettura simbolica, per emblemi, figure, archetipi; cerca nei quadri una verità che è sia *in lui* che *nei quadri*, cerca il tema, il motivo che sente comune a sé e al quadro» M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 152.

²⁸ A Paolo Uccello e ad Altdorfer (in particolare al suo *San Giorgio e il drago*) Calvino dedica degli scritti specifici, di cui si dirà in seguito. Si noti che, riferendosi a ogni dipinto, lo scrittore fa il preciso riferimento al museo in cui questo è conservato, aumentando l'impressione di tangibilità dell'immagine e di fedeltà dell'ecfrasi.

particolari e scenari, e le variazioni sul tema che rendono possibili le attribuzioni, le leggere sfumature interpretative. Ma complessivamente San Giorgio, «sempre chiuso nella sua corazza, senza rivelarci nulla di sé»²⁹, è la rappresentazione o l'incarnazione della vita attiva, mentre San Girolamo (o Sant'Agostino), quella della vita contemplativa: «la forza dell'eremita si misura non da quanto lontano è andato a stare dalla città, ma dalla poca distanza che gli basta per staccarsi dalla città, senza mai perderla di vista»³⁰. Senza dubbio sono i «quadri d'interno»³¹ dedicati a quest'ultimo che Calvino osserva e analizza con maggiore attenzione: la descrizione dello studio del savio, come già nel testo su Carpaccio, è meticolosa, vertiginosa, quasi intrusiva. L'identificazione con l'uomo di lettere è qui esplicitata: «il mestiere dello scrivere uniforma le vite individuali, un uomo allo scrittoio assomiglia a ogni altro uomo allo scrittoio»³², e nel paesaggio che lo circonda «gli oggetti del leggere e dello scrivere si posano tra le rocce le erbe le lucertole, diventano prodotti e strumenti della continuità minerale-vegetale-animale»³³. Di tutte le rappresentazioni iconografiche, quelle su cui Calvino si sofferma maggiormente sono, nuovamente, quelle di Carpaccio alla Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, dato che «le storie [...] continuano l'una di seguito all'altra come fossero una storia sola»³⁴, come se fossero un racconto. Ancora una volta San Giorgio e San Girolamo sono i protagonisti di un'unica vicenda, il cui protagonista è un unico personaggio raffigurato in due momenti diversi della vita (giovinezza e maturità o vecchiaia³⁵), secondo una prospettiva diacronica e consequenziale, d'altronde tipica dei cicli pittorici di grandi dimensioni. Nei cicli veneziani in effetti si riscontra l'intenzione da parte del pittore di rendere «i singoli episodi narrativi come unità fisicamente indipendenti, tanto da poter essere dipinti su tavole o teleri», tuttavia è altrettanto evidente come essi siano «concepiti per essere ricordati armoniosamente all'interno di una sequenza unitaria»³⁶: una narrazione per associazione di immagini,

²⁹ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. 600.

³⁰ *Ivi*, p. 598

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ *Ivi*, p. 597.

³⁴ *Ivi*, p. 601.

³⁵ Da notare l'usuale costante riferimento a coppie antinomiche: l'interno e l'esterno, l'io e l'altro, la giovinezza e la vecchiaia. Secondo Belpoliti in questo testo emerge anche un'altra dicotomia, quella tra verità e finzione. Le figure dei Santi hanno infatti una forte verità, una «verità pittorica» che deriva dal «modo che hanno i pittori e gli scrittori di credere a una storia che è passata per tante forme»: questa storia, «per il fatto di dipingerla e ridipingerla, di scriverla e riscriverla, se non era vera lo diventa». La verità della finzione pittorica o letteraria è «vera finzione» che «funziona come un archetipo, un simbolo, una figura; meglio: è archetipo simbolo figura proprio in virtù dell'essere stata dipinta e ridipinta, scritta e riscritta, in tal modo è divenuta vera immagine sul foglio o sulla tela»; M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., pp. 154-55.

³⁶ M. Aronberg Lavin, *Il luogo della narrazione: i cicli narrativi murari nelle chiese d'Italia (431-1600)*, Roma, Nuova Argos, 2005, p. 6.

processualmente analoga a quella di Calvino. E infatti lo scrittore propone una riflessione aperta sul processo di *lettura* delle immagini:

la prima cosa da dire è che quella del Sangiorgio-Sangirolamo non è una storia con un prima e un dopo: siamo al centro d'una stanza con figure che si offrono alla vista tutte insieme. Il personaggio in questione riesce a essere il guerriero e il savio in ogni cosa che fa e pensa, o non sarà nessuno, e la stessa belva è nello stesso tempo drago nemico nella carneficina quotidiana della città e leone custode nello spazio dei pensieri: e non si lascia fronteggiare se non dalle due forme insieme.

Così ho messo tutto a posto. Sulla pagina, almeno. Dentro di me resta tutto come prima³⁷.

Arrivato alla conclusione delle sue riflessioni Calvino constata che queste immagini (a Venezia, ma anche nella sua memoria) si offrono alla vista tutte insieme, senza ordine diacronico; analogamente i due personaggi sono al tempo stesso il guerriero *e* il savio. La *compresenza* ha una natura materiale, visibile e simbolica: San Giorgio e San Girolamo non rappresentano solo due fasi distinte, una successiva all'altra, nella vita di ciascuno di noi, bensì due elementi complementari che dovrebbero essere presenti in ciascun essere umano, in ogni istante della sua vita. Questa presa di consapevolezza, che si iscrive in quel processo di superamento della dialettica e della dicotomia tra *dentro* e *fuori* di cui si è ampiamente detto nel primo capitolo, lascia ancora lo scrittore in uno stato di profonda inquietudine. Nelle pagine qui prese in esame Calvino, che si immedesima e identifica con i personaggi – di cui integra nella scrittura l'identità psichica –, che dice “io”, aprendosi ai meandri della vita intima e dell'introspezione, alla profondità delle sensazioni e dei sentimenti, entra nell'immagine e in qualche modo se ne appropria. Egli concepisce i quadri non solo come uno spazio pittorico, narrativo o espressivo, ma come un archetipico spazio interiore, quello della mente:

in queste opere lo scrittore legge gli oggetti che si dispongono nello spazio, il loro essere *superficie* su cui scorre la luce e il tempo. [...] La stanza, lo spazio della stanza, è “lo spazio della mente”: l'allestimento del quadro è un allestimento della mente, l'arredamento di quello studiolo è l'arredamento della mente dello scrittore, il suo catalogo mentale di oggetti è “l'ideale enciclopedico dell'intelletto, il suo ordine, le sue classificazioni, la sua calma”³⁸.

³⁷ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. 602.

³⁸ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 153.

3. L'antiscultura di Fausto Melotti tra materia leggera e vuoti: i segni e le effimere come scrittura

Nelle pagine precedenti si è visto come Calvino, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, cominci a concepire l'immagine non come qualcosa di *altro* rispetto alla scrittura, ma come una forma di testo che condivide con quello scritto analoghi processi compositivi. Le carte dei tarocchi, la scrittura efrastica (l'evocazione visiva dei grandi quadri della pittura europea) e la pittura sono dunque situate su un *continuum* in cui i rapporti di significazione sono reciproci e multidirezionali. Uno dei casi più interessanti che riguarda l'analogia tra processi di composizione e formalizzazione, oltre che l'affinità poetica ed estetica, e la congenialità con lo scrittore è quello dello scultore Fausto Melotti. Calvino, si è visto, generalmente si interessa meno (almeno da un punto di vista quantitativo) alla scultura rispetto ad altre forme d'arte visiva, come la pittura e il disegno, ma intrattiene un rapporto privilegiato con le opere di Melotti, forse proprio in virtù della loro natura di "antisculture". La poetica dell'artista è infatti caratterizzata dal sovvertimento tanto del canone del volume pieno, quanto di quello dell'antinomia vuoto-pieno, offrendo dunque uno spunto di riflessione sul superamento della dialettica tra forma (in questo caso anche materia) e assenza di forma. Le ricerche di Melotti, che è un artista a tutti gli effetti concettuale, si focalizzano inoltre sull'idea di modularità, in linea con i coevi sviluppi dello strutturalismo e della semiotica. Tra l'artista e Calvino si possono rilevare dunque molti punti di contatto, prima tra tutti la condivisa ricerca della forma del «meccanismo del pensiero», dell'«habitat del pensiero»¹, che nel corso del tempo si declinano per entrambi in forme differenti. Prima di entrare nel vivo dell'analisi dei testi che lo scrittore dedica a Melotti, si propone qualche spunto di riflessione sulla genesi e sullo sviluppo delle sue sculture.

Dopo la laurea in ingegneria elettronica conseguita presso il Politecnico di Milano, degli studi musicali e la frequentazione dell'accademia di Brera sotto la guida di Adolfo Wildt, Fausto Melotti (1901-1986), originario di Rovereto, comincia a esporre negli anni Trenta innanzitutto a Torino, dove partecipa alla Collettiva di Arte Astratta tenutasi presso lo studio di Casorati e Paulucci (tra gli altri partecipanti all'esposizione si annovera Lucio Fontana), poi a Milano, con il gruppo di pittori astrattisti che gravita intorno alla galleria Il Milione, e che guardano ai movimenti d'oltralpe come quello di *Abstraction-Création*. Da sempre interessato alla scultura, e in particolare al sovvertimento del canone del volume pieno, alla geometrizzazione astratta, alla materia povera, Melotti riprende la produzione creativa a partire dagli anni Sessanta (anni in cui viene scoperto dalla critica e dal pubblico), quando affianca

¹ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., pp. 132-33.

all'astrattismo delle origini un figurativismo allusivo. Alla base dei suoi lavori vi è però sempre un rigore matematico e fisico, una riflessione sul linguaggio della musica classica e della geometria, messa in gioco nella rappresentazione scultorea: forme a tre dimensioni che si sviluppano nello spazio, e che possono contenere spazio. Quella di Melotti quindi è una ricerca sulla scultura da intendersi come materia e forma *nello spazio*; non sul processo, o sull'azione del "togliere" o del "porre", che sottostanno alla creazione di un'opera, bensì sul rapporto tra il pieno e il vuoto, tra l'alto e il basso, tra il davanti e il dietro. Una ricerca che si attua attraverso un intervento nello spazio con forme geometriche che invece di mettere in evidenza sé stesse, la loro *presenza* e la loro matericità, attraverso la loro sottigliezza e fragilità, la loro quasi trasparenza, evidenziano la loro levità e leggerezza, come note musicali. La materia stessa di cui sono fatte queste sculture, o più propriamente antisculture, è significativa: fili di ferro, sottili aste di ottone, garze, stoffe, carta, gesso, materiali pesanti o poveri sottratti dal laboratorio di artigiani, di sarti, di fabbri e resi leggeri, poetici². Le composizioni di Melotti poi, come accennato, sono realizzate sulla base di strutture geometriche e canoni musicali, cioè *moduli*, dal momento che «non la modellazione ha importanza, ma la modulazione» laddove «*modellazione* viene da modello = natura = disordine; *modulazione* da modulo = canone = ordine. Il cristallo incanta la natura»³. Per Melotti l'arte non è passione né incanto, bensì linguaggio razionale: «l'arte è stato d'animo angelico, geometrico. Essa si rivolge all'intelletto, non ai sensi»⁴.

Si comprendono così le ragioni per cui l'opera di Melotti sia così congeniale a Calvino⁵: la leggerezza che si origina dalla materia pesante – la leggerezza come sottrazione di peso –, la struttura geometrica, regolare e razionale del cristallo come strumento al tempo stesso gnoseologico e creativo, il rapporto in costante circolarità tra il pieno e il vuoto, due opposti che finiscono per toccarsi. È probabile che Calvino sia venuto a conoscenza del lavoro di Melotti⁶ in occasione di una delle numerose mostre ed esposizioni dedicate all'artista tenutesi

² C. Carandente, *Melotti, scultore europeo*, in *L'acrobata invisibile*, Milano, Mazzotta, 1987, p. 19. Al proposito il critico afferma, nella stessa pagina: «forse non v'è stato al mondo creatore di forme che abbia prodotto, con i canoni musicali e le figure geometriche, con i materiali del fabbro e il più umile bricolage, poesia più alta».

³ F. Melotti, testo pubblicato in occasione della sua prima personale nel «Bollettino della galleria Il Milione», 40, Milano, 10-25 maggio 1935; ora in F. Melotti, *Lo spazio inquieto*, Torino, Einaudi, 1971, p.105.

⁴ *Ibidem*.

⁵ A testimoniare il profondo legame tra le poetiche dei due autori vi sono anche, a partire dagli anni Novanta, le copertine delle edizioni Oscar Mondadori dei libri di Calvino, per cui l'editore sceglie proprio una serie di sculture di Melotti.

⁶ A tal proposito, è necessario ricordare come i libri su e di Melotti che Calvino conserva nel corso del tempo, fino a farli approdare nella biblioteca della casa di Roma, sono numerosi: A. M. Hammacher, *Melotti*, Milano, Electa, 1975 (scaffale VII.H.23); B. Mantura (a cura di), *Melotti*, Milano, Electa, 1983 (scaffale VII.H.53); il catalogo della mostra *Melotti: Firenze, Forte di Belvedere, Aprile-Giugno 1981*, Firenze, Electa, 1981 (scaffale VII.H.20); F. Melotti, *Linee*, Milano, Adelphi, 1981 (scaffale III.B.21, presente nella biblioteca anche nell'edizione del 1975, scaffale VII.H.2); F. Melotti, *Ottantotto disegni*. Milano, Electa, 1981 (scaffale VII.H.4).

a Torino a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta⁷, anni in cui lo scrittore, anche dopo il trasferimento a Parigi, è spesso in città in quanto consulente editoriale dell'Einaudi. Ma è possibile che questo incontro sia avvenuto altrove, in Italia o all'estero, per esempio a Parigi, dove alcune opere di Melotti sono esposte nel 1971 nella mostra collettiva *Il mondo della non oggettività*. I due intellettuali hanno poi modo di incontrarsi e conoscersi proprio nel 1971 all'Einaudi in occasione della pubblicazione del volume *Lo spazio inquieto*, interamente dedicato a Melotti, curato da Paolo Fossati⁸, per il quale Ugo Mulas è incaricato di scattare le foto che documentano visivamente le opere dell'artista (a dire di Mulas stesso, «così povere di materia che è un po' come fotografare l'aria»⁹) e Calvino di redigere lo scritto introduttivo (*I segni alti*, di cui si dirà più avanti). Non è casuale che l'incontro tra i due intellettuali avvenga proprio in seno al fertile ambiente che gravita intorno al progetto di *Einaudi Letteratura*, promosso da Fossati e Giulio Bollati: la collana, nata nel 1969, si propone di documentare ricerche che fuoriescono dai confini delle tradizionali categorie artistiche, di accogliere le voci in dialogo tra arti e letteratura (in particolare d'avanguardia), attraverso costanti collaborazioni e confronti con un selezionato circuito di gallerie (soprattutto torinesi). In linea con il dinamico clima culturale (critico, letterario, artistico, sociale) degli anni Settanta, proiettato verso la sinergia tra le arti, la divulgazione della cultura visiva e visuale, intese come presupposto di un rinnovamento anche politico, *Einaudi Letteratura* offre alla critica e al pubblico una nuova tipologia di libro d'arte, oltre al catalogo e alla monografia, più accessibile, «meno imbalsamato»¹⁰.

Tornando al rapporto tra Melotti e Calvino, a partire dal loro incontro per motivi professionali, tra i due nasce anche un'amicizia e una frequentazione assidua: lo scrittore visita l'*atelier* dell'artista e comincia a collezionare sue opere con le quali decora lo studio nell'appartamento di Parigi¹¹, poi in quello di Roma e nella villa di Roccamare.

⁷ In seguito a un esito poco favorevole della prima personale nel 1935 presso la galleria Il Milione a Milano, Melotti ottiene un grande successo nel 1966, quando partecipa alla Biennale Internazionale d'Arte di Venezia. A partire da questo momento acquisisce una fama anche internazionale, e le sue opere sono esposte in svariate mostre, collettive e personali. Si evidenziano qui le esperienze torinesi: la partecipazione alla mostra collettiva *Esperienze dell'astrattismo italiano*, del 1968; la personale *Melotti, profezia della scultura*, nello stesso anno, presso la galleria Notizie 1 e 2; la personale alla galleria Galatea e contemporaneamente alla galleria Martano, nel 1971; la personale presso la Galleria Civica d'Arte Moderna e nuovamente alla Galatea, l'anno successivo. Per un approfondimento sull'intera attività espositiva di Melotti si rimanda a G. Celant, *Melotti. Catalogo generale*, Milano, Electa, 1994.

⁸ Per un approfondimento sull'attività di Paolo Fossati presso l'editore Einaudi, e in particolare sulla collana *Einaudi Letteratura* si rimanda al contributo di V. Russo, *Einaudi Letteratura di Paolo fossati*, «Studi di Memofonte», 13, 2014.

⁹ Così scrive Mulas in una lettera a Giulio Einaudi del 19 giugno 1970; citato in V. Russo, *Einaudi Letteratura di Paolo fossati*, cit., p. 266.

¹⁰ Sono queste le parole di Fossati relative al progetto della monografia sull'opera grafica di Lucio Fontana, una lettera inviata a Piero Fedeli del 28 ottobre 1969; citato *ivi*, pp. 264-65.

¹¹ Una testimonianza di Vanni Scheiwiller riporta: «a proposito di Calvino (si ricordi anche lo scritto *Le effimere nella fortezza*, dell'81, poi in *Collezione di sabbia*, a me particolarmente caro per la dedica: "A Vanni questo libro



Figura 87 Una scultura di Fausto Melotti nella casa di Calvino a Roma

Il loro rapporto è testimoniato, oltre che dai testi qui presi in esame, anche da un progetto, ideato nel 1982 ma mai portato a compimento, di una collaborazione tra Melotti, Calvino e il critico d'arte e curatore Vanni Scheiwiller (con cui lo scrittore, nel 1985, pubblica la traduzione della *Canzone del polistirene* di Queneau, affiancata proprio da un'acquaforte di Melotti) per la realizzazione di un volume dell'*Arte Moderna Italiana* dedicato ai *Teatrini* dell'artista con un testo dello scrittore. È Calvino stesso, d'altronde, a confermare il ruolo fondamentale dell'opera di Melotti nel proprio panorama visuale e poetico:

c'è stato un momento in cui dopo aver conosciuto lo scultore Fausto Melotti, uno dei primi astrattisti italiani, che solo nella vecchiaia è stato scoperto e valutato secondo il suo merito, mi veniva da scrivere città sottili come le sue sculture: città su trampoli, città a ragnatela¹².

Dove «mi veniva da scrivere» fa luce sulla natura quasi istintiva e irriflessa di questa scrittura così affine alle sculture, che sembra fuoriuscire direttamente da esse. Lo scrittore dichiara così apertamente che le opere di Melotti sono fonte viva per le sue *Città invisibili*, a loro volta

in cui si parla del nostro Melotti”) ricordo che quando accompagnai Montale a Parigi, Melotti mi affidò una sua sculturina, meticolosamente imballata e leggerissima, da consegnare a Calvino, che stava a Parigi. Montale mi prendeva in giro come se portassi un ostensorio, viaggiando in aereo con il delicatissimo pacchetto in mano [...]. Il pacchetto era confezionato tanto bene che la domestica di casa Calvino a furia di scartare scartò distruggendola anche l'effimera e filiforme sculturina»; V. Scheiwiller citato in L. Modena, “*Mi veniva da scrivere città sottili come le sue sculture*”: la scultura di Fausto Melotti nelle *Città invisibili* di Italo Calvino, «Letteratura e arte», 2, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2004, p. 241. Negli anni Ottanta Calvino e Scheiwiller si conoscono già bene, come si vedrà tra poco: nel 1977 Calvino scrive un testo per tre incisioni di Dario Serra, un artista presentatogli dal gallerista a Parigi, in vista di una pubblicazione per le edizioni Scheiwiller.

¹² Calvino citato in M. Barenghi-B. Falcetto, *Note e notizie sui testi di Le città invisibili*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1363.

«apogei del calviniano “visual writing style”, “sintesi visive”, “immagini-apologo”»¹³, una sorta di diario dove tutto, secondo Calvino, si trasforma in immagini di città, ivi compresi i libri letti e le esposizioni d’arte visitate¹⁴. Tanto che, quando nel dicembre del 1972 (un anno dopo *I segni alti*) lo scrittore ne regala una copia fresca di stampa all’artista, la dedica è la seguente: a Fausto Melotti le “città sottili” e tutte le altre di questo libro che è anche suo. Con grande amicizia¹⁵. Le “città su trampoli” e le “città ragnatela” di Melotti dunque sono più che fonti vive per le “città sottili” di Calvino, le quali, lette in questa prospettiva, potrebbero esserne efrasi interpretative, se non addirittura testi che partecipano della loro stessa essenza (ed essenzialità). L’antiscultura dell’artista rappresenta visivamente ciò cui la scrittura di Calvino tende: una leggerezza raggiunta mediante una trasformazione della pesantezza, una sottigliezza che dissolve il vuoto-pieno¹⁶.

I segni alti

Il primo testo che Calvino scrive per Melotti è *I segni alti*, del 1971, anno della pubblicazione presso *Einaudi Letteratura* del volume dell’artista *Lo spazio inquieto*, di cui è presentazione. Il protagonista, un viaggiatore guidato dal «savio»¹⁷ Melotti, intraprende un viaggio gnoseologico che ha inizio nello studio dello scultore, a cui si accede tramite una soglia – tipica dei viaggi iniziatici – che è una botola raggiungibile grazie a una «scaletta da sottomarino». Non è importante che il viaggio sia un’anabasi o un’ascesa, l’importante è salire o scendere, poiché «ogni itinerario conoscitivo non può iniziarsi che con una scoscesa dislocazione verticale» (qui Calvino richiama l’Alice di Carroll e l’eroe prometeico del mito di Bororo di Lèvi-Strauss). Lo scrittore effettua una «lettura complessiva dell’opera di Melotti e insieme una riflessione sul processo conoscitivo, sui modi del “fare” e insieme del “pensare”»; è un viaggio dentro allo studio/mondo dello scultore, ma anche un *viaggio come conoscenza*¹⁸. I «segni scorporati» dello scultore sono come una «vegetazione», una germinazione di arbusti sottili che tende verso l’alto: il senso del volume, pur esistente, è solo suggerito, la materia è filiforme, leggera, ridotta, quasi smaterializzata.

¹³ L. Modena, “*Mi veniva da scrivere città sottili come le sue sculture*”: la scultura di Fausto Melotti nelle *Città invisibili* di Italo Calvino, cit., p. 217.

¹⁴ Cfr. *ivi*, p. 220.

¹⁵ Calvino citato in G. Celant, *Melotti. Catalogo generale*, cit., p. 731.

¹⁶ Per un ulteriore approfondimento sul rapporto tra *Le città invisibili* e le sculture di Melotti si rimanda al completo studio di L. Modena, “*Mi veniva da scrivere città sottili come le sue sculture*”: la scultura di Fausto Melotti nelle *Città invisibili* di Italo Calvino, cit.

¹⁷ I. Calvino, *I segni alti (per Fausto Melotti)*, in *Saggi*, cit., vol. II, p. 1970. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ivi*, pp. 1970-71. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit. pp. 308-09.

¹⁸ M. Belpoliti, *L’occhio di Calvino*, cit., pp. 148-49.

Melotti agisce secondo

un impulso riduttivo [...] nei confronti della materia impiegata: un vero e proprio processo di smaterializzazione, tanto più eroico e difficile in quanto tentato pur sempre da uno scultore, da un esecutore di complessi plastici tridimensionali. [...] Pure adoperando il gesso e il metallo, materiali quanto mai consistenti, fa miracoli per assottigliarli, per renderli diafani, posti più che altro a far da tracce, a indicare il passaggio di forze e correnti altrimenti *invisibili*¹⁹.

Al di là dell'antinomia tra vuoto e pieno i segni sono dunque la traccia di un'energia invisibile. Sono i «palafitticoli» a insegnare la leggerezza, senza «prosopopee», con «attenzione» e «industriosa ostinazione»; questi sono forse gli stessi abitanti delle città invisibili di Bauci, che si erge su «sottili trampoli» e su «lunghe gambe di fenicottero»²⁰, di Zenobia, con le sue «altissime palafitte»²¹ e di Armilla, uno «scheletro idraulico»²² (che ricorda l'architettura tubiforme del Centre Pompidou, che Renzo Piano, che Calvino frequenta a Parigi, comincia a costruire proprio nel 1971). La leggerezza dei palafitticoli è uno stile di vita: tendere verso l'alto restando ben saldi alla terra, trovare un equilibrio pur essendo ancorati alla palude vischiosa del mondo.

Alla fine di questo viaggio conoscitivo il viaggiatore non troverà il tanto agognato «alfabeto assoluto», le «estreme essenze» dei suoi ideogrammi, bensì degli «emblemi tridimensionali e dinamici», «festosi segnaoli», «esili e primordiali» come dei «graffiti infantili», e cioè dei segni *altri*. Sono le antisculture di Melotti, dove non esiste dentro e fuori, ma solo la linea verticale, come un lungo segno, grafico, che traccia il percorso conoscitivo:

la caverna [non] deve restare elemento indispensabile d'ogni mito delle idee ultime, – è d'un viaggio fuori della caverna che qui si tratta, verso un mondo dove il dentro non esiste [...]. Il viaggio però potrebbe compiersi ugualmente attraverso uno specchio cui non resti altro da specchiare che la propria cornice, oppure attraverso una finestra che s'affacci sul fuori da ambedue le parti. L'importante è non aspettarsi di raggiungere un al di là ma un al di qua [...].

Facendo un esplicito riferimento al mito platonico, Calvino anticipa le riflessioni fenomenologiche di Palomar in *L'universo come specchio* e in *Il mondo guarda il mondo*. In quest'ultimo testo, infatti, Palomar prova a guardare le cose «dal di fuori» invece che «dal di dentro»:

come si fa a guardare qualcosa lasciando da parte l'io? [...] Di solito si pensa che l'io sia uno che sta affacciato ai propri occhi come al davanzale d'una finestra e guarda il mondo [...]. Dunque: c'è una finestra che s'affaccia sul mondo. Di là c'è il mondo; e di qua? Sempre il mondo [...]. Con un piccolo sforzo di concentrazione Palomar riesce a spostare il mondo da lì davanti e a sistemarlo affacciato al davanzale. Allora, fuori dalla finestra, cosa rimane? Il mondo anche lì, che per l'occasione s'è sdoppiato

¹⁹ R. Barilli in D. Bacile, *Musica visiva di Fausto Melotti*, Milano, Virgilio, 1975, p. 35. Corsivo mio. Si noti l'utilizzo dell'aggettivo *invisibile* riferito all'opera di Melotti, definito per l'appunto «l'acrobata invisibile».

²⁰ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 423.

²¹ *Ivi*, p. 384.

²² *Ivi*, p. 396.

in mondo che guarda e mondo che è guardato. E lui, detto anche “io”? [...] Forse l’io non è altro che la finestra attraverso la quale il mondo guarda il mondo²³.

Anche il tempo si misura con la linea e lo spazio, in particolare quello dell’ellisse tracciata dall’oscillazione del pendolo, un «estro radioestesico di biglie di piombo legate a catenelle, libere di descrivere circonferenze in ogni dimensione o d’interpretare [...] la scansione circolare dello spazio», che dà «norma al movimento universale».

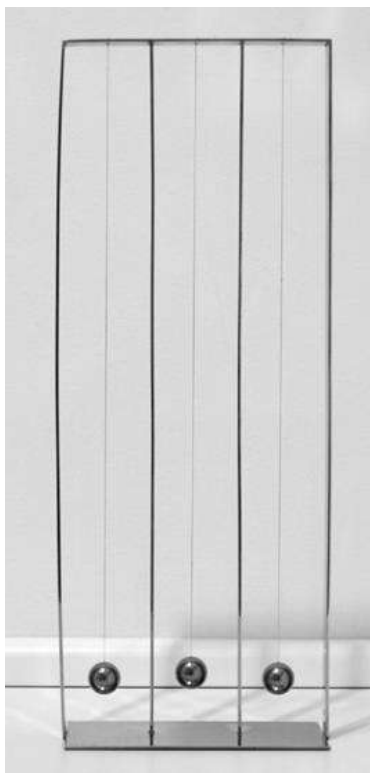


Figura 88 Fausto Melotti, *Scultura A (I pendoli)*, 1971

Nonostante la pesantezza del piombo e il vincolo della catena, o anzi forse proprio grazie ad essi, il pendolo non è «schiavo della ciondolante gravitazione terrestre» bensì «disponibile per capovolte oscillazioni». A rendere libero il pendolo è dunque il movimento: Melotti, come si vedrà anche ne *Gli effimeri*, in quest’opera non vuole abiurare l’ancoraggio alla terra (indispensabile per la scultura), ma proporre uno spazio *inquieto*, cioè *mobile*. Non abiura neanche la figuratività, dal momento che il pendolo è una figura: le sue forme, che parlano un linguaggio geometrico e razionale, o un linguaggio musicale («concerto di percussioni e trilli di zufolo»), sono «l’unico modo per dire la pena di fronte a tutti i possibili impossibili». Sono *segni*, che «vanno [...] tenuti alti».

Melotti, nel corso delle sue ricerche formali negli anni della maturità, esplora la figuratività in una serie di opere cui si già fatto accenno: i *Teatrini*, una produzione meno nota

²³ I. Calvino, *Palomar*, cit., pp. 968-69.

e per l'appunto più vincolata alla figura. Si tratta di piccole sculture polimateriche, realizzate secondo uno stile infantile o *naïf*. Vi sono rappresentate delle sezioni abitazioni e di stanze tagliate in verticale, che ricordano la calviniana città invisibile di Armilla, in cui le case non hanno la quarta parete (analogamente al palazzo di *La vie mode d'emploi* di Perec). All'interno delle stanze si svolgono scene che si offrono all'osservazione dello spettatore, soddisfacendone la curiosità voyeuristica e lasciando libero spazio alle sue interpretazioni. Il susseguirsi dei riquadri, simili a quinte di piccoli teatri, dà vita ad una narrazione che può essere letta dall'osservatore, il cui sguardo si muove come lungo una *strip* di vignette di un fumetto. Non stupisce dunque che proprio su questi *Teatrini* Calvino, negli anni Ottanta, ha in progetto di scrivere un testo da pubblicare nel già citato volume che avrebbe dovuto essere interamente dedicato a Melotti, in collaborazione con Scheiwiller, per la collana *Arte Moderna Italiana*, purtroppo mai realizzatosi. I *Teatrini* infatti interessano lo scrittore per la loro formulazione iconica che è più vicina alla referenzialità rispetto alle altre sculture dell'artista: essi presentano delle vere e proprie cornici narrative e «in definitiva non [sono] così lontani dal testo scritto»²⁴.

Grazie al gioco della ripetizione con variazione e all'oscillazione tra astrazione e figuratività, tipici di tutta l'opera melottiana, alla struttura seriale e geometrica, alla «*vis* scientifico-razionale imperniata sul rapporto musica-matematica-scultura»²⁵, si affianca sempre l'aspetto simbolico, descrittivo o narrativo, una «*vis* immaginativa che attinge alla favola, all'onirico e al mito e che trascende l'ordine e il controllo della forma»²⁶. Questa tensione dicotomica è analoga a quella di Calvino, tanto che secondo Franco Ricci la scultura di Melotti non ha solamente ispirato lo scrittore, ma ha significativamente generato in lui «a new order of meaning»²⁷. Per questo motivo il testo di Calvino *I segni alti*, che ha un andamento in parte dinamizzante, è anche un'ecfrasi integrativa. Esso infatti è una rappresentazione del pensiero dello scrittore a proposito delle opere d'arte, più che la rappresentazione delle opere stesse²⁸. Tale pensiero è pretesto per Calvino per un'interrogazione della scultura di Melotti volta alla personale ricerca e riflessione letteraria – quasi una dichiarazione di poetica –, oltre che gnoseologica: «apprendere da Melotti che l'infinito s'avvolge su se stesso a spirale autorizza d'altronde a una certa confidenza con lo spazio e col tempo». Calvino, grazie alle sculture di Melotti, immagina delle forme invisibili, quelle del pensiero.

²⁴ L. Modena, “*Mi veniva da scrivere città sottili come le sue sculture*”: la scultura di Fausto Melotti nelle Città invisibili di Italo Calvino, cit., p. 238.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ F. Ricci, *Painting with Words, Writing with Pictures*, cit., p. 201.

²⁸ Cfr. M. Baxandall, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Torino, Einaudi, 2000, p. 16.

Le effimere nella fortezza

Anche il secondo testo che lo scrittore dedica all'artista propone una riflessione, squisitamente calviniana, sull'incontro tra opposti: la leggerezza e la pesantezza, l'effimero e il durevole, l'organico e l'inorganico. *Le effimere nella fortezza* è scritto in occasione dell'esposizione antologica di Melotti tenutasi al Forte del Belvedere di Firenze nella primavera del 1981, pubblicato in «la Repubblica» e poi confluito in *Collezione di sabbia*. Si tratta di un testo strutturato in parte sotto forma di dialogo tra una delle opere presenti in mostra, *Gli effimeri* (del 1978), e la fortezza (il Forte del Belvedere, lo spazio che ospita l'esposizione), in parte sotto forma di recensione (con tanto di riferimenti puntuali e specifici alle opere esposte²⁹). Questa scultura consiste in una struttura composta da sottili asticelle di ottone posizionate in verticale, intervallate o “riempite” da piccole, filiformi forme astratte o vagamente figurative³⁰ (antropomorfe o zoomorfe) dello stesso materiale; sul retro della scultura è appesa, agganciata all'estremità più alta, una leggera garza che ricade fino al pavimento. Calvino la descrive così:

una partitura d'ideogrammi senza peso come insetti acquatici che sembrano volteggiare su di una spalliera d'ottone schermata da un filtro di garza.

²⁹ Come *Viandante, La nave di Ulisse e Canal grande* – il che permette di considerare le descrizioni delle opere come delle ecfrafi innanzitutto denotative.

³⁰ Si è già parlato del rapporto di Melotti con la ricerca figurativa; al proposito, proprio nelle pagine delle *Effimere nella fortezza*, Calvino commenta: «Melotti, uno dei “padri fondatori” dell'astrattismo, mette quasi sempre nelle sue opere un sia pur minimo elemento figurativo, come per sottintendere che il “rigore” non è mai dove più ce lo si aspetta». Il caso esemplare per lo scrittore è offerto dalla realizzazione scultorea *Canal Grande*, del 1963, composta da una serie di mattoni traforati allineati e posizionati su di una superficie specchiante: l'effetto della scultura, ad una prima visione, pur non essendoci alcun elemento figurativo, è quello di un insieme di edifici urbani che si riflettono nell'acqua (la città di Venezia, ma anche la Valdrada di Calvino, una delle *Città invisibili* che si sviluppa in due città speculari). I. Calvino, *Le effimere nella fortezza*, in *Saggi*, cit., vol. I, p. 487. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ivi*, pp. 487-89. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit. p. 612-13.

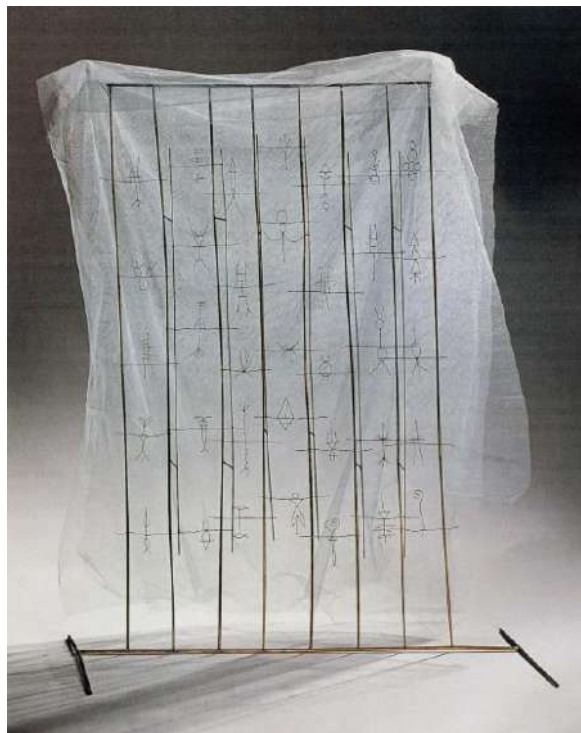


Figura 89 Fausto Melotti, *Gli effimeri*, 1978

La garza suddivisa in colonne è per Calvino come una pagina bianca su cui sono scritti degli ideogrammi (le effimere), che sono dunque dei segni – significanti. Le effimere sono anche come uno sciame di insetti con ali dalle nervature trasparenti, che volando si imbattono nella fortezza. Questi oggetti, le effimere sineddoche dell'opera di Melotti e la fortezza sineddoche della Storia, si animano e discutono tra loro. Secondo la fortezza, condizione necessaria per *essere* è l'essere durevole: «solo chi è fatto per durare può pretendere d'essere. Io duro, dunque sono; voi no»; «il tempo su di me scorre: io resto». Secondo le effimere invece essere è «abitare lo spazio dell'aria, scandire il tempo col vibrare delle ali», la fortezza non è altro che una «forma messa lì a segnare i limiti dello spazio e del tempo in cui *esse sono*», mentre loro sono libere di «guizzare nel vuoto così come la scrittura sul foglio bianco e le note del flauto nel silenzio»³¹. Senza di loro «non resta che il vuoto onnipotente e onnipresente, così pesante che schiaccia il mondo, il vuoto il cui potere annientatore si riveste di fortezze compatte, il vuoto-pieno che può essere dissolto solo da ciò che è leggero e rapido e sottile». La leggerezza, o meglio la sottrazione di peso, dunque è la qualità delle effimere che permette loro di attraversare e di vincere sull'antinomia vuoto-pieno: non è alla pesantezza che esse si oppongono, in quanto presupposta dalla leggerezza, a essa necessariamente complementare, bensì all'immobilità

³¹ Si noti il riferimento agli strumenti del mestiere della letteratura: la scrittura e il foglio bianco, la prima richiamata dalle effimere, che paiono ideogrammi, il secondo richiamato dalla garza bianca ripartita in colonne; e a quelli della musica, arte amata e profondamente studiata da Melotti, che ne utilizza il linguaggio per la modulazione delle sue opere: «le note del flauto nel silenzio». La scrittura e la musica sono temi centrali della riflessione di Melotti, si vedano ad esempio le opere *Alfabeto*, del 1971, e *Canone variato I*, del 1967, o *Temì e variazioni I*, del 1968.

sterile, l'immutabilità, la depressione (nel senso di profondità) stagnante della fortezza, in opposizione alla loro capacità di «sfiorare [...] la superficie del divenire come il pelo dell'acqua dei ruscelli»³², alla loro «ironia», alla loro inevitabile caducità e immaterialità. Calvino è in accordo con il critico d'arte Germano Celant, il quale, relativamente a queste sculture di Melotti, afferma che nel «vuoto aereo e meravigliante» e nel «pieno pietroso e metafisico si muovono messeri eleganti e sinuosi che sembrano liberarsi di un'esistenza concreta, dominata dalla gravità, così da entrare in un mondo materiale che si vuole immateriale e in un universo che si fa musicale»³³. Se la fortezza, come la pietra inorganica e immobile, è destinata a durare ma un giorno certamente a disfarsi e scomparire³⁴, le effimere, anche se per poco, sono viventi: la loro natura organica permette la persistenza e la sopravvivenza grazie al ciclo della vita.

La scultura di Melotti è poi secondo Calvino una scultura *felice* (caratteristica che lo scrittore attribuisce sovente alle opere d'arte visiva, come si è visto), dove con felicità intende «un massimo d'allegria e di malinconia insieme». Il che apparenta la poetica dell'artista a quella di Shakespeare (richiamato esplicitamente nel testo)³⁵. Lo scrittore probabilmente allude, in particolare, al personaggio di Mercuzio, presente anche nelle *Lezioni americane* a testimoniare una «gravità senza peso»³⁶, insieme a Cavalcanti (che, non a caso, compare anche nello scritto *La penna in prima persona* dedicato a Steinberg, di cui si dirà più avanti). Il Mercuzio shakespeariano è infatti «leggero come un insetto»³⁷ e «i suoi modi di muoversi nel mondo [...] sono definiti dai primi verbi che usa: [...] ballare, levarsi pungere»³⁸. La descrizione della carrozza della Regina di Mab – un «guscio di nocciola» condotta da «un equipaggio d'atomi impalpabili»³⁹ –, nel suo racconto del sogno che narra appena entra in scena, è ripresa da Calvino nella sua *Leggerezza*; e le sue parole sembrano «quasi la descrizione di una scultura di Melotti: “lunghe zampe di ragno sono i raggi delle sue ruote; d'elitre di cavalletta è il mantice; di ragnatela della più sottile i finimenti; roridi raggi di luna i pettorali; manico della frusta un osso di grillo; sferza, un filo senza fine”»⁴⁰.

Della scultura di Melotti Calvino rileva anche l'esattezza e il rigore, la struttura geometrica, la modulazione (l'arte cui l'artista guarda è l'architettura greca, Piero della

³² La similitudine con l'acqua dei ruscelli è significativa in tal senso, dato che questo elemento naturale è archetipo del flusso della vita.

³³ G. Celant, *Melotti. Catalogo generale*, cit., p. VII.

³⁴ Questo particolare modo di concepire il carattere perituro della pietra è probabilmente derivato dal poema in prosa dedicato al *galeet* in *Le parti pris des choses* di Francis Ponge, che Calvino conosce bene e cita nelle *Lezioni americane*.

³⁵ Si veda poi, a conferma di questo paragone, l'opera di Melotti intitolata *Da Shakespeare*, del 1977.

³⁶ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 646.

³⁷ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 151.

³⁸ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 645.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 151.

Francesca, la musica di Bach)⁴¹. Lo scrittore cita le parole dell'artista, secondo il quale la materia non va «amata» né «rispettata», in quanto «l'amore è una passione, può diventare odio», «il rispetto è una separazione legale: la materia esige i suoi diritti e tutto finisce in un rapporto gelido»⁴². Secondo Melotti, dunque, per un vero artista la materia, che è sinonimo di manualità e sensualità, è sempre «in prova e tutto può andare a catafascio (Leonardo, Michelangelo e i suoi marmi)»: non è importante il materiale usato, ma il suo modo di occupare lo spazio. L'arte non è passione o incanto, si rivolge all'intelletto e non ai sensi: la scultura di Melotti non ha senso aptico, va solo osservata.

Se dunque, confrontato all'arte di Melotti, Calvino vi individua una sorta di «rivincita biologica»⁴³, quella della leggerezza, della rapidità e dell'effimero propri al vivente, il rapporto con la materia resta a distanza. La scultura non è indagata nella sua matericità, nella sua corporeità e tridimensionalità, bensì la sua forma è osservata come se fosse il profilo di sé stessa, appiattita su di un foglio di carta come un disegno o come la scrittura: i segni leggeri ed effimeri di Melotti, tracce di processi invisibili, visibili in quanto tracce, sono come lettere scritte a fior di pennino.

⁴¹ A. Portesio, *Scrittura e visibilità. Scritti d'arte di Italo Calvino (1955-1985)*, Roma, Università La Sapienza di Roma, 2007, p. 85.

⁴² Calvino cita il libro di Melotti *Linee*, di cui possiede, come si è detto, sia l'edizione del 1975 sia quella del 1981.

⁴³ I. Calvino, *Tre giovani pittori torinesi*, cit.

4. L'immagine si fa testo e il testo si fa immagine: modellare la scrittura sul processo compositivo degli *assemblages* di Bona de Mandiargues

La maggiore vicinanza agli artisti e la maggiore “confidenza” con le opere d’arte inducono Calvino a interrogare le immagini in una prospettiva più sperimentale. In particolare, è la forma a interessarlo da un nuovo punto di vista. Si è già visto come progressivamente nel corso del tempo lo scrittore svincoli la lettura della forma dal riconoscimento, in essa, di una figura: i segni sono liberi di significare sé stessi. Ma negli anni Settanta Calvino comincia a osservare la forma artistica anche nel suo rapporto alla materia: la forma in quanto materia e la materia in quanto forma. Nel 1973 Calvino scrive la *plaquette* per una mostra di Bona Tibertelli de Pisis de Mandiargues (che si firma Bona, e che è l’unica artista donna che compare nel *corpus* della tesi). L’esposizione, *Bona. Assemblages*, si tiene presso la galleria San Sebastianello di Roma nella primavera di quello stesso anno¹.

Bona de Mandiargues (1926-2000), pittrice, scrittrice, poetessa, curatrice, illustratrice, fotografa e *performer*², nasce e si forma a Modena e poi a Venezia, poi segue lo zio Filippo de Pisis a Parigi dove entra in contatto con l’ambiente intellettuale surrealista – nel 1950 si stabilisce definitivamente nella capitale francese e sposa André Pieyre de Mandiargues. Già durante il periodo surrealista Bona propone una profonda riflessione sulla figura della donna e sul suo ruolo nell’arte; in seguito si avvicina all’Astrattismo, che le permette soprattutto di sperimentare con la materia. Nel 1958, prima di partire per un viaggio in Messico, l’artista opera dei tagli su un abito del marito i cui brandelli sono poi ricuciti su tele già utilizzate in precedenza. Ne risultano dei *collages* in tessuto che segnano un rinnovamento delle esperienze plastiche di Bona de Mandiargues. Il lavoro con il tessuto – il cucito, la tessitura, il ricamo, il lavoro a maglia – è tradizionalmente associato a una sfera femminile. Questo diviene pretesto per una riflessione sulla propria identità di donna, sul “tenere insieme” le parti di un tutto che è stato smembrato, sul tessere trame e intrecci e raccontare storie. E, allo stesso tempo, per una

¹ Questo testo di Calvino, in seguito alla prima pubblicazione in occasione dell’esposizione di Bona de Mandiargues del 1973, è stato edito per la prima volta nel 2023 in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 311-12. Per questo motivo, finora esso non è stato studiato dalla critica. Si coglie l’occasione per ringraziare ancora Luca Baranelli che si è occupato di fornirmi la scansione della *plaquette* e del dattiloscritto del testo conservati presso il Fondo Franco Fortini a Siena, prima che quest’ultimo fosse disponibile altrove. Ci tengo anche a ringraziare l’avvocato Francesca Infascelli che mi ha concesso di riprodurre nella tesi la scansione del dattiloscritto.

² L’attività artistica di Bona de Mandiargues si è sempre affiancata a quella letteraria: l’artista scrive racconti, poesie, saggi, resoconti di viaggi e collabora con molti scrittori, anche in qualità di illustratrice (sono celebri le sue illustrazioni per opere di Praz, Ungaretti, Sade). Allo stesso tempo sono molti i letterati che si sono interessati al suo lavoro, sempre contaminato con la dimensione del racconto e della narrazione: Ungaretti presenta una mostra dell’artista a Milano, Ponge le dedica svariate pagine critiche. Negli anni Ottanta, inoltre, Bona collabora con l’editore Paolo Fossati, per la realizzazione del volume *Ver-Vert* dedicato a Filippo de Pisis, pubblicato nella collana «Einaudi Letteratura».

sperimentazione materica e compositiva, attraverso la messa in discussione delle forme di rappresentazione e dei supporti tradizionali – la tela stessa d'altronde è un tipo di tessuto, da reinventare – e attraverso la pratica dell'impiego di materiale di recupero, che assume una dimensione, più che Neo-Dada, metamorfica e alchemica (e per certi versi ecologica ante *litteram*).

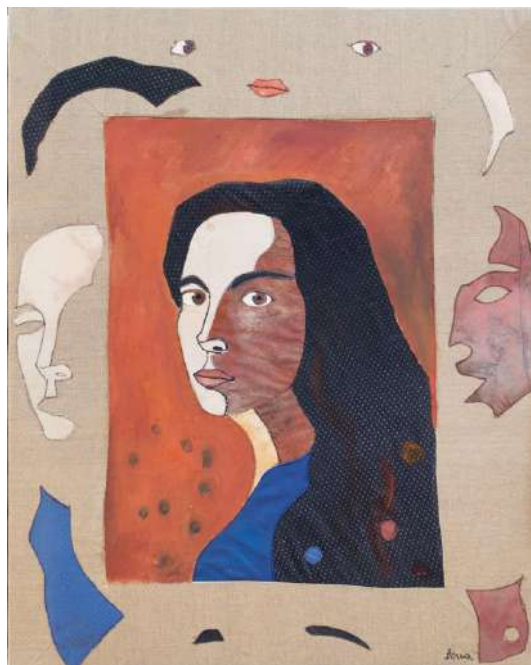


Figura 90 Bona de Mandiargues, *Autoritratto*, 1994

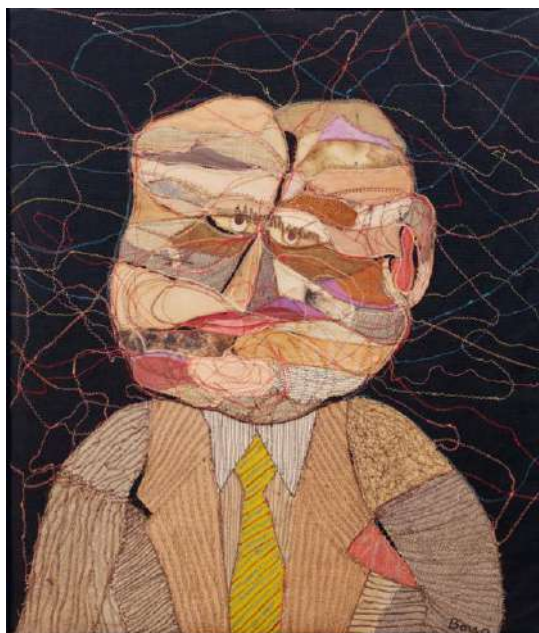


Figura 91 Bona de Mandiargues, *Monsieur Teste (Ritratto di Enrico Baj)*, 1974

Frutto di queste ricerche stilistiche e formali sono gli *assemblages* tessili degli anni Sessanta³, in particolare una serie di ritratti figurativi intitolata *visage patchworks*, in esposizione a Roma nel 1973⁴.

Bona e Calvino si incontrano prima di questa circostanza, in occasione della rappresentazione di *Allez Hop!* di Luciano Berio, un'opera di teatro musicale cui lo scrittore collabora in quanto librettista⁵. Una foto, scattata la sera della prima al teatro La Fenice di Venezia il 23 settembre 1959, documenta il loro incontro⁶. In questa occasione Bona de Mandiargues improvvisa una performance durante l'esecuzione musicale.



Figura 92 Una foto alla prima di *Allez Hop!* alla Fenice di Venezia il 23 settembre 1959. Bona de Mandiargues è la prima seduta in seconda fila a partire da sinistra, a fianco di Calvino

Lo scritto che Calvino compone per l'esposizione a Roma si inserisce a pieno titolo in quell'insieme di testi dedicati all'arte che Belpoliti in *L'occhio di Calvino* definisce, con un riferimento a Queneau, «esercizi di stile»⁷. Più nello specifico, esso si può considerare una vera

³ Sono molti gli artisti che nel secondo Novecento sperimentano con il materiale tessile, in una riflessione sulla metafora della trama e dell'intreccio. Restando in Italia, si ricordino almeno gli arazzi di Alighiero Boetti, i *Grovigli* di Mirella Bentivoglio, i ricami su carta di Maria Lai. Per un approfondimento si rimanda ad A. Zevi, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 2005.

⁴ Sono ancora poco numerosi gli studi critici su Bona de Mandiargues, la cui prima grande retrospettiva (a cura di Giuliana Altea, Antonella Camarda, Luca Cheri e Caterina Ghisu) ha avuto luogo al museo Nivola di Orani tra il settembre 2023 e il febbraio 2024. Per un approfondimento si rimanda al catalogo di questa esposizione AA.VV., *Bona de Mandiargues. Rifare il mondo*, Torino, Allemandi, 2023.

⁵ Vd. L. Berio, *La musicalità di Calvino*, in *Italo Calvino, la letteratura, la scienza, la città*, cit., pp. 115-117.

⁶ Vd. L. Baranelli-E. Ferrero, *Album Calvino*, Milano, Mondadori, 2022, pp. 168-69. Questa nuova edizione dell'*Album Calvino* aggiunge alcuni materiali alla precedente del 1995.

⁷ Cfr. M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 133.

e propria traduzione intersemiotica⁸. Innanzitutto, l'aspetto figurativo dell'opera d'arte, pur non scomparendo del tutto, non è descritto, ma viene solo evocato nel lessico: «carne», «pelle», «ritratto», «smorfia», «maschera umana», «mimica», «persona», «spirale», «chiocciola», «guscio» (la spirale/chiocciola è, come si vedrà, un elemento ricorrente nell'opera di Bona, oltre che in quella di Calvino). Alcuni lessemi, poi, sono condivisi dalle due sfere semantiche chiamate in causa in questo testo, quella del corpo umano – forma, figura – e quella della cucitura e della stoffa – forma, materia: «tessuto vivente», «labbri feriti». Ma è proprio la seconda sfera semantica, quella della tecnica compositiva impiegata, la cucitura con i relativi strumenti del mestiere, e della materia utilizzata, il filo e i frammenti di stoffa, a essere preponderante. Il testo è un susseguirsi di vocaboli tecnici e specifici, come «forbici», «ago e spoletta», «ferro», «punti», «strappi», «rammendi», «scampoli», «toppe», «rovescio», «diritto», «brandelli», «velluti», «broccati» e così via: allo stesso tempo strumenti del mestiere del sarto e mezzi creativi dell'artista. Calvino, poi, insiste particolarmente su quei termini ed espressioni che rendono quasi tangibile la crudezza del gesto del tagliare e del lacerare, e la violenza della perforazione dell'ago nell'atto del riassemblare:

COSÌ sparpagliando gli avanzi di stoffa, rovistando tra i ritagli di scampoli caduti sotto le forbici che corrono dentro il tessuto aprendo lunghe ferite, nella congerie di drappi mancati al loro destino di sipario e barriera tra il mondo e la carne vivente, tra i brandelli del tessuto del mondo lacerato come panno che cede allo strappo scoprendo bianca e improvvisa la pelle, [...] traforando i contorni con morsi tra ago e spoletta avanzanti a minuscoli passi di ferro fulminei, ritorcendo in una mitraglia di punti il teso filo continuo, il filo in tensione nervosa continua che ricuce gli strappi del mondo tracciando percorsi di fulmini, pulsando col corpo di carne sopra la bestia di ferro che scalpita, tendendo i lembi di stoffa come briglie trascinate dal morso [...]»⁹

Dal vocabolario impiegato, si comprende come a Calvino non interessi evidenziare la bellezza o la verosimiglianza delle figure del quadro, né l'armonia compositiva di quest'ultimo, ma piuttosto la materia prima e il modo e gli strumenti attraverso cui essa è stata lavorata. Lo scrittore procede per elencazione, accumulazione di vocaboli, creando un effetto di giustapposizione di oggetti, elementi formali e immagini evocate che intende modellarsi sul *patchwork* di Bona. La giustapposizione, nella tela, consiste nell'unione di pezzi di stoffa tagliati, sradicati dalla loro trama iniziale, decontestualizzati, e poi riassemblelati in una nuova trama. Calvino sembra essere interessato alla discontinuità che caratterizza queste forme e figure, la sua attenzione è così indirizzata al processo combinatorio e compositivo di tali parti discontinue. Egli, che in generale ha uno spiccato interesse per il cubismo e soprattutto per

⁸ Questa traduzione intersemiotica, come si vedrà, si realizza al tempo stesso sul piano dei contenuti (lettura figurativa, ecfrafi), degli strumenti (lessico tecnico del campo semantico della cucitura) e della forma (struttura, processo di composizione).

⁹ I. Calvino, *Per Bona de Pisis*, in *Guardare*. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ivi* pp. 311-312.

Picasso, non può che cogliere e ritenere da questo tipo di opere (*collages, assemblages*) l'aspetto che più le avvicina alla scrittura: la combinazione dei pezzi di mondo, e di punti di vista sul mondo trasposti sulla bidimensionalità della tela o della pagina. Perdi più, in questo caso, il fatto che si tratti di pezzi di stoffa, ovvero di *trama*, tenuti insieme dal filo della cucitura, come si vedrà, rende l'osservazione ancora più stimolante all'occhio da scrittore di Calvino. Per l'autore, la parola che "dice" la cosa, cioè i nomi che si danno agli oggetti, non sono sufficienti a esaurire il reale. Ecco il perché dell'accumulazione in questo testo di sostantivi, sinonimi, aggettivi, avverbi, dell'elencazione che caratterizza, più in generale, la sua scrittura soprattutto negli anni Settanta – questa strategia è ampiamente adottata nelle *Città invisibili*, suggerendo quindi che il suo impiego sia volto a supplire all'assenza della vista, alle carenze dei sensi. La prosa per Bona, ricca di metafore, similitudini, svariate figure del paragone, sembra così inserirsi a pieno titolo in quella tradizione efrastica italiana fortemente evocativa, icastica, quasi sinestetica (sulla scia di Roberto Longhi¹⁰). Si tratta infatti di un testo che ha un elevato tasso di poeticità, una delle pagine più sublimi di Calvino, anche se l'obiettivo è quello di evocare un atto artistico violento, un processo creativo più che mai doloroso.

Per questo motivo, si è pensato di poter leggere questo scritto anche come un poema in prosa, un genere letterario che nasce e si sviluppa in Francia¹¹ a partire dalla metà dell'Ottocento e che consiste in brevi testi caratterizzati da una forte densità poetica pur essendo scritti in prosa – non c'è versificazione, non ci sono rime né altre forme testuali proprie della poesia, ma vi si trovano figure di stile ed effetti di suono e di ritmo. Uno dei più importanti esponenti del Novecento di questo genere è Francis Ponge, il cui *Partito preso delle cose*, come noto, è un dichiarato modello poetico e formale per Calvino. Ponge, tra l'altro, nel 1952 si interessa al lavoro di Bona de Mandiargues e scrive un testo di presentazione per la mostra dell'artista alla Galerie Berggruen & Cie di Parigi. Vale la pena, dunque, soffermarsi qui su alcuni elementi che legano i due scrittori, soprattutto nel prisma della visualità. Nelle *Lezioni americane* l'opera di Ponge è considerata da Calvino come la proposta di un metodo gnoseologico, innanzitutto visuale, per rapportarsi al mondo. I suoi poemi in prosa, un vero e proprio «quaderno di esercizi»¹² descrittivi, sono, in altre parole, degli strumenti conoscitivi, poiché inducono a «esercitarsi a disporre le [...] parole sull'estensione degli aspetti del mondo [...] attraverso una serie di tentativi, brouillons, approssimazioni»¹³. Questi «rappresentano il miglior esempio

¹⁰ Sulla prosa longhiana e sulla sua fortuna anche al di fuori dell'ambito della critica letteraria cfr. P. V. Mengaldo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, cit., 2005.

¹¹ Bona de Mandiargues negli anni Settanta vive e lavora a Parigi, come anche Calvino. Non stupisce dunque che la *plaque* per l'esposizione romana faccia riferimento a un genere letterario tipicamente francese e per di più in voga tra gli intellettuali surrealisti.

¹² I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., pp. 692.

¹³ *Ibidem*.

d'una battaglia col linguaggio per farlo diventare il linguaggio delle cose, che parte dalle cose e toma a noi carico di tutto l'umano che abbiamo investito nelle cose»¹⁴. Per Calvino, infatti, Ponge è l'autore di un nuovo *De rerum natura*, il «Lucrezio del nostro tempo, che ricostruisce la fisicità del mondo attraverso l'impalpabile pulviscolo delle parole»¹⁵. Lo scrittore compara Ponge anche a Leonardo da Vinci, la cui scrittura di «omo senza lettere»¹⁶ è un prolungamento del grafismo lineare che ne caratterizza i celebri disegni, schizzi e prove grafiche. La riflessione sulla materialità dell'inchiostro e sulla sua natura innanzitutto visibile, condivisa dal disegno con la scrittura (e dal quadro con il testo), permette di rilevare quel senso aptico che secondo Calvino connota la scrittura di Ponge, ovvero la sua tensione a toccare e a possedere la realtà, che si osserva a distanza. Metodo di scrittura che Calvino condivide e pratica in generale; scrittura che nel testo per Bona in particolare tende a tradursi in materia, ovvero in mondo non scritto, come vedremo tra poco. Nella stessa pagina delle *Lezioni americane*, Calvino scrive: «c'è [...] chi intende l'uso della parola come un incessante inseguire le cose, un'approssimazione non alla loro sostanza ma all'infinita loro varietà, uno sfiorare la loro multiforme inesauribile superficie»¹⁷. Al di là della superficie del quadro, con la sua dimensione tattile, si aprono altri universi fatti di una materia corposa, tridimensionali, proprio come nella *plaquette* di Calvino del 1973.

Relativamente alla natura di poema in prosa di questo testo per Bona, che si ricorda è caratterizzato da brevità e densità, va notato innanzitutto che il formato della *plaquette* per un'esposizione d'arte comporta di per sé una *contrainte* formale che costringe il testo a essere corto ma denso ed evocativo, icastico. Si tratta quindi di un brano che, proprio come un poema in prosa, è inevitabilmente «uni et serré comme un bloc de cristal»¹⁸ – quest'ultimo, emblema calviniano. In questo caso, poi, l'impaginazione aiuta a confermare la natura poetica del testo di Calvino, dato che graficamente questo sembra diviso in strofe. Nel formato tipografico originale, inoltre, queste strofe, separate da una spaziatura, sono legate tra loro da una concordanza visiva nell'interruzione di linea, come se le parole (le ultime della prima strofa, e le prime della seconda) fossero un filo d'inchiostro che cuce tra loro i pezzi di testo. Questo accorgimento tipografico, che si può vedere nella riproduzione del dattiloscritto, crea una coerenza tra la forma del testo e il suo contenuto (una riflessione sul rapporto tra discontinuità e continuità). Il testo per Bona de Mandiargues è dunque innanzitutto un oggetto *visibile*. Louis

¹⁴ *Ivi*, pp. 692-93.

¹⁵ *Ivi*, p. 693.

¹⁶ *Ivi*, p. 695.

¹⁷ *Ivi*, p. 693.

¹⁸ S. Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Parigi, Nizet, 1978, p. 443. Si tratta di uno dei testi di riferimento nell'ambito degli studi sul poema in prosa.

Marin in *Lo spazio Pollock*, un testo che non a caso è fatto seguire, nella raccolta *Semiotiche della pittura* di Lucia Corrain¹⁹, proprio da *La squadratura* di Calvino, sostiene che:

leggere è innanzi tutto vedere, ma secondo una modalità specifica, quella del discernere, del dividere, del distinguere elementi in un campo; è introdurre delle discontinuità nelle aree della visione; è articolare un *continuum* con percorsi, estrapolazioni e interpolazioni, slittamenti, attenuazioni, cancellazioni o rotture. Strano spazio quello della lettura, che altro non è, in fondo, che lo spazio delle metamorfosi del discreto.

Leggere significa allora riconoscere, in questa testura, in questi agglomerati di trasformazioni brusche o graduali, delle forme, delle figure, dei segni, senza necessariamente sapere di chi o di che cosa essi siano le forme, le figure, i segni. Perché queste forme dovrebbero essere immediatamente quelle delle cose, e queste figure, figure di personaggi? O questi segni, già delle parole, e queste strutture significanti già una lingua? [...] Leggere significa infine cogliere, di tutto questo, a partire da tutto questo, un senso, identificare unità discrete in numero finito che facciano sistema: secondo la definizione del dizionario, leggere è prendere conoscenza del contenuto di un testo. Ma, sorpresa, a quel punto lo spazio – quello del *continuum* articolato, quello del riconoscimento e della ripetizione – sparisce. Sotto lo sguardo attento che percorre lettere, parole, frasi *senza vederle*, il senso incorporato, fantomatico, fluttua sui significanti improvvisamente trasparenti che lo veicolano²⁰.

Nel testo di Calvino per Bona de Mandiargues l'immagine si fa testo e il testo immagine.

¹⁹ L. Corrain (a cura di), *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche*, cit.

²⁰ L. Marin, *Lo spazio Pollock*, cit., pp. 208-09.

GOSÌ sparpagliando gli avanzi di stoffa, rovistando tra i ritagli di scampoli caduti sotto le forbici che corrono dentro il tessuto aprendo lunghe ferite, nella congerie di drappi mancati al loro destino di sipario e barriera tra il mondo e la carne vivente, tra i brandelli del tessuto del mondo lacerato come panno che cede allo strappo scoprendo bianca e improvvisa la pelle,

accostando i colori di foglia appassita che prende la stoffa tagliata a pezzetti, modulando la struggente tristezza che stinge i campioni di panno, fino a che dal mosaico salti fuori un disegno un ritratto una smorfia o sberleffo, la ridevole maschera umana, una mimica di clowns stralunati o fantasmi, uno zoo di persone ingabbiate nella propria persona,

traforando i contorni con morsi tra ago e spoletta avanzanti a minuscoli passi di ferro fulminei, ritorcendo in una mitraglia di punti il teso filo continuo, il filo in tensione nervosa continua che ricuce gli strappi del mondo tracciando percorsi di fulmini, pulsando col corpo di carne sopra la bestia di ferro che scalpita, tendendo i lembi di stoffa come briglie trascinate dal morso,

Figura 93 Dattiloscritto della *plaque* di Calvino per Bona de Mandiargues, 1973, *recto*

BONA

ride e infuria tra le toppe e i rammendi, manda in pezzi e tagliuzza la figura del mondo, sovrappone il rovescio al diritto, disegna coi punti le onde del campo magnetico in cui gravitano i nostri brandelli di carne,

e riduce punto per punto il tessuto vivente continuo come il filo che passa e ripassa e connette i velluti i broccati gli stracci, salda i labbri feriti, punge con aghi d'incantesimo il vortice e lo cattura in una screziata spirale,

come in una screziata spirale la chiocciola assorbe frammenti cristallini di sabbia e di pietra per secernere una forma continua che risponda alla forma del mondo e difenda dal mondo la sua tenera polpa, e attraverso il suo palpito intriso di succhi la frana del guscio del mondo in frantumi s'aggrega nella continuità attorcigliata che è guscio e specchio del mondo,

così

ITALO CALVINO

Figura 94 Dattiloscritto della *plaque* di Calvino per Bona de Mandiargues, 1973, verso

Sopra si è fatto riferimento alla *discontinuità* che caratterizza questo testo, dal punto di vista lessicale, formale e grafico. Tuttavia, mantenendo l'attenzione sul lessico, si nota in esso la ricorrenza anche di termini e locuzioni come «filo», «teso filo continuo», «filo in tensione nervosa continua», «forma continua», «continuità»:

BONA ride e infuria tra le toppe e i rammendi, manda in pezzi e tagliuzza la figura del mondo, sovrappone il rovescio al diritto, disegna coi punti le onde del campo magnetico in cui gravitano i nostri brandelli di carne, e riduce punto per punto il tessuto vivente continuo come il filo che passa e ripassa e connette i velluti i broccati gli stracci, salda i labbri feriti, punge con aghi d'incantesimo il vortice e lo cattura in una screziata spirale, come in una screziata spirale la chiocciola assorbe frammenti cristallini di sabbia e di pietra per secernere una forma continua che risponda alla forma del mondo e difenda dal mondo la sua tenera polpa, e attraverso il suo palpito intriso di succhi la frana del guscio del mondo in frantumi s'aggrega nella continuità attorcigliata che è guscio e specchio del mondo, COSÌ

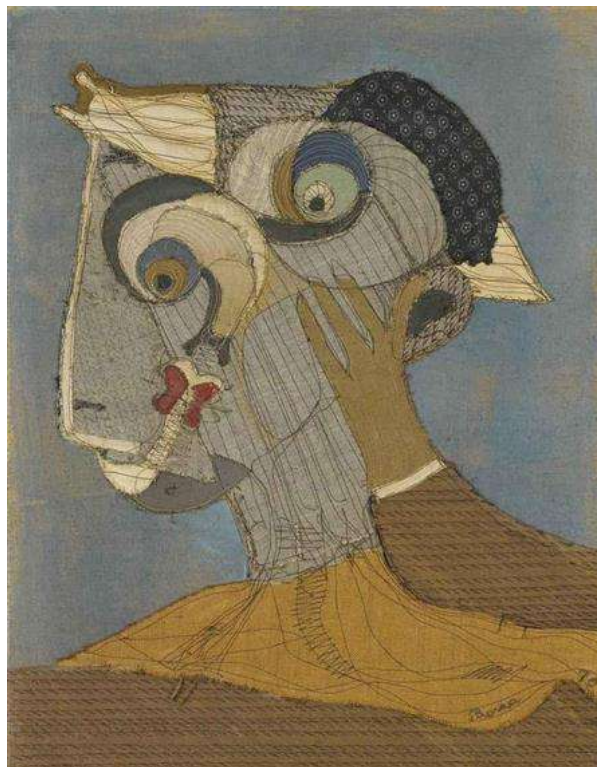


Figura 95 Bona de Mandiargues, *Portrait de femme*, 1970

La discontinuità del *patchwork*, come accennato, è dunque messa in diretto rapporto con la *continuità* che ne caratterizza da un lato la materia (la tela, la trama) e il processo di composizione (il filo) e dall'altro il risultato formale riconoscibile (la figura). Il riferimento alla spirale e alla chiocciola in rapporto alla forma del mondo, inoltre, fa eco alla cosmicomica *La spirale*, dove per il mollusco darsi una forma significa innanzitutto, come si è visto, differenziarsi, distinguersi, esprimersi. Qfwfq, poi, nel realizzare la propria chiocciola a forma di spirale, dà vita anche all'immagine visuale di tale forma: la spirale è in Calvino un emblema della creazione artistica, come anche, d'altronde, in Ponge (cfr. *Notes pour un coquillage*). Se si considera che nelle opere di Bona de Mandiargues la chiocciola compare come elemento legato al sesso femminile, con una connotazione erotica, oltre che anche all'androgino e soprattutto all'ermafrodito, l'idea della forma spirale generatrice e creatrice, acquisisce nuove sfumature da un punto di vista morfogenetico (senza dimenticare che la conchiglia è un tema figurativo ricorrente anche nelle opere di Filippo de Pisis, primo maestro di pittura dell'artista).



Figura 96 Filippo De Pisis, *Natura morta marina*, 1929

Quello che è certo è che, nel testo che Calvino dedica a Bona, la chiocciola ha la funzione di creare una continuità formale – la spirale – assemblando frammenti di mondo in frantumi. Quest’immagine finale vale evidentemente come metafora del processo compositivo dell’artista, e allo stesso tempo come metafora del processo di lettura dell’opera.

Nella prima parte del testo Calvino descrive il momento in cui, dalla materia e dalla forma, emergono le figure:

accostando i colori di foglia appassita che prende la stoffa tagliata a pezzetti, modulando la struggente tristezza che stringe i campioni di panno, fino a che dal mosaico salti fuori un disegno un ritratto una smorfia o sberleffo, la ridevole maschera umana, una mimica di clowns stralunati o fantasmi, uno zoo di persone ingabbiate nella propria persona [...].

A forza di accostare e modulare, dunque, dal mosaico emergono – “saltano fuori”, fuori dalla tela e verso lo spettatore e il mondo in terza dimensione – i volti dei personaggi ritratti, maschere di sé stessi. Calvino, come già detto, non si sofferma sulla figuratività del quadro, ma non si astiene comunque dal tratteggiare una rapida riflessione sul processo di formazione di senso nel testo visivo (la decodifica delle forme). Intanto le figure riconoscibili emergono dal piano della tela e dalla giustapposizione delle stoffe in maniera quasi estemporanea. Calvino sembra suggerire che solo in un momento preciso, in una specifica prospettiva e a una precisa distanza dall’opera, l’insieme di stoffe tagliate a pezzetti e i campioni di panno ricuciti insieme formano un mosaico riconoscibile, in cui l’occhio umano possa cogliere delle figure. Come Daniel Arasse illustra in *Le détail*, il dispositivo-quadro come insieme e totalità funziona solo ad una certa distanza: se lo spettatore si avvicina o si allontana dal quadro, se cambia prospettiva di osservazione, se è dunque chiamato in gioco il suo corpo fisico, la regolarità del dispositivo si distrugge. In questa pagina Calvino non fa riferimento alla differente percezione dell’insieme e

del dettaglio nel quadro in base alla distanza di osservazione; ma, analizzando il quadro nel suo aspetto compositivo, certamente “perde di vista” il risultato, la tela nella sua totalità significativa. Nel testo per Valerio Adami, che si leggerà più avanti, Calvino individua il momento preciso in cui la tela diventa un testo figurativo: affinché la forma divenga figura serve che le linee e i colori acquistino un peso, un corpo. Calvino qui chiama in causa quello scarto tra il piano plastico e quello figurativo teorizzati dal semiologo Algirdas J. Greimas in *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*. Per far sì che le linee e i colori assumano una *densità figurativa* (la stessa densità del peso e del corpo), è necessario che si distinguano dallo sfondo, che emergano alla vista, disponibili a una lettura significativa. La figura, dunque, è il significato che le linee e i colori, in determinate combinazioni e in specifiche prospettive, riescono a veicolare: «a un certo momento le linee e i colori presero ad acquistare un peso, e da quell’istante la tela cessò d’essere una superficie piatta e diventò uno spazio che conteneva una figura»²¹. Sembra dunque che Calvino abbia a mente la struttura di un regime scopico, e l’importanza che all’interno di questo assume il corpo, la sua posizione nello spazio – il corpo come dispositivo e come sguardo, gli occhi. Nel caso delle tele di Bona l’analisi calviniana risulta particolarmente interessante proprio perché lo scrittore indaga le forme e le figure concentrando la propria attenzione anzitutto sulla materia (si pensi al fatto che i pezzi di tessuto sono “stretti dalla sofferenza”, una sofferenza che pervade tanto la materia quanto la mano che la manipola). Materia che è sostanza, corpo, e che nel lavoro dell’artista è sia elemento concreto sia concettuale. Inoltre, per Calvino, la corporeità di questi *patchworks* è ancora più evidente proprio per via dell’analisi compiuta sulla loro composizione, che ne mette in luce la tridimensionalità e lo spessore.

Ritornando alla discontinuità che caratterizza la composizione degli *assemblages* (i pezzi di tessuto) e alla continuità che ne emerge da un punto di vista formale (spirali, volti umani), si nota come l’elemento che incarna il concetto di continuità (nella discontinuità) è, per il Calvino *lettore* di Bona, il filo – che, come il filo d’Arianna, è anche strumento conoscitivo, strumento di lettura. Lo si è già messo in evidenza da un punto di vista lessicale, ma la presenza del filo nel testo della *plaque* riguarda soprattutto la sua struttura compositiva, la sintassi. La pagina, infatti, si sviluppa in un unico lungo periodo, mai interrotto da punti ma suddiviso in paragrafi e intervallato da virgole. La prima parte è caratterizzata da un susseguirsi cumulativo di gerundi da cui prendono vita delle subordinate dipendenti; nella seconda parte compare invece il verbo all’indicativo presente, sempre inserito in costrutti ricchi di coordinate e subordinate che danno al lettore l’impressione di non potersi fermare nella lettura o prendere una pausa. La scrittura di Calvino dunque pare compiere una vera e propria mimesi del processo

²¹ I. Calvino, *Quattro favole d’Esopo per Valerio Adami*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 416.

compositivo e creativo: i gerundi “inseguono” l’ago, si modellano sul percorso tracciato dalla cucitura; il presente è quello dell’attualità nel senso di atto creativo, del gesto di realizzazione immediato, concreto, brutale. Il lungo periodo che costituisce il testo, dunque, è come il filo impiegato nel processo di cucitura, la quale è colta in quanto atto paradossale che nel lacerarne le trame, unisce le stoffe.

L’antinomia tra continuità e discontinuità, così cara a Calvino, è così qui ritrovata nel processo e nel concetto della lacerazione di una totalità e nel suo tentato riassetto, laddove la ricomposizione finale aggiunge un senso e un valore ulteriori non solo alla composizione (il tutto vale più dell’insieme delle parti), ma anche alla materia stessa e al gesto creativo. La cucitura diventa metafora di un modo di connettere il tessuto vivente – cioè il mondo –, e soprattutto di dargli una forma. Lo strumento, la materia della cucitura è, come si è detto, il filo che è allo stesso tempo materia e concetto dell’opera, traccia del processo compositivo, ed è come scrittura. È evidente dunque come la questione della forma che il mondo assume e del come restituire questa forma sulla pagina sia centrale per Calvino, che è prima di tutto uno scrittore: «gli strati di parole che s’accumulano sulle pagine come gli strati di colore sulla tela sono un altro mondo ancora, anch’esso infinito, ma più governabile, meno refrattario a una forma»²². D’altronde anche la scrittura è per Calvino filo d’inchiostro, il cui scopo è quello di ordinare, dando loro continuità, elementi del mondo non scritto sulla pagina scritta.

Mondo non scritto ovvero realtà, ma anche realtà rappresentata in un quadro di Bona. Proprio questo fa Calvino nel suo esercizio ecfastico, trasformando, nel testo, la sua scrittura in un lungo filo continuo. L’ultima parola di questo periodo ininterrotto è infatti «COSÌ» (in maiuscolo, forse per sottolineare il *metodo* dell’artista, ovvero *come* essa lavori), la stessa con cui esso inizia, senza il punto fermo. In questo modo l’autore suggerisce che girando la pagina è possibile riprendere la lettura della frase dall’inizio, una lettura continua, potenzialmente infinita: il testo è un ipertesto. Questa caratteristica, inoltre, conferma definitivamente la natura poetica della *plaque*, dato che, come mette in luce Jacques Rivière, «dans un beau poème, il n’y a jamais progression: la fin est toujours au même niveau que le commencement»²³. L’immagine della spirale con cui il testo si conclude, poi, è significativa anche in questa prospettiva per almeno due ragioni. Innanzitutto, perché essa è una forma lineare e ricorsiva, e la linea in geometria è un insieme di punti. La chiocciola, poi, come il mollusco della *Spirale*, ha la funzione di secernere materia nello scopo al tempo stesso di esprimersi manifestando la propria forma (l’opera d’arte), e di proteggersi (l’arte come scudo, schermo). Questa materia

²² I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p., 712.

²³ J. Rivière, *Le Roman d’Aventure*, «La Nouvelle Revue Française», maggio-luglio, 1913, p. 89.

calcarea è presentata da Calvino come un insieme discontinuo e granuloso, composto di frammenti (di cristalli, di sabbia) che hanno la stessa forma del mondo e che danno vita, infine, a una forma lineare, ricorsiva e continua, essa stessa riflesso del mondo – la materia inorganica condivide con quella organica la sua natura metamorfica. La chiocciola cioè si dà forma continua proprio a partire dalla sostanza granulata e frammentata del mondo: la continuità è fatta di discontinuità.

Ma in questo testo si nota un'operazione ulteriore, rispetto alla mimesi processuale e formale compiuta nei confronti del quadro. Nel suo esperimento di scrittura efrastica infatti Calvino tenta di trasformare la scrittura in materia, il filo di inchiostro in filo di stoffa e il testo in *assemblage*, e in questo modo riesce non solo a “entrare” nel quadro (sul modello delle *Promenades* di Diderot), ma a “toccare con occhio” il quadro di Bona, penetrarlo concettualmente, fondersi formalmente con esso. Quella dello scrittore è una poetica della distanza, dello sguardo di Icaro, dell'inesauribilità della superficie visibile; il tatto, tra tutti i cinque sensi, è per Calvino quello che comporta più problemi empirici e che presenta maggiori difficoltà conoscitive²⁴. Benché sempre supportato da forte tensione e intenso desiderio, il senso aptico è ogni volta frustrato, soddisfatto invece tramite il senso della vista che ne è come un suo surrogato. Calvino sviluppa così, nel corso degli anni, una sorta di “tatto visivo”. Come si è detto, già negli anni Quaranta (in *Ultimo viene il corvo*) è presente l'idea di colmare la distanza nello spazio con la traiettoria visiva che parte dagli occhi che, attraverso lo sguardo, arriva fino all'oggetto – traiettoria visiva che in questo caso coincide con quella di un proiettile, elemento esterno al corpo. Ma il senso aptico della vista in Calvino subisce una considerevole evoluzione nel tempo, per approdare a *Il seno nudo*, una prosa di *Palomar* dove è particolarmente messo in evidenza l'aspetto percettivo della visione – dove cioè lo strumento del tatto è l'occhio stesso. Il fatto visibile, in questo racconto (su cui si ritornerà nelle pagine dedicate al pittore Domenico Gnoli), è innanzitutto un evento sensibile, e questa percezione è eidetica²⁵. Nel momento in cui il seno della donna, oggetto dello sguardo di Palomar, marca una differenza rispetto al resto della visione, crea una discontinuità, un «guizzo»²⁶, che interrompe il *continuum* delle linee delle forme, emerge dall'immagine, è *visto*, esattamente come la figura nel quadro di Bona. In questo momento l'occhio tocca il seno: «nell'istante in cui lo sguardo sfiora la “pelle tesa”, il “visivo” si rovescia in “tattile”. L'occhio non solo vede, ma *tocca* il visibile, è “aptico”»²⁷. Lo

²⁴ Sull'espressione dei cinque sensi in Calvino vd. O. Musarra-Schröder, *Calvino tra i cinque sensi*, Firenze, Franco Cesati, 2010.

²⁵ G. Cimador, *Calvino e la riscrittura dei generi*, cit., p. 373.

²⁶ I. Calvino, *Palomar*, cit., p. 881. A tal proposito vd. A. J. Greimas, *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac, 1987, dove uno dei capitoli è intitolato proprio *Le guizzo*. Torneremo sul “guizzo” nel terzo capitolo.

²⁷ G. Cimador, *Calvino e la riscrittura dei generi*, cit., p. 375.

sguardo, dunque, può «fare corpo»²⁸. E infatti, relativamente al binomio tatto-vista Merleau-Ponty parla di «carne del mondo», ovvero «l'avvolgimento del visibile sul corpo del vedente, del tangibile sul corpo toccante, che è attestato specialmente quando il corpo si vede e si tocca nell'atto di vedere e toccare le cose»²⁹. Questa carne, come nota Gianni Cimador, appartiene sia alla cosa nella sua visibilità sia al corpo vedente, è un elemento che li accomuna e che ne inserisce il rapporto in una dinamica di reciprocità, di reversibilità: in questo modo la vista acquisisce una propria tattilità³⁰.



Figura 97 Bona de Mandiargues, *La mia mano*, 1992

In pittura la vista può *toccare* il quadro nel momento in cui l'occhio, seguendo la traccia del pennello, traccia che è «impronta di un passaggio»³¹, ripercorre il percorso delle setole sulla tela. Nella sua *plaquette* Calvino compie questa stessa operazione, ripercorrendo il passaggio della cucitura con l'ago, la cui traccia, o impronta, è il filo. La scrittura non solo cerca di toccarlo, ma anche di fondersi in esso. D'altronde già Alberti – teorico del dispositivo prospettico – sosteneva che la pittura fosse stata inventata da Narciso: il desiderio verso l'immagine è il desiderio di toccarla, fino a fondersi insieme³².

²⁸ *Ivi*, p. 373.

²⁹ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 1969, pp. 172-73.

³⁰ Cfr. G. Cimador, *Calvino e la riscrittura dei generi*, cit., p. 376.

³¹ L. Marin, *Lo spazio Pollock*, cit., p. 209.

³² Cfr. L. B. Alberti, *De pictura*, Roma-Bari, Laterza, 1980, p. 46.

Nel testo per Bona, in cui inoltre compare il riferimento esplicito alla carne, Calvino rende manifesta questa tensione aptica. Seguendo il percorso del filo, che penetra e riemerge dalla trama dei tessuti, la scrittura si mimetizza con la materia, ne assume la forma, e in questo modo vi aderisce, quasi la *incarna*. Nell'impossibilità di approcciarsi al reale in maniera immediata e diretta – anche perché il quadro è rappresentazione, cioè già di per sé *mediato* rispetto alla realtà – lo scrittore in questo caso elabora una strategia per aderirvi, passando attraverso una rappresentazione al secondo grado. L'*assemblage* tessile, per di più, risulta essere in questo senso un oggetto artistico particolarmente adeguato a un tale esercizio. Questo perché, pur conservando quella bidimensionalità che lo avvicina al disegno, alla pittura o alla pagina scritta, la sua materia – la stoffa e il filo – è più corporea e tangibile rispetto a quella dell'inchiostro o della pittura. Il carattere tattile della scrittura di Calvino, per cui il mondo è sostanzialmente ineffabile e intangibile, è rilevabile proprio in quella citata tendenza all'accumulazione e all'elenco, al largo impiego di figure di paragone e sostituzione (metafora, similitudine, sineddoche), e di sinonimi, nel tentativo di inseguire il reale, per approssimarvisi. Marco Belpoliti, in *L'occhio di Calvino*, afferma infatti che per lo scrittore «la modulazione sinonimica» è «il tatto del linguaggio, il suo modo per lambire, per circondare le cose che si vedono, nominandole nella loro forma molteplice»: essa «esprime [...] volontà di congiunzione»³³.

Nel tentativo di Calvino di comporre il proprio testo sul modello di come Bona compone le proprie tele si può dunque individuare la tensione da una parte a toccare il quadro in quanto sineddoche del mondo visibile, dall'altra a interrogare la forma espressiva (la scrittura, il disegno, la cucitura) nella sua «consustanzialità»³⁴ con la realtà. Artista, materia e forma partecipano al mondo scritto e al mondo non scritto, come Calvino esplicita in un testo per Saul Steinberg scritto qualche anno dopo (che leggeremo nelle pagine che seguono):

l'io disegnannte finisce per identificarsi con un io disegnato, non soggetto ma oggetto del disegnare. O meglio, è l'universo del disegno che si disegna [...]

Il mondo disegnato [...] invade il tavolo [...], unifica tutte le linee alla sua linea, dilaga dal foglio... No, è il mondo esterno che entra a far parte del foglio: la penna la mano l'artista il tavolo il gatto [...] No, è la sostanza del segno grafico che si rivela come la vera sostanza del mondo, lo svolazzo o arabesco o filo di scrittura fitta fitta febbrile nevrotica che si sostituisce a ogni altro mondo possibile³⁵.

Da tutti questi disegni, corpi, sostanze, secondo Calvino prima o poi, «quando meno ci s'aspetta», forse scaturirà «la Forma a cui inconsapevolmente tende tutta la nostra civiltà e barbarie»³⁶.

³³ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p 166.

³⁴ I. Calvino, *La penna in prima persona*, in *Saggi*, cit., vol. I, p. 363.

³⁵ *Ivi*, p. 362.

³⁶ I. Calvino, *Palomar e Michelangelo*, in *Saggi*, cit., vol. II, pp. 1992-93.



Figura 98 Bona de Mandiargues, *La Main mise ou la Lubricità*, 1970

5. Il disegno è la sostanza del mondo in Saul Steinberg e Michelangelo

La riflessione di Calvino sui processi di composizione e sulla forma, relativamente alle opere d'arte, si infittisce negli anni Settanta tanto da divenire la prospettiva privilegiata di *lettura* dell'immagine. Quando poi il lavoro di un artista visivo presenta già di per sé una natura metartistica la scrittura efrastica dell'autore si apre a ulteriori livelli di lettura e assume dimensioni particolarmente sfaccettate e interessanti. È il caso dei testi scritti per Saul Steinberg, l'artista che secondo Luca Baranelli ed Ernesto Ferrero è il più «congeniale»¹ a Calvino: l'utilizzo di un disegno dal tratto rapido e asciutto come mezzo espressivo prescelto, la stilizzazione riduttiva, l'ironia acuta e intelligente, una figuratività che evoca una dimensione narrativa (quella che Barthes definisce «riserva di storia»²), la riflessione sul metalinguaggio e sulla figura dell'autore, il gioco paradossale e labirintico, sono tutte qualità della poetica di Steinberg che sembrano corrispondere non solo alla ricerca intellettuale dello scrittore, ma anche ad un *gusto* (in questo Steinberg è forse paragonabile solo a Klee). I due autori si conoscono a Milano alla fine degli anni Sessanta, ma Calvino è un grande estimatore dell'artista già da molto tempo. Steinberg (1914-1999) infatti, che ha origini rumene (in Romania frequenta la facoltà di filosofia) ma termina i suoi studi in Italia con una laurea in architettura al Politecnico di Milano, pubblica durante gli anni di soggiorno milanese le sue prime vignette nel «Bertoldo» (poi anche nel «Settebello») di cui Calvino è assiduo lettore. Si tratta di disegni, illustrazioni e *collages* già caratterizzati da quel tratto semplice e stilizzato, pungente e ironico che contraddistinguerà lo stile dell'artista nelle più celebri tavole per il «New Yorker» degli anni successivi. A causa delle leggi razziali del 1938, dopo un periodo di prigionia e di internamento in un campo a causa delle sue origini ebraiche, Steinberg infatti è costretto a partire per gli Stati Uniti dove proseguirà la sua carriera fino a raggiungere un grande successo internazionale. Sono molti, non solo gli storici dell'arte, ma anche gli intellettuali e gli scrittori che come Calvino hanno dedicato pagine di riflessione alle illustrazioni e ai disegni di Steinberg, rendendolo così uno degli artisti più significativi del Novecento; tra questi si ricordano Ernst H. Gombrich, Harold Rosenberg, Roland Barthes. Centrale, nella poetica di Steinberg, è il segno grafico:

il disegno come esperienza e occupazione letteraria mi libera dal bisogno di parlare e di scrivere. Lo scrivere è un mestiere talmente orribile, talmente difficile... Anche la pittura e la scultura sono altrettanto difficili e complicate e per me sarebbero una perdita di tempo. C'è nella pittura e nella scultura un compiacimento, un narcisismo, un modo di perdere tempo attraverso un piacere che evita

¹ L. Baranelli-E. Ferrero, *Album Calvino*, cit., p. 267.

² R. Barthes, *All except you*, in M. Belpoliti-G. Ricuperati (a cura di), *Saul Steinberg*, «Riga», 43, Milano, Marcos y Marcos, 2021, p. 229.

la vera essenza delle cose, l'idea pura; mentre il disegno è la più rigorosa, la meno narcisistica delle espressioni³.

Sono la rapidità e l'immediatezza, l'essenzialità e la semplicità del segno grafico a far propendere Steinberg per questo strumento espressivo liberatorio ma allo stesso tempo rigoroso, considerato dall'artista a tutti gli effetti come esperienza e occupazione *letteraria*. Sono proprio queste le qualità che Calvino, letterato, invidia al disegnatore: rapidità, simultaneità, immediatezza, essenzialità, esattezza. Steinberg fugge la pesantezza del linguaggio verbale (della sua struttura lineare e discorsività consequenziale); per contro, i suoi disegni sono pieni di parole e lettere dell'alfabeto. Egli è particolarmente attento a impiegare il linguaggio visivo del segno grafico in modo peculiare: del disegno sfrutta proprio quell'immediatezza espressiva e comunicativa intraducibile a parole. È questo l'aspetto che Gombrich intende sottolineare quando afferma che «una delle difficoltà che si incontrano scrivendo dell'*arguzia* di Steinberg è proprio che *i suoi disegni si spiegano molto meglio da soli di quanto possano fare le parole*»⁴.

Un altro tema di riflessione che accomuna Steinberg e Calvino è quello dello spazio della rappresentazione. Essi innanzitutto condividono lo spazio espressivo, il supporto, cioè il foglio bianco di carta sul quale dare vita a universi paralleli, creare infinite dimensioni possibili: quello che Calvino chiama uno «spazio a *n* dimensioni del disegnato e del disegnabile»⁵ – dello scritto e dello scrivibile. Tale riflessione concettuale è da entrambi gli autori resa esplicita, manifesta sul supporto stesso, che diviene così al tempo stesso dispositivo e parte componente dell'opera, elemento contenitivo e creativo. Ancor più immediatamente che con la parola, attraverso la linea del disegno si può creare ogni forma e figura, all'interno del foglio e, trasgredendo il limite della cornice dell'immagine, anche al di fuori di esso. Barthes al proposito scrive che «trasgredire significa oltrepassare un limite vietato. La cornice dell'immagine è questo limite, e Steinberg lo trasgredisce». Più avanti nella stessa pagina l'autore fa riferimento alla trasgressione «a fini narrativi» della cornice della vignetta, dove ad esempio «un personaggio interpella o importuna il suo partner da una cornice all'altra»⁶. Si è già visto come tali *escamotages* metaletterarie siano impiegate anche da Calvino in *L'origine degli uccelli*, declinate in un'analogia dimensione ludica. Il fatto, poi, che la trasgressione del supporto abbia fini *narrativi*, inserisce, in Steinberg come in Calvino, nella variabile spazio la variabile tempo. Proprio sulla liminalità spaziotemporale tra disegno e scrittura si situa l'opera di Steinberg, e lo

³ Dall'intervista a Steinberg di Sergio Zavoli, *Saul Steinberg: l'essenza totemica*, Rai, Italia, 1967: <https://www.raicultura.it/arte/articoli/2022/01/Saul-Steinberg-lessenza-totemica--25ad2699-c10b-4a78-afed-7921b5005449.html> (ultima consultazione 8 maggio 2022).

⁴ E. H. Gombrich, *L'arguzia di Saul Steinberg*, in *Saul Steinberg*, cit., p. 249. Corsivi miei.

⁵ I. Calvino, *La penna in prima persona (per i disegni di Saul Steinberg)*, in *Saggi*, cit., vol. I, p. 364.

⁶ R. Barthes, *All except you*, cit., pp. 199-200.

stesso vale per Calvino. Un altro elemento che caratterizza le poetiche dei due autori è l'esercizio dell'osservazione e descrizione degli oggetti. Lo sguardo di Steinberg è capace di soffermarsi a lungo su oggetti che vengono poi raffigurati in svariate posizioni e sotto ogni prospettiva possibile. Quella dell'artista è una pulsione scopica, ma non solo: «una simile pulsione è, in una certa misura, quella del collezionista. La differenza è che Steinberg è un collezionista di secondo grado. Quel che mostra non sono gli oggetti, ma la mostra stessa di questi oggetti»⁷. È questo il terreno comune, e fertile, che lega Calvino a Steinberg, e che permette di comprendere appieno la centralità dell'opera del disegnatore nell'immaginario dello scrittore.

Prima di cominciare la lettura dei due testi che lo scrittore dedica all'artista, bisogna ricordare che non solo i due autori si conoscono personalmente, ma che Calvino raccoglie nella propria biblioteca numerosi volumi su Steinberg e cataloghi di sue esposizioni (alcuni di questi con dedica)⁸, e verosimilmente ne possiede delle opere originali, come dimostrato dalla seguente lettera del 1982:

caro Saul, grazie della tua lettera. Ricevere un tuo *tavolo* sarà per me una grande felicità. Vorrei averlo a Roma dove ora è la nostra casa principale. Se è possibile darlo a qualcuno che viene qui (forse lo stesso Weaver) sarebbe una bella cosa. Lo aspetto con impazienza. Auguri per l'esposizione; fammi avere il catalogo⁹.

Inoltre, l'edizione del 1974 de *L'entrata in guerra* presenta in copertina proprio un dettaglio di un'opera di Steinberg. La *congenialità* con questo disegnatore è dunque dimostrata da un rapporto radicato e duraturo, che accompagna Calvino lungo tutti gli anni Settanta e oltre.

⁷ *Ivi*, p. 200.

⁸ S. N. Behrman, *Duveen*, illustrazioni di S. Steinberg, Londra, Arrow books, 1960 (scaffale III.C.47); *Steinberg at the Smithsonian*, Washington, National Collection of Fine Arts, 1973 (con dedica: «a Italo Calvino con l'ammirazione di Saul ST») (scaffale VII.H.42); S. Steinberg, *L'arte di vivere*, Milano, Mondadori, 1954 (VII.H.43); R. Barthes-S. Steinberg, *All except you*, Parigi, Repères, 1983 (con dedica: «per Chichita e Italo Calvino. L'amico Saul ST») (scaffale VII.H.44); S. Steinberg, *Derrière le miroir*, Parigi, Maeght, (i numeri dedicati all'artista nel 1953, 1966, 1973, 1977, in tre copie, scaffale VII.H.45, 46, 47, 48, 49, 50); S. Steinberg, *Steinberg*, catalogo della mostra alla galleria Maeght, Zurigo, 1977 (scaffale VII.H.51); *Saul Steinberg: still life and architecture*, catalogo della mostra alla galleria The Pace, New York, 1982 (con dedica: «a Italo Calvino con antica e premiata amicizia») (scaffale VII.H.52).

⁹ I. Calvino, lettera a Saul Steinberg, 19 marzo 1982, in M. G. Vitali Volant in *Italo Calvino et les artistes de son temps*, cit. pp. 294-95.

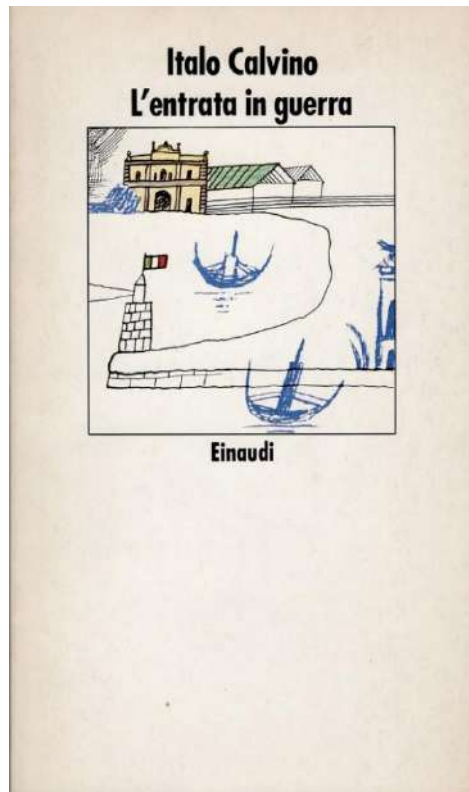


Figura 99 La copertina di *L'entrata in guerra* con un disegno di Saul Steinberg, 1974

La plume à la première personne

I due testi per Steinberg hanno un ruolo fondamentale nella definizione della poetica calviniana. Il primo è pubblicato in francese, col titolo *La plume à la première personne* in «Derrière le miroir» nel maggio 1977 (nella traduzione di Jean Thibaudeau). Le edizioni di questa prestigiosa rivista d'arte prendono vita dalle esposizioni della galleria d'arte Maeght di Parigi, che Calvino è solito frequentare¹⁰; ogni numero è una monografia dedicata a un artista¹¹. L'intenzione del gallerista ed editore, il mercante d'arte Aimé Maeght, è quella di affiancare al lavoro degli artisti in esposizione dei testi scritti dai più grandi intellettuali dell'epoca (tra i quali Guillaume Apollinaire, André Breton, Lionello Venturi, Francis Ponge, Raymond Queneau). Il testo di Calvino per Steinberg è seguito, nella collaborazione tra lo scrittore e l'editore, da quello per Valerio Adami del 1980, su cui si tornerà in seguito. La versione italiana del testo, *La penna in prima persona (Per i disegni di Saul Steinberg)*, pubblicata per la prima volta in lingua originale in *Una pietra sopra* nel 1980, è anticipata da una nota in cui Calvino dichiara che «allusioni precise a disegni e quadri di Steinberg si susseguono per tutto lo scritto»¹². Tale dichiarazione è di fondamentale importanza perché permette di considerare il

¹⁰ Cfr. I. Calvino, *Guardare*, cit., p. 278.

¹¹ Si ricordi che, sempre nel 1977, la rivista dedica un numero all'artista Shusaku Arakawa, su cui Calvino scriverà un testo alcuni anni dopo.

¹² I. Calvino, *La penna in prima persona (per i disegni di Saul Steinberg)*, cit., p. 361. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ivi*, pp. 361-68. Ora in I. Calvino, *Guardare*, pp. 324-29.

ruolo che le immagini hanno rispetto al testo scritto. Calvino infatti sente di dover ricordare al lettore e alla lettrice non solo che le proprie parole si sono ispirate alle opere di Steinberg (disegni e quadri), ma che esse sono *allusioni precise* che si *susseguono*. Le immagini, ovviamente presenti nel numero della rivista del 1977 ma assenti nel volume del 1980, lasciano così la propria traccia: il testo può esistere senza di loro, ma solo perché esso le ha integrate. L'allusione, infatti, da un punto di vista retorico o letterario è un'evocazione, una suggestione che ha lo scopo di rivelare gradualmente l'oggetto che si vuole mostrare. Il testo di Calvino, un insieme di continue allusioni, diventa così esso stesso un'allusione: una vera e propria ecfrafi *in absentia*. Lo scritto, che ha un andamento saggitico, è suddiviso in tre parti, ognuna delle quali propone una differente riflessione sul metalinguaggio che si origina a partire dalle immagini. Le opere di Steinberg sono prese in analisi dallo scrittore con il preciso intento di ricondurre il discorso del disegnatore a quello dello scrittore, approfittando della prospettiva letteraria adottata dall'artista – e della porosità che intercorre tra disegno e scrittura nella condivisione del grafismo lineare, nel comune obiettivo del “disegno del mondo”, in senso sia concreto (la pagina bianca da riempire), sia figurato (un progetto, una poetica, uno stile).

Nella prima parte Calvino cita Guido Cavalcanti in quanto primo poeta che ha riflettuto sugli *strumenti* e sul *gesto* della scrittura intesa come atto materiale, che ne ha fatto oggetto e soggetto della propria poesia: in un suo sonetto sono le penne e gli strumenti per «tagliarle e appuntarle» che parlano in prima persona («Noi siàn le triste penne isbigotite, le cesoiuzze e 'l coltellin dolente...»); mentre il poeta è solo «la man che ci movea»). È partendo da un riferimento letterario, dunque, che Calvino introduce la riflessione su Steinberg, l'artista che secondo lui ha raccolto la penna che Cavalcanti «ha lasciato cadere»:

è la penna soggetto dell'azione grafica. Ogni linea presuppone una penna che la traccia, e ogni penna presuppone una mano che la impugna. Che cosa ci sia dietro la mano, è una questione controversa: l'io disegnannte finisce per identificarsi con un io disegnato, non soggetto ma oggetto del disegnare. O meglio, è l'universo del disegno che si disegna [...]. Il mondo disegnato [...] invade il tavolo, [...], unifica tutte le linee alla sua linea, dilaga dal foglio...No, è il mondo esterno che entra a far parte del foglio: la penna la mano l'artista il tavolo il gatto [...]. No, è la sostanza del segno grafico che si rivela come la vera sostanza del mondo, lo svolazzo o arabesco¹³ o filo di scrittura fitta fitta febbrile nevrotica che si sostituisce a ogni altro mondo possibile...Il mondo è trasformato in linea [...]. L'uomo anche.

L'uomo, come nel celebre *Mani che disegnano* di Maurits C. Escher (e come anche la mano che disegna una mano nella favola per Valerio Adami), è padrone e prigioniero della linea allo

¹³ Calvino definisce la scrittura come un arabesco anche in *Cibernetica e fantasmi*, in cui la narrativa è considerata come un tentativo «di sperimentare fino a che punto le parole possono combinarsi l'una con l'altra, generarsi una dall'altra: per dedurre una spiegazione del mondo dal filo d'ogni discorso-racconto possibile, dall'arabesco che nomi verbi, soggetti e predicati, *disegnano* diramandosi gli uni dagli altri». I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, in *Saggi*, cit., vol. I, p. 206.

stesso tempo, perché essa, dopo «volute e ghirigori» prima o poi giunge a chiudersi su sé stessa e insieme a chiudere il disegno, incastrandosi e incastrandolo nel foglio.

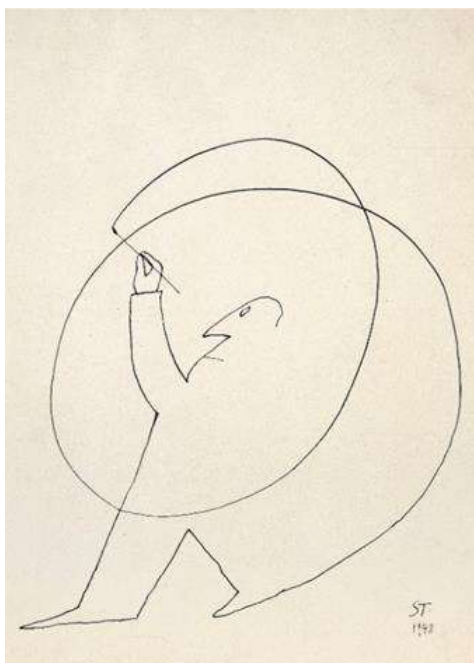


Figura 100 Saul Steinberg, *Senza titolo*, 1948

La presa di consapevolezza, poi, che la sostanza del segno grafico (si badi, non del disegno ma del *segno grafico*) sia la sostanza del mondo e anche quella dell'uomo, e viceversa, come si è già visto nel caso di Bona, è una rivoluzione filosofica per lo scrittore (consustanzialità tra natura e cultura). La «sostanza» cui Calvino fa riferimento, però, non è una materia organica, la sua materia è l'inchiostro: tutto è consustanziale perché tutto si trasforma in segno grafico, in scrittura¹⁴ – anche il disegno di Steinberg, anche l'autore. Questa riflessione sulla consustanzialità tra significanti e referenti cancella difatti il ruolo dell'autore¹⁵, che non è altro che un altro elemento della condivisa sostanza del mondo, di un disegno globale. E infatti Steinberg mette in scena proprio la morte dell'autore, o forse, meglio, il suo suicidio: una «morte cancellatura» autoinflittasi tracciando una grande “X” sul proprio volto ritratto, un segno che a

¹⁴ Al proposito Belpoliti afferma: «cosa significa che il segno grafico è la vera sostanza del mondo? Il materialismo di Calvino è fuori discussione; il mondo per lui è materia». Laddove la sostanza non è altro che «la linea, il filo della scrittura». M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 82. E dove la materia di questa linea è l'inchiostro. Quello della materialità dell'inchiostro, insieme a quella della carta della pagina, è un tema centrale nella poetica di Calvino. Nello stesso scritto per Steinberg, il poeta citato dopo Cavalcanti è Mallarmé, il primo ad avere individuato lo *spazio* della scrittura, ovvero «le vide papier que sa blancheur défende», dove «le parole scritte sono parole scritte e che il buio della notte non è altro che il nero del calamaio».

¹⁵ Le riflessioni di Steinberg sono, in questo senso, analoghe a quelle di Calvino in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Per un approfondimento sulla prossimità dell'opera dell'artista con questo romanzo metaletterario, in una dimensione di analisi del rapporto autore-opera-fruitori, si rimanda a E. K. Payàn Zanetti, *Tracing with Words: Italo Calvino & the Art of Saul Steinberg*, University of Texas at Austin, 2011 e a I. Lavergne, *Calvino, Escher, Steinberg: l'œil et la plume*, «Letteratura & arte», 4, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2006.

sua volta non è altro che *sostanza* analoga a quella della «vita-disegno, un movimento della penna sul foglio», inchiostro. Questa «consustanzialità dell'universo disegnato e dell'io» secondo Calvino resta comunque relativa, perché «all'interno di essa si aprono tanti universi paralleli incompatibili tra loro [...]. Gli universi si moltiplicano per il numero degli strumenti e delle tecniche e degli stili che si possono usare per dar forma a figure e a segni». Resta dunque centrale, nonostante l'imprigionamento dell'autore nel disegno, la sua cancellatura o la sua fusione nella sostanza del mondo, la questione dello stile:

forse gli stili in cuor loro sanno di non essere autosufficienti; forse ognuno d'essi sa d'esistere soltanto in contrasto con ogni altro stile possibile. I cubi dei trattati di geometria sognano lo spessore di materia vissuta e sofferta che hanno i cubi "d'artista"; i quali a loro volta sognano la diafana impassibilità dei diagrammi geometrici. I motivi astratti sognano un letto figurativo dove consumare i loro amplessi: credete che un motivo di cerchi concentrici tracciati col compasso non possa esser preso da una frenetica bramosia amorosa per una spirale tracciata a mano libera?

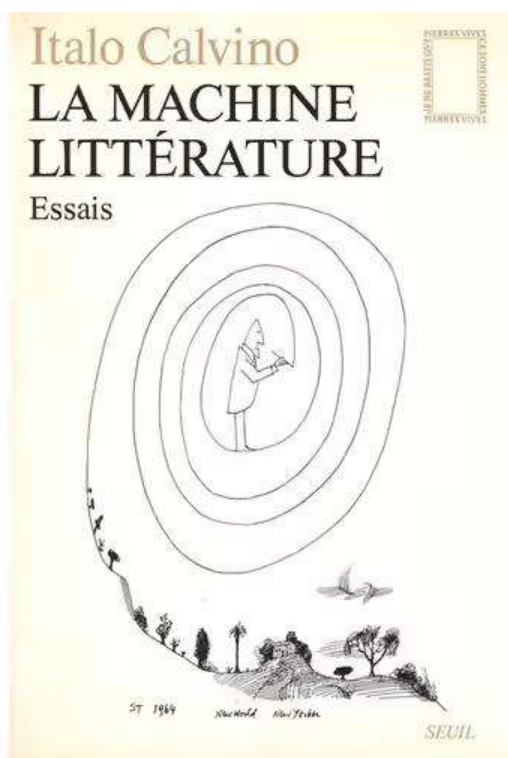


Figura 101 La copertina di una raccolta di saggi per un'edizione francese con un disegno di Saul Steinberg scelto da Calvino, 1984

Lo stile, ovvero una forma di definizione di sé attraverso l'arte, non può che realizzarsi per contrasto, marcando una differenza rispetto a ciò che non è sé, ovvero nell'incontro con l'altro da sé – allo stesso modo in cui un segno assume un *sensu* se messo in relazione o in contrasto con un altro segno. Nel caso di Steinberg, secondo Calvino

la vocazione irresistibile [...], diciamo la missione storica a cui è stato chiamato, è quella di muoversi nello spazio a n dimensioni del disegnato e del disegnabile, di stabilire una comunicazione tra gli universi stilistici più contraddittori, di far coesistere entro l'orizzonte dello stesso foglio elementi appartenenti a culture figurative o a convenzioni percettive divergenti.

In Steinberg dunque lo stile sembra essere quello di tutti i *possibili* (che è come dire di tutte le potenzialità formali), fino a che non avviene la «trasfigurazione dell'artista nella pratica della sua arte». Una trasfigurazione che paradossalmente è materiale, dato che essa consiste nel rappresentare la rappresentazione stessa: mettendo in scena gli strumenti del mestiere e le materie prime, il suo stile diviene unico, inconfondibile e necessario.

La seconda parte del testo di Calvino ha inizio nuovamente con una citazione, questa volta dai *Dialoghi romani* di Francisco de Hollanda con Michelangelo (libro che Calvino conserva nella sua biblioteca a Roma), a cui è fatto dire:

talvolta io penso e immagino che tra gli uomini esiste una sola arte e scienza, e che questa sia il disegnare o dipingere, e che tutte le altre siano sue derivazioni. [...] Certamente, infatti, ben considerando tutto quel che si fa in questa vita, vi accorgete che ognuno, senza saperlo, sta dipingendo questo mondo, sia nel creare e produrre nuove forme e figure, come nell'indossare vari abbigliamenti, sia nel costruire e occupare lo spazio con edifici e case dipinte, come nel coltivare i campi, nel fare pitture e segni lavorando la terra, nel navigare i mari con le vele, nel combattere e dividere le legioni, e finalmente nelle morti e nei funerali, come pure in tutte le altre operazioni, gesti e azioni.

L'uomo, che, si è visto, per Steinberg e Calvino è fatto della stessa sostanza del mondo e dei segni che lo scrivono, disegna il mondo attraverso ogni sua azione, e non solo con la produzione propriamente artistica. Anche questa riflessione si fa portatrice di un nuovo paradigma filosofico, sconvolgendo il canonico rapporto tra mondo e arte: il mondo non è più oggetto dell'arte e l'arte sua rappresentazione, ma «il mondo è vissuto come opera d'arte e l'arte propriamente detta come arte al secondo grado o semplicemente come parte dell'opera complessiva». In un primo momento sembra che secondo questa «nuova antropologia» il mondo «non è più natura» ma prodotto delle mani dell'uomo (antropocentrismo). In realtà, però, a dar forma al mondo, a contribuire al suo disegno, non ci sono solo le azioni e i gesti degli uomini, bensì anche quelli degli animali, delle piante, delle pietre, della terra: l'uomo dunque non è che «uno strumento di cui il mondo si serve per rinnovare la propria immagine di continuo». Il superamento dell'antropocentrismo, in Calvino, si realizza proprio nel cuore della riflessione concettuale e metartistica¹⁶: l'arte diventa una «riflessione sulle forme», «sul mondo dato come oggetto visuale, critica dell'esposizione permanente del mondo». E l'arte di Steinberg, dove «il disegno scavalca la frontiera tra sé e il mondo» aggredendo «con implacabile ironia il mondo figurante e figurato», è un punto d'osservazione privilegiato. Qui la pagina disegnata diventa luogo in cui ogni occasione visuale è portata alle ultime conseguenze paradossali, ogni contraddizione dei materiali plastici della nostra esperienza quotidiana è esasperata fino all'assurdo. Il passato si somma al presente

¹⁶ Relativamente alla riflessione sull'antropocentrismo è utile fare riferimento agli studi che leggono Calvino nella prospettiva dell'ecocritica. A tal proposito si rimanda alle ricerche di Serenella Iovino sull'argomento e in particolare a *Gli animali di Calvino. Storie dall'antropocene*, Roma, Treccani, 2023. Sul rapporto tra la letteratura e l'ecologia si segnalano anche le ricerche di Niccolò Scaffai, in particolare *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.

nelle nostre città come un collage d'incisioni minuziose d'oggetti stracarichi d'ornamenti d'un vecchio catalogo, che troneggiano su uno schizzo a punta di penna d'una via piena di traffico. E del futuro non possiamo farci un'immagine che non sia marcata dalle ipoteche visuali che urbanistica e fumetti, cubo-futur-costruttivismo e fantascienza vi hanno depositato sopra [...].

Inoltre, non sono solo il mondo, l'uomo e la rappresentazione artistica ad essere fatti della stessa sostanza, l'inchiostro, ma anche il *significato*. Il tratto grafico è, in Steinberg, processo di significazione: ciò che egli disegna è disegno, il disegno arriva dal disegno, «la *sua* linea vuole costantemente ricordare d'essere fatta d'inchiostro»¹⁷. Al proposito Gombrich commenta:

Steinberg, pur ricordandoci in continuazione che le sue linee sono d'inchiostro, non riesce mai a convincercene completamente. Per quanto ci sforziamo, non riusciamo a vedere solo inchiostro. [...] La nostra sensibilità alla rappresentazione pittorica è del tutto indipendente dal grado di realismo. Si tratta di una funzione della comprensione, e occorre uno sforzo enorme per inibirla e vedere solo inchiostro¹⁸.

E ancora:

Steinberg non fa alcuna distinzione fra rappresentazione e scrittura quando manipola l'"inchiostro". Nelle sue immagini ricorre a tutti i mezzi della comunicazione visiva. Per citare di nuovo le sue parole: "faccio appello alla complicità del lettore, che trasformerà la linea in significato usando il nostro comune bagaglio culturale, storico, poetico. In questo essere contemporanei è essere complici"¹⁹.

Si tratta di una «relazione tra "inchiostro" e significato»²⁰ analoga a quella presente nel linguaggio scritto: la sostanza – l'inchiostro, ma allo stesso modo la parola – esplora i suoi propri limiti, consapevole di essere allo stesso tempo significante, significato e referente.

Palomar e Michelangelo

La citazione dai *Dialoghi romani* compare anche in un altro testo di Calvino, *Palomar e Michelangelo*, che è pubblicato per la prima volta nel «Corriere della sera» con il titolo *L'uomo di fronte a disegni segreti* nel 1975. Questo passo di Michelangelo deve aver particolarmente interessato Calvino, che ci ritorna pochi anni dopo per citarlo nello scritto per Steinberg (a dimostrazione, ancora una volta, delle ricorrenze "spiraliche" nel pensiero dello scrittore). Francisco de Hollanda è un miniaturista, pittore e teorico dell'arte portoghese del Cinquecento, esponente della cultura rinascimentale nel suo paese, è autore del trattato *De pintura Antiga*, dedicato all'opera di Michelangelo (che incontra a Roma, da cui il titolo *Dialoghi*) e basato su una teoria estetica di stampo neoplatonico. Il fondamento del suo approccio teorico risiede nel legame che intercorre tra l'idea, principio dell'arte, e il disegno,

¹⁷ S. Steinberg citato in J. van den Heuvel, *Direttamente dalla mano e dalla bocca di Steinberg*, «Doppiozero», 18 ottobre 2021.

¹⁸ E. H. Gombrich, *L'arguzia di Saul Steinberg*, cit., p. 249.

¹⁹ *Ivi*, p. 252.

²⁰ *Ivi*, p. 250.

sua espressione ed elemento essenziale dell'opera. La conversazione con Michelangelo, dunque, risulta a Calvino particolarmente interessante poiché basata sulla riflessione concettuale sul rapporto tra intenzione ed espressione, idea e segno²¹. La predilezione di Calvino per il disegno (e per la pittura non tonale) si spiega infatti proprio in ragione della prossimità tra questo e il concetto di progetto, la traccia di un'idea per costruire qualcosa. E infatti anche in *Palomar e Michelangelo* il tema è quello del mondo come disegno e del mondo che si disegna, della consustanzialità di tutti gli elementi che lo compongono. Il disegno, che unifica tutte le linee alla sua linea, rende il mondo una superficie piana, da leggere; il mondo come superficie planare si apre a tutte le possibilità del disegno e al tempo stesso rende consustanziali tutti i suoi elementi: anche la vita e la morte, entrambe fatte d'inchiostro.

In questo stesso periodo, ovvero nel 1976, Calvino viaggia in Giappone; questo viaggio è conferma dell'interesse che lo scrittore già da diversi anni nutre nei confronti della cultura giapponese e in particolar modo della specifica concezione filosofica della natura e dello spaziotempo che gli è propria – di cui l'emblema, in Calvino, è senza dubbio quello dal giardino, uno spazio disegnato dall'uomo secondo una concezione circolare del tempo²². È dunque interessante, leggendo le pagine sui dialoghi con Michelangelo, come anche qui lo scrittore faccia scaturire una riflessione olistica e non antropocentrica, più vicina alle filosofie orientali che non a quelle occidentali, nel cuore dell'analisi di un testo di teoria dell'arte di stampo platonico, nel cuore della riflessione sull'arte come concetto. Questi dati ci fanno supporre che, in queste meditazioni, al di là dell'elemento concettuale Calvino interroghi anche quello spirituale: ciò che anima la sostanza del mondo, dell'uomo e dell'arte.

Come anche nello scritto sullo specchietto retrovisore (*Eugenio Montale, Forse un mattino andando*, di cui si è già parlato), in *Palomar e Michelangelo* il signor Palomar sta guidando la sua automobile nel traffico stradale, e al centro delle sue riflessioni c'è la visualità. È proprio nel prisma del *visuale* che Calvino definisce i termini di una nuova antropologia e di una nuova filosofia, che leghi il passato con la modernità:

al signor Palomar queste parole di Michelangelo sembrano anticipare le idee di tanti libri letti negli ultimi anni, che studiano l'aspetto visuale d'ogni attività e produzione umana nella prospettiva dell'estetica o dell'antropologia o della storia delle civiltà o dello studio dei linguaggi.

Da quando ha letto quella pagina, egli interpreta in quella chiave ogni cosa che vede: sente la responsabilità della forma che il mondo prende intorno a lui, e si sente parte di questa immagine.

²¹ Dedicati a Michelangelo, nella biblioteca di Roma di Calvino, si trovano i seguenti volumi: *Michelangelo pittore*, presentazione di S. Quasimodo e apparati critici e filologici di E. Camesasca, Milano, Rizzoli, 1966 (scaffale IX.H.13), e *Drawings by Michelangelo in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, the Ashmolean Museum, the British Museum and other English collections*, catalogo dell'esposizione al British Museum, Londra, 1975 (scaffale IX.H.27).

²² Cfr. C. Dellacasa, *Italo Calvino in Giappone. Mille giardini verso il vuoto*, «Ritsumeikan Studies in Language and Culture», 31, 2, ottobre 2019, pp. 93-110. Si tornerà più approfonditamente sul legame tra Calvino e il Giappone e, nello specifico, il giardino giapponese nel terzo capitolo.

Ma siccome crede che non solo l'uomo tenda a creare e produrre forme e figure, ma pure vi tendano ogni animale e pianta e cosa inanimata, e così il mondo intero e l'universo, egli considera l'uomo come uno strumento di cui il mondo si serve per rinnovare la propria immagine di continuo. Le forme create dall'uomo essendo sempre in qualche modo imperfette e destinate a cambiare, garantiscono che l'aspetto del mondo quale lo vediamo non è quello definitivo, ma una fase d'approssimazione verso una forma futura. Così pensa il signor Palomar, ed è convinto di ripensare quel che pensava Michelangelo, tenendo conto dei cinquecento anni passati e del fatto che questi pensieri gli vengono mentre è al volante della sua vettura. L'autostrada divide la crosta terrestre col suo nastro liscio e grigio, con le rette tratteggiate o continue, bianche o gialle; seziona lo spessore del terreno mettendo a vivo gli strati geologici; dà evidenza all'orografia delle montagne introducendovi una punteggiatura di viadotti e di trafori.

Vi sono momenti in cui il signor Palomar crede di riconoscere nelle orme che l'uomo lascia sulla terra non una astratta violenza ma un'aggiunta necessaria a completare e svelare la forma di ciò che esiste.

E vi sono momenti [...] in cui gli pare che la degradazione delle immagini corroda il mondo, che le cose e le persone non abbiano più la forza d'imporsi alla vista componendosi in figure precise, ma s'ammucchino alla rinfusa davanti agli occhi.

Non è escluso, pensa il sempre fiducioso signor Palomar, che quando meno ci s'aspetta da queste visioni arbitrarie e scomposte scaturisca il disegno segreto, la Forma a cui inconsapevolmente tende tutta la nostra civiltà e barbarie²³.

Ma l'idea di un rassicurante disegno segreto già tracciato (determinismo) è presto inserita, insieme alle altre ipotesi e dubbi, nel caleidoscopio dei possibili:

ma forse non saranno occhi umani ad apprezzarla e goderla. Forse un gigantesco insetto sta guardandoci da lontano affascinato. La nostra bruttezza rifrangendosi nelle sfaccettature d'un enorme occhio d'insetto si ricompono in un disegno d'assoluta perfezione²⁴.

Quello che è certo è che per Calvino il mondo è innanzitutto un oggetto visuale²⁵: il passato si somma al presente in quell'enciclopedia visiva che è lo stratificarsi urbano, nei destini incrociati degli uomini, in quel libro scritto con le forme della geometria che è la natura.

La natura come libro è una metafora con cui lo scrittore è in confidenza sicuramente grazie a Galileo Galilei. Non stupisce dunque che nella terza parte dello scritto dedicato a Steinberg Calvino faccia riferimento proprio a questo grande autore, secondo lui «il più grande scrittore della letteratura italiana d'ogni secolo»²⁶. Qui, la linea, al tempo stesso filo per orientarsi nel labirinto della lettura e traccia della scrittura, è anche «segno» del movimento; essa è «godimento» e «paradosso»²⁷ del movimento. Di Galileo, uno scienziato-scrittore (citato dopo il poeta Cavalcanti e l'artista Michelangelo) «felice inventore di metafore fantasiose»,

²³ I. Calvino, *Palomar e Michelangelo*, in *Saggi*, cit., col. II, pp. 1991-93.

²⁴ *Ivi*, p. 1993.

²⁵ Secondo Belpoliti «in nessuno scritto Calvino è così esplicito come in questo testo nel dichiarare la preminenza del visivo, nel sostenere una nuova interpretazione dell'uomo fondata sull'attività del vedere, così che il mondo stesso, come si legge in uno dei racconti del signor Palomar apparso su un quotidiano, *L'uomo di fronte ai disegni segreti* (1975), appare disegnato da ogni attività umana che si imprime sulla sua superficie. C'è in questo saggio sull'arte di Saul Steinberg una vera e propria riflessione sulle forme, sul mondo come oggetto visuale». M. Belpoliti, *La vera sostanza del mondo*, in *Guardare*, cit., p. 270.

²⁶ I. Calvino, *Il rapporto con la luna*, in *Saggi*, cit., vol. I, p. 228.

²⁷ I. Calvino, *La penna in prima persona*, cit., p. 366.

Calvino prende in considerazione l'immagine, nel *Dialogo dei massimi sistemi*, dell'esperimento mentale della penna sulla nave. Ci si immagina una penna che lascia dietro di sé, lungo il mare, traccia del suo percorso, mentre all'interno di una barca un pittore sta disegnando. La metafora della «linea continua che si prolunga attraverso il Mediterraneo» e della «penna grande come il timone della nave, che traccia la sua linea sul mare di carta; oppure [di] una lunghissima striscia di carta che attraversa il Mediterraneo e scorre sulla coperta della nave in movimento, sotto una piccola penna che vi marca la sua esile scia d'inchiostro», laddove in realtà la «linea vera», non resta impressa sul foglio perché carta, penna e nave partecipano dello stesso moto, serve a Galileo per dimostrare che l'uomo non si accorge del moto della Terra intorno al Sole. Attraverso questa metafora lo scienziato espone i propri argomenti e qui la dimostrazione è finita. Ma l'immagine della linea invisibile che la penna traccia nello spazio assoluto muovendosi insieme alla nave (o alla Terra) – linea di cui tutti i segni che restano sulla carta non sono che lievi deviazioni e accidenti, – continua a incantare l'immaginazione di Galileo, egli si abbandona a una sorta di divagazione o capriccio sui movimenti della penna. [...]

Una divagazione letteraria, o metaletteraria, messa in bocca all'aristotelico Simplicio:

considero che nel medesimo modo si scriverebbe una lettera, e che questi scrittori più leggiadri, che, per mostrar la scioltezza della mano, senza staccar la penna dal foglio, in un sol tratto segnano con mille e mille ravvolgimenti una vaga intrecciatura, quando fussero in una barca che velocemente scorresse, convertirebbero tutto il moto della penna, che in essenza è una sola linea tirata tutta verso la medesima parte e pochissimo inflessa e declinante dalla perfetta drittezza, in un ghirigoro...

La «ben lunga ma semplicissima» linea di Galileo – quella «vera» del pittore sulla nave –, che anticipa «la metafisica della linea assoluta e le inesauribili acrobazie del gesto grafico» dell'artista contemporaneo, secondo Calvino ha già in sé tutte le possibilità della rappresentazione: «così Galileo annuncia la cometa siderea Steinberg che traccia la sua orbita attraverso il cielo di carta». Questo testo di Calvino piacerà particolarmente al disegnatore, che in una lettera ad Aldo Buzzi, relativamente al catalogo dell'esposizione *Saul Steinberg: Still Life and Architecture* del 1982 (alla galleria The Pace di New York), scrive:

avrà ricevuto il catalogo della mostra. Rileggi il pezzo di Calvino e vedrai che è ottimo. Avevo chiesto a uno scrittore di arte, noto, un errore. Ha scritto un pezzo pessimo che ho dovuto avere il coraggio di rifiutare e ho chiesto a Calvino di farmi tradurre dal suo Weaver il pezzo uscito 4 anni fa su *Derrière le miroir*²⁸.

²⁸ S. Steinberg, lettera ad Aldo Buzzi, 5 aprile 1982, in M. G. Vitali Volant in *Italo Calvino et les artistes de son temps*, cit. p. 294.

Il crollo del tempo

Il secondo testo che Calvino scrive per Steinberg, *Il crollo del tempo. Su alcuni disegni di Saul Steinberg*, è datato, come il precedente, 1977. Pubblicato sulla rivista «Il caffè», è dedicato a una serie di disegni dell'artista che avrebbero dovuto far parte di una mostra, ma che poi non vi figurarono. Si tratta di una narrazione direttamente ispirata ai disegni, tanto che nella nota redazionale che precede il testo sulla pagina della rivista Calvino dichiara di aver «raccontato quel che Steinberg ha disegnato»²⁹. Questa volta però parola e immagine sono legate da un rapporto di referenza meno stretto che nel testo precedente, e infatti nella stessa nota è affermato che il testo dello scrittore può essere letto in totale autonomia rispetto ai disegni, i quali infatti sulla rivista non compaiono. Quella che Calvino compie, analogamente al caso di de Chirico, come si vedrà più avanti, è una vera e propria passeggiata nei disegni, che in questo modo vengono animati e dinamizzati. Le immagini, anche se non sono sotto gli occhi di chi legge sono invece senza dubbio state sulla scrivania dello scrittore, che vi entra dentro e le esplora. Il racconto, dunque, è un susseguirsi di richiami espliciti ai disegni. Il protagonista delle vicende, narratore in prima persona (che si immagina essere lo scrittore stesso), accompagnato dal suo cane e da un certo signor S. (che si presume essere Steinberg) cammina in mezzo a un paesaggio collinare, dove cerca di identificare alcuni frammenti sparsi intorno a lui. Si tratta di frammenti di tempo, un tempo che pare essere «esplosivo», «sparpagliato senz'ordine sulla superficie accidentata dello spazio»³⁰. Per terra si incontrano «pezzi» di tempo, come le impalpabili ore, «leggere, sottili» senza «colore né odore», che un tempo «passavano», ma non si sa per dove, o verso dove, e che ora rischiano di essere spazzate via dalle grandi piogge e di perdersi. O come i fuggevoli minuti, che si trovano «sparsi in mezzo all'erba» e sono «sottili e puntuti, [...] di due grandezze: [...] su cinque, quattro sono piccoli e uno è più spesso e lungo». Calvino sovente nella sua opera tenta di dare una *forma* al tempo, malgrado la sua impalpabilità e inafferrabilità, la sua assenza di materialità – caratteristiche che esso condivide con la parola. Questa volta la forma è quella visibile (in quanto materiale) dell'orologio, oggetto che *segna* il tempo. Un orologio che però è fuori funzione, dato che si è frantumato, «deformato contorcendosi, accartocciandosi, aggrovigliandosi su sé stesso», come un orologio di Dalì che invece di sciogliersi si secchi e si spezzi. Nonostante si tratti di una «convenzione» che fa credere agli uomini che il prima e il dopo sono «come frecce di cartelli indicatori piantati nella distesa brulla e uniforme: il “prima” tutto da una parte e il “dopo” tutto dall'altra, e il “prima del prima” ancor più lontano dalla parte del “prima”, e il “dopo del dopo”

²⁹ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 179.

³⁰ I. Calvino, *Il crollo del tempo. (Su alcuni disegni di Saul Steinberg)*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 409. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ivi*, pp. 409-13. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 361-64.

nella direzione opposta», il tempo passa inesorabilmente: la strada verso il dopo è in discesa, e alle spalle di chi la percorre c'è la ruota inarrestabile dell'ingranaggio del tempo. Il riferimento alle frecce come segni e all'arbitrarietà dell'attribuzione di senso a tali segni inserisce questa riflessione in una dimensione propriamente semiotica: i segni assumono un senso specifico in base alla loro disposizione nello spazio, e la loro lettura si sviluppa inevitabilmente nel tempo. Qui Calvino, insieme a Steinberg, interroga il prima e il dopo dei segni, attraverso i segni stessi. Entrambi mettono in relazione lo spazio dei significanti e il tempo dei significati e vi costruiscono un racconto che può essere "letto". La natura intrinsecamente narrativa della dimensione spaziotemporale del segno è messa in luce da Paolo Fabbri come segue:

è ipotizzabile che alcune categorie come tempo, spazio, aspetto, soggettività, che noi abbiamo messo a punto riflettendo sul linguaggio verbale, siano, in realtà, molto più profonde: potrebbero essere categorie generali di tutti i sistemi di segni, che si sono configurate in modo particolare nel segno linguistico. Quanto poi agli altri sistemi di segni, si tratta di studiare quali sono i loro fondamentali meccanismi di significazione. Faccio un esempio che mi è sembrato sempre persuasivo: esiste, nella struttura della narratività verbale una base minima che è, per esempio, la qualificazione iniziale dell'eroe a cui segue un'azione fondamentale e molto spesso un terzo momento di glorificazione. Questa struttura, che è soggiacente a milioni di racconti, si ritrova nell'assaggiare il vino: quando si assaggia il vino, si sente che c'è una preliminare apertura, c'è una "testa" del profumo, che rende competente il naso, poi arriva il corpo, l'odore vero e proprio e, sullo sfondo dell'odore, appare a volte una coda, che si qualifica rispetto all'odore precedente. Il profumo è dunque un segno dotato di significato, che non si esprime in forme lessicali, ma in configurazioni narrative. Possiamo domandarci se, quando facciamo queste operazioni con il profumo, non stiamo soltanto estendendo ad esso le regole della narratività linguistica. Sono invece del parere che la struttura narrativa possa essere espressa con parole, come con l'espressione del sapore e dell'odore: odore, suono e sapore sono categorie espressive di configurazioni di contenuto semanticamente più profonde, di cui il linguaggio ha soltanto sviluppato in modo particolare una sua propria strategia³¹.

Le convenzioni del "prima" e del "dopo" sembrano dunque essere inerenti a qualsiasi tipo di "segno", anche un profumo o un sapore (anch'essi disposti in strutture narrative). Quello che propongono qui Steinberg e Calvino (su Steinberg) è, a partire da queste strutture (la linea del tempo, le lancette dell'orologio che indicano l'ora), un gioco labirintico in cui tali convenzioni sono messe allo scoperto, nel senso letterale di spogliate dei loro significati convenzionali. E infatti il tempo, che è emblematicamente qualcosa di immateriale, nell'opera di Steinberg occupa uno spazio, come se avesse un volume e un peso. Così questo meccanismo perfetto, questo «ruotare graduato del tempo», si trasforma in un precipitare di macigni, di sfere di pietra che rotolano dietro agli uomini, i quali si trovano costretti a un'affannosa e perenne corsa per non esserne travolti – come, secondo Calvino, ha meglio di chiunque altro «raccontato Buster Keaton³² in *Seven Chances*».

³¹ P. Fabbri, *Che cos'è la semiotica*, cit.

³² Keaton, per l'uso intelligente dell'ironia, per la stilizzazione e l'essenzialità, è uno dei registi cinematografici preferiti da Calvino.

L'immagine del grande masso sferico che rotola da un pendio inseguendo una piccola figura d'uomo che lo fugge è ripresa da un disegno di Steinberg per il «New Yorker» del 1968, lo stesso che Calvino nel 1980 sceglie per la copertina di *Una pietra sopra* (in cui, come detto, è raccolto *La penna in prima persona*). In una lettera di quello stesso anno a Steinberg, in cui gli dà la notizia della scelta di copertina Calvino scrive:

sto per pubblicare un volume di miei saggi, tra i quali anche quello su di te. Come copertina, c'è un tuo disegno nel quale identifico la storia della mia vita: un cavaliere parte alla caccia dei mostri e viene travolto da una valanga che ha la forma del mondo e tutto il suo peso. Ho fatto fare delle prove di copertina e mi pare che venga straordinaria. Col tuo disegno il mio libro acquista un senso senza bisogno di nessuna introduzione. Spero vivamente che tu non abbia niente in contrario e ti dico fin d'ora tutta la mia riconoscenza. Ti manderò il libro appena esce³³.

Il disegno, che rende addirittura «straordinaria» la copertina di *Una pietra sopra*, un libro fondamentale per Calvino di cui è, come già detto, una sorta di autobiografia intellettuale assemblata nel corso del tempo, è dunque significativo proprio perché lo scrittore vi si *identifica*. Non solo, dunque, l'immagine funge da vera e propria introduzione visiva dei testi (la copertina qui supera sé stessa e l'usuale ruolo di “soglia”, l'immagine sostituisce la parola scritta, il disegno risemantizza il titolo, dato che la grande roccia che rotola non permette di “passare ad altro”), essa ha anche la funzione di collante dei testi che compongono la raccolta (soprattutto nell'ipotesi in cui il titolo del volume sia ispirato al disegno), e inevitabilmente definisce e rende manifesto il gusto personale dell'autore. Grazie a questa lettera si può affermare definitivamente che l'opera di Steinberg è per Calvino un vero e proprio paradigma, tanto visuale quanto letterario (non è un caso, d'altronde, che *La penna in prima persona* sia l'unico testo dedicato a un artista visivo in una raccolta di teoria letteraria).

³³ I. Calvino, lettera a Saul Steinberg, 15 aprile 1980, in M. G. Vitali Volant in *Italo Calvino et les artistes de son temps*, cit. p. 295.

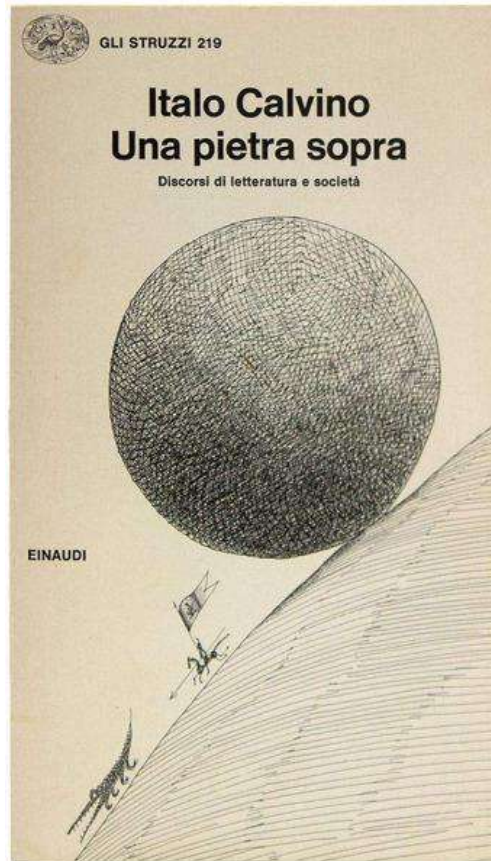


Figura 102 La copertina di *Una pietra sopra* con un disegno di Saul Steinberg, 1980

L'aspetto più interessante del *Crollo del tempo* è proprio quello che riguarda il rapporto tra tempo e spazio: nell'ultimo paragrafo Calvino tenta di descrivere il tempo – nella sua forma al presente – attraverso lo spazio, o meglio attraverso un insieme di linee che lo occupano:

il signor S. sostiene d'aver visto il presente. Passeggiava fuori dalla sua casa di campagna, d'inverno, nei prati. Abbassa lo sguardo e lì per terra c'era il suo presente di quel preciso momento, tutto intero, l'*hic-et-nunc* immobile come fosse congelato. Quanto era grande? Il fatto che l'abbia visto a occhio nudo (il signor S. è un po' miope) prova che era abbastanza grosso; ma nell'aria fredda e limpida ogni oggetto acquista un risalto speciale, come attraverso una lente. Com'era fatto? Mah, era l'incrocio di molte linee... (Questo lo sapevamo). Quali linee? Vediamo: latitudine, longitudine, (l'*hic*), il mese il giorno, l'ora (il *nunc*)...E poi? Poi le linee di tutto quel che gli passava per la mente in quel momento [...].

Il presente è un incrocio di molte linee spazio-temporali, ma anche di quelle delle «sensazioni che attraversano il corpo», di quelle «della coscienza», «dell'inconscio», «del desiderio», «del timore», «del dovere», «del dubbio». Tutte queste linee delle emozioni che si intersecano si dispongono in modo tale da formare una massa scura che continua a infittirsi; la superficie su cui essa si sviluppa è ormai costellata di presenti che non sono più presenti ma sono ormai punti del passato, che si accavallano non lasciando alcuno spazio libero – come il foglio disegnato da Steinberg, vero *spazio* in cui il tempo abita.

Anche il testo di Calvino, un'ecfrasi dinamizzante, assume una dimensione temporale, la forma di un racconto, tanto che Belpoliti la definisce «una piccola “cosmicomica” nata dalla visione del disegno»³⁴. Nel (de)scrivere il presente (quanto è grande, come è fatto), alla fine del racconto lo scrittore ricorre così agli strumenti del mestiere del disegnatore, ovvero, ancora una volta, la linea – strumento che lo scrittore condivide con il disegnatore, ma anche la *linea del tempo*. In questo modo l'ecfrasi descrittiva e narrativa insieme diventa pretesto per una rappresentazione metaletteraria:

più si fissa lo sguardo, più la raggera delle linee che attraversano quel punto si fa fitta. Ma non è più l'hic-et-nunc: già è uno degli innumerevoli punti del passato, tutta la superficie intorno è costellata di hic-et-nunc che non sono più hic né nunc, non c'è un millimetro quadrato sgombro, tutti i passati s'accavallano, non c'è più modo d'isolare nessun presente in mezzo alla neve calpestata.

Dove la distesa di neve è metafora convenzionale, anche in Calvino, della pagina bianca³⁵, e la raggera è l'esito formale di un processo morfogenetico radiale, al tempo stesso continuo e discontinuo, come quello della scrittura. Tramite la scrittura l'autore tenta un'operazione analoga a quella che Steinberg realizza attraverso il segno grafico, a sua volta inseguendo l'ineffabile linguaggio dei segni, avvicinandolo per approssimazione con la parola, e cioè quella di rappresentare non solo l'allegoria del tempo ma anche la sua percezione. E non solo di enunciarla, ma dargli una concretezza in immagine, raffigurarla nello spazio³⁶. Relativamente ai disegni di Steinberg Barthes scrive:

il tempo si enuncia (si scrive) sotto la forma successiva degli anni delle stagioni, dei mesi, delle ore o di quegli avverbi vaghi e terribili che dicono il dramma del tempo soggettivo (*prima/dopo*): e l'immagine rinnova ogni volta il movimento che fa camminare il tempo: fiume da attraversare, linea tratteggiata che esplode all'improvviso, piramidi incompiute [...]. Il soggetto ritorna irresistibilmente nell'immagine sotto forma di un piccolo personaggio [...] che sempre, in un modo o nell'altro *pronuncia* il tempo, lo rapporta (come facciamo di solito attraverso gli *shifters* della lingua) a quella bolla di illusioni e di fatalità che compone il nostro “io”³⁷.

In conclusione, l'opera di Steinberg in Calvino è fondamentale e centrale poiché essa rappresenta una vera e propria superficie riflettente attraverso cui egli può osservare la propria scrittura in quanto disegno: Steinberg fa del disegno (lo spazio) scrittura (del tempo); Calvino fa della scrittura tempo del disegno.

³⁴ «È un'illustrazione del disegno di Steinberg? No. È un testo sul disegno di Steinberg? Neppure. È la descrizione di un paesaggio mentale, è una piccola “cosmicomica” nata dalla visione del disegno di Saul Steinberg, da un nuovo ordine del medesimo disegno: “...io non faccio che raccontare quel che Steinberg ha disegnato”». M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 185.

³⁵ Come si è già visto nel caso dei *Figli di Babbo Natale* in *Marcovaldo*.

³⁶ Cfr. M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 185.

³⁷ R. Barthes, *All except you*, cit., p. 198.

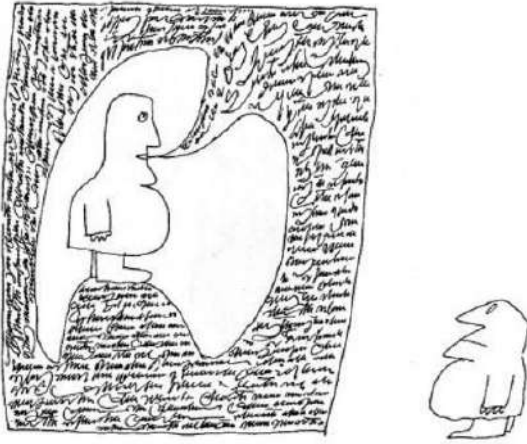


Figura 103 Un'illustrazione di Saul Steinberg

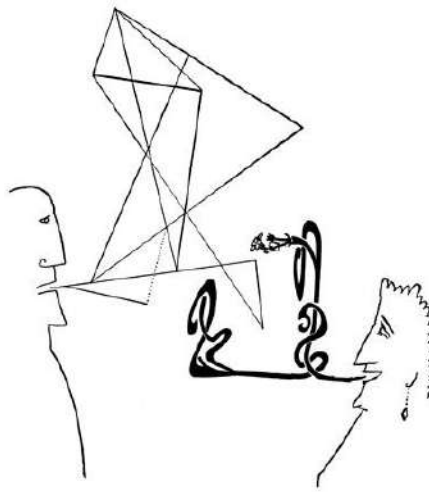


Figura 104 Un'illustrazione di Saul Steinberg

6. Le linee, le trasparenze, i riflessi e le forme moltiplicate nelle *Altre città* per Cesare Peverelli

Quando Calvino è a Parigi frequenta con assiduità le esposizioni di artisti italiani che sono di passaggio o si sono stabiliti definitivamente nella capitale francese¹. La prospettiva secondo la quale le opere dei pittori sono osservate, si è visto, muta nel corso del tempo e al tempo stesso ritorna su dei nuclei tematici o concettuali ricorrenti. Il caso del testo *Altre città*, per Cesare Peverelli (1922-2000), del 1976, è in questo senso emblematico poiché in esso Calvino ripropone delle strategie rappresentative della città che derivano, talvolta senza quasi essere riformulate, dalle *Città invisibili* (pubblicate quattro anni prima); tuttavia, in quest'occasione, l'incursione nelle strutture geometriche della città si fa all'interno della struttura geometrica della composizione pittorica. Calvino nel 1976 verosimilmente già conosce il lavoro di Peverelli². Le prime opere dell'artista, negli anni Quaranta, sono nature morte che si ispirano all'arte di Giorgio Morandi; in quegli stessi anni egli incontra Pavese e diventa per un periodo collaboratore dell'Einaudi, realizzando alcune acqueforti per delle illustrazioni e la copertina dell'edizione di *La nausea* di Jean Paul Sartre. Lo scritto di Calvino *Altre città* è originariamente pubblicato in *Peverelli. L'atelier de l'artiste*, che è il catalogo della mostra tenutasi nel 1976 al Musée d'Art Moderne de la Ville a Parigi. Il titolo del testo fa riferimento alle serie delle *Città* che Peverelli realizza a partire dal 1957, subito dopo il trasferimento a Parigi. A quell'altezza cronologica il pittore, nato a Milano e formatosi all'Accademia di Brera sotto la guida di Achille Funi e Carlo Carrà, abbandona l'Informale a cui era approdato agli inizi degli anni Cinquanta, dopo aver sottoscritto alcuni dei Manifesti Spazialisti e aver partecipato alla prima collettiva dell'Arte Spaziale, e torna a un figurativismo sempre ambiguo e laconico ma mai «equivoco»³. Le *Città* sono infatti pitture dai toni surreali ma caratterizzate da un forte geometrismo; non si tratta mai di ritratti di città esistenti, piuttosto suggeriscono l'idea di città in senso assoluto, attraverso maglie e intrecci regolari di linee che creano prospettive architettoniche, in cui gli spazi sono come dispiegati e moltiplicati. L'ambientazione è calata in una dimensione in cui il tempo pare essere rapido e nervoso – il movimento della

¹ Cfr. M. Belpoliti, *Scrivere ad arte*, in *Guardare*, cit., p. 254.

² Si ricordi che nella biblioteca di Roma dello scrittore si trovano vari volumi dedicati a Peverelli quali: M. Butor-R. Koering, *Elseneur, Opera*, disegni di C. Peverelli, Parigi, Les Bras nus, 1980 (scaffale VIII.H.16); *Peverelli: il mio giardino alla Rousseau*, catalogo della mostra alla galleria Gissi, Torino, 1971 (scaffale X.H.28); *Peverelli: l'atelier de l'artiste, 5 mai 20 juin 1976*, catalogo della mostra al Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1976 (scaffale X.H.41); *Cesare Peverelli: Milano Palazzo Reale*, Milano, Arti grafiche Fiorin, 1972 (scaffale X.H.48); *Peverelli: répertoire I 1957-1960*, con i commenti alle immagini di M. Butor, Montpellier, Fata Morgana, 1972 (scaffale X.H.72).

³ E. Tadini, in *Cesare Peverelli*, catalogo della mostra alla galleria del Naviglio, Milano, 1957. Si ricorda che Peverelli, nell'ambito del Movimento Spazialista, è particolarmente vicino a Roberto Crippa, di cui si è già parlato nel sottocapitolo sui libri d'artista.

metropoli – e insieme sospeso, pesante, materico, come lo si può percepire al buio – non a caso le scene sono quasi sempre notturne, i colori scuri. In questo aspetto è evidente l'influenza della tradizione artistica italiana moderna, quella che Peverelli ha studiato da ragazzo: il Futurismo da una parte e la Metafisica dall'altra. Nei quadri si possono scorgere palazzi, viali, finestre, luci; sono pochi invece gli elementi naturali (qualche volta compare una luna spettrale) e umani (ombre, o sagome inquiete).

La serie di dipinti, che presenta dunque una continuità tematica, si concentra sull'immagine di città non-reali, forse surreali e in qualche modo ideali, fantastiche. A tal proposito il pittore sostiene che «il fantastico deve risiedere nella struttura stessa del linguaggio. James Joyce, Leiris, Miller, Butor, Calvino sono fantastici [...] perché è il loro linguaggio a essere fantastico», e che il suo «problema non è né la pittura concreta né l'astrazione dal reale, ma [...] creare immagini allusive che possano articolarsi in un linguaggio inventato giorno per giorno al fine di poter *raccontare*»⁴. Peverelli, dunque, cita Calvino nel novero degli autori che usano un linguaggio fantastico, il medesimo linguaggio cui egli stesso aspira e a cui può dar vita, inevitabilmente in quanto pittore, solo attraverso le immagini, ma con il quale vuole costruire un racconto, una narrazione. Peverelli insomma, dipingendo, guarda alla letteratura. Un esercizio speculare è quello di Calvino, che nel suo testo scrive delle prose al tempo stesso narrative e meditative che presentano una forte densità icaistica. La strategia rappresentativa, come accennato, è analoga a quella impiegata nelle immaginarie *Città invisibili*, tanto che queste brevi prose potrebbero essere delle nuove arrivate nella galleria di Marco Polo. Il tema principale è naturalmente quello dello *spazio* urbano, del suo moltiplicarsi in strutture architettoniche ripetitive, uguali a sé stesse, labirintiche, del suo dispiegarsi in linee che si intersecano, disegnano profili, indicano direzioni, tracciano mappe. Quello della città è un vero e proprio *topos* della poetica di Calvino che si riflette, sistematicamente a partire dagli anni Settanta, anche nei suoi testi efrastici. Le figure, in questo caso, sono quelle delle strade, degli ascensori, degli angoli squadrati, delle frecce segnaletiche, dei rettangoli luminosi di finestre e televisori, delle punte dei palazzi: le linee geometriche, orizzontali e verticali, tracciate da Peverelli. Uno spazio urbano che Calvino questa volta non immagina, ma *vede*, poiché è già stato immaginato e rappresentato dal pittore nelle sue tele (quello per Peverelli è il primo di una serie di testi dedicati alle rappresentazioni di rappresentazioni di città). Lo scrittore però non si limita a una descrizione dell'immagine della città, ma dà vita a immaginari dialoghi silenziosi tra gli elementi architettonici e gli oggetti urbani, veri protagonisti del racconto, e gli abitanti, dinamizzando la scena. Tra esseri umani ed esseri inanimati si crea così una complicità, o

⁴ C. Peverelli, *Entretiens Peverelli-Restany*, in *Peverelli. L'atelier de l'artiste*, cit.

meglio quasi un'identificazione: l'“essere” e il “sentire” umano dei primi è messo in relazione con le strutture e i movimenti meccanici dei secondi.

Nella prima città, ad esempio, due amanti si abbracciano in un letto che si immagina dentro un appartamento in un palazzo. La dimensione intima e protetta della casa e delle lenzuola però non protegge i due personaggi dalla «rete di rumori» e di «bagliori» che filtrano, ma anzi «ogni punto dello spazio è collegato ad altri punti sopra e sotto di loro, linee che attraversano il letto, file di persone interminabili che continuano a passare»⁵. Come se la maglia o griglia tridimensionale di linee che attraversa la città non si arrestasse di fronte al muro della casa, ma continuasse a prolungare i suoi tentacoli (sempre rettilinei) anche sotto le lenzuola. Anche i corpi dei due amanti, poi, sono letti⁶ come parte integrante di un panorama urbano: le curve della schiena sono come «ponti», «cavalcavia», «binari sopraelevati», e anche qui i passanti continuano a transitare. Il tratto della matita che disegna i grattacieli dopotutto è lo stesso che disegna spalle, ventri, gambe. Addirittura i brividi sulla schiena della donna, dopo averla scossa, si prolungano sul ventre dell'uomo, allo stesso modo della corrente degli ascensori le cui colonne verticali attraversano il vuoto di questa città senza muri: non solo la materia del corpo, ma anche le percezioni sensoriali sono condivise con gli oggetti, che Calvino immagina muoversi, come se il reticolato di Peverelli, circuito momentaneamente spento, venisse improvvisamente attaccato alla corrente elettrica e cominciasse ad animarsi.

⁵ I. Calvino, *Altre città*, in *Romanzi e Racconti*, cit., vol. III, p. 383. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ivi*, pp. 383-86. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 357-70.

⁶ Il corpo umano come oggetto o forma da leggere ritorna in Calvino pochi anni dopo, in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in cui il rapporto sessuale tra i due protagonisti, il Lettore e la Lettrice, si trasforma in un'indagine non solo tattile ma anche cerebrale (una lettura) del corpo altrui. Cfr. I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., pp. 761-64.

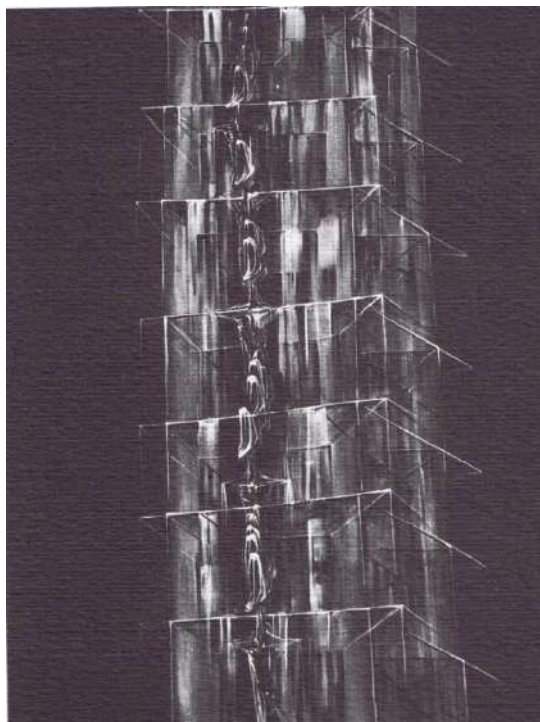


Figura 105 Cesare Peverelli, *Ascenseur*, 1960

Il «battito del sangue nelle vene» è poi come il «battito dei macchinari che non si fermano a nessuna ora della notte né del giorno», il loro tempo vitale è scandito dallo stesso ritmo regolare, che è lo stesso del sistema elettrico che Calvino “attiva” rendendo il quadro quasi un’installazione di arte cinetica. Questa strategia rappresentativa è dovuta, principalmente, dal prisma attraverso cui lo scrittore osserva il quadro, ovvero la *lettura*, la sua dinamizzazione nel tempo:

anche i testi ecfrastrici, in cui Calvino descrive opere figurative, affermano la centralità della lettura nel rapporto tra parola e immagine: la rappresentazione è sostituita dall’attualizzazione della situazione visiva, l’osservatore crea il contenuto del dipinto.

Nella descrizione dei quadri di Peverelli, Calvino non li rappresenta ma li presenta, li rende attuali, nel loro esatto momento, facendone emergere le correnti interne, la molteplicità di dimensioni ottiche e acustiche da cui sono percorsi e che investono lo spettatore come se si trovasse dentro il quadro, immerso stereoscopicamente nella sua realtà [...] ⁷.

La dinamizzazione delle tele diviene dunque una forma di interattività in cui l’osservatore (il lettore) ha un ruolo attivo. La scrittura dei quadri di Peverelli dunque è forse

l’esemplificazione più riuscita del tentativo di *scrivere la lettura*, di attualizzarla, anche se il testo di partenza è figurativo: sono “letture plastiche”, in cui la dimensione del pensiero e, con essa, quella della vita, rifluisce al livello della scrittura e il lettore sperimenta la sensorialità, la corporalità del testo ⁸.

⁷ G. Cimador, *Calvino e la riscrittura dei generi*, cit., pp. 501-02.

⁸ *Ivi*, p. 506.

E infatti nel testo di Calvino i corpi dei due amanti – che sono, plasticamente, anche città⁹ – sono centrali da un punto di vista narrativo. Essi tentano, infine, di incontrarsi nella loro carnalità umana, nel «fondo del buio e del silenzio [...] dove la corsa della città finalmente si ferma», ma in questa discesa «non s’incontrano che morti lunghi distesi, a migliaia e migliaia, un lento depositarsi di scheletri, un franare d’ossa bianche». Se la macchina si ferma (nella perdizione dell’eros) il corpo muore (*thanatos*); l’incontro tra natura e cultura ha qui come esito l’alienazione e la catastrofe.

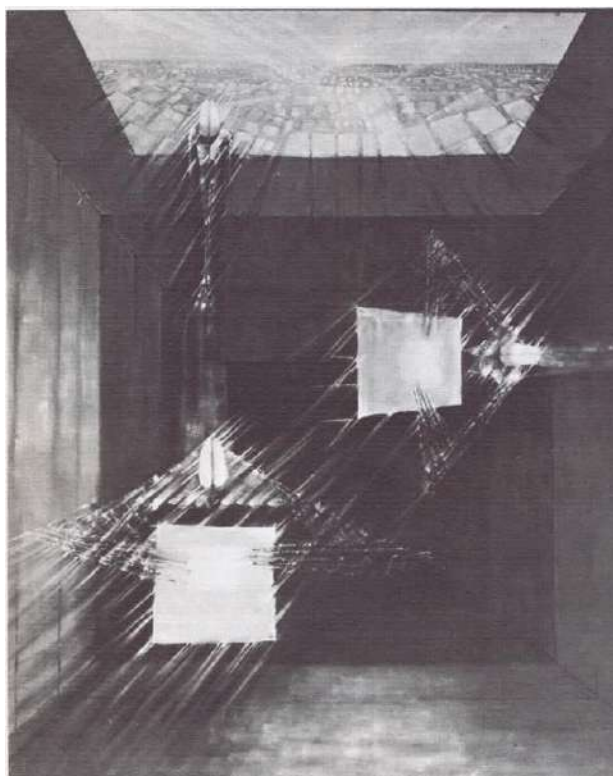


Figura 106 Cesare Peverelli, *La chambre*, 1962

Nella seconda città l’essere umano si è definitivamente perduto. Non solo in un labirinto di vetri, che forse sono specchi e dunque non si sa se lasciano trasparire o se riflettono, in cui non si capisce se le nuvole che si vedono sono dall’altra parte del palazzo, riflesse nel suo vetro, o dentro le stanze – in realtà una serie di piccoli rettangoli uguali a sé stessi ripetuti nel quadro. Ma anche nella sua solitudine, che non riesce a comprendere: nella successione di vetrature che forse è invece un semplice gioco di specchi che trasmette immagini sempre più sfocate a chilometri di distanza, le «facce che fanno capolino dietro i vetri, si guardano, si tirano indietro con paura. Forse è la stessa faccia. Forse ha paura di capire che in tutta la città non c’è che lei». Al tema ricorrente della linea verticale si aggiunge in questo secondo testo quello della

⁹ Le città di Peverelli, nel testo di Calvino, sono figurativamente città ma plasticamente corpi. Di conseguenza i corpi, anche se non sono rappresentati figurativamente, lo sono plasticamente: la città è corpo e il corpo è città.

profondità della superficie, o meglio dell'illusione di tale profondità. Questo incrocio di dimensioni ricorda lo scenario in cui è ambientato il racconto cosmicomico *I cristalli*, dove la trasparenza del vetro è un inganno visivo, e la città è luogo di alienazione:

anch'io corro come facciamo tutti, prendo il treno ogni mattina (abito nel New Jersey) per infilarmi nell'agglomerato di prismi che vedo emergere di là del Hudson, con le sue cuspidi aguzze; ci passo le giornate, lì dentro, su e giù per gli assi orizzontali e verticali che attraversano quel solido compatto, o lungo i percorsi obbligati che rasentano i lati e gli spigoli. Ma non cado nella trappola: so che mi fanno correre tra lisce pareti trasparenti e tra angoli simmetrici perché io creda d'essere dentro un cristallo, perché vi riconosca una forma regolare, un asse di rotazione, una costanza nei diedri, mentre non esiste nulla di tutto questo. Il contrario esiste: il vetro, sono solidi di vetro quello che fiancheggiano le vie non di cristallo, è una pasta di molecole alla rinfusa che ha invaso e cementato il mondo, una coltre di lava raffreddata all'improvviso, irrigidita in forme imposte dall'esterno, mentre dentro è il magma tale e quale come ai tempi della Terra incandescente¹⁰.



Figura 107 Cesare Peverelli, *Champ de vitres*, 1973

Ancora dei rettangoli in serie diventano, nella terza città, finestre illuminate; la luce proviene da rettangoli ancora più piccoli contenuti nei primi: sono schermi di video accesi. In questo sistema di «rettangoli luminosi [che] inquadrano solo altri rettangoli luminosi» tutta la vita della città è nel video, fuori non c'è nulla, se non una *mise en abyme* di video che si sorvegliano reciprocamente. Il riferimento allo schermo televisivo – perché di televisori si tratta, in quanto all'interno di abitazioni private – è dettato da una necessità rappresentativa: schermi come rettangoli luminosi dentro rettangoli luminosi che sono finestre. Anche in questo caso l'autore dinamizza, “elettrificandolo”, il quadro di Peverelli: ciò che sulla tela è necessariamente immobile e silenzioso nel racconto di Calvino si anima, ma di una vita elettrica, meccanica. Non esistono più uomini, perché a guardare gli schermi dei video ci sono altri video. Forse sono queste la nuova estetica e la nuova poetica del mondo moderno e del

¹⁰ I. Calvino, *Ti con zero*, cit., p. 248.

mondo del futuro: città-uomo, uomini-video in movimento lungo linee rette tracciate su di un piano cartesiano.

Se le prime tre letture di Calvino delle città distopiche e perturbanti di Peverelli ricordano da vicino, sotto alcuni aspetti, certe *Città invisibili*, il quarto testo sembra essere calcato proprio su una di queste, ovvero *Valdrada*, la città che si specchia sul lago. La città è infatti, in questo testo per il pittore, «ripetuta nel cielo, uguale e capovolta», speculare: chi guarda in su vede le punte dei tetti, dei palazzi, le linee delle strade, e, guardando bene, anche sé stesso «a naso in su (cioè in giù)». Essa è però inquinata e una foschia impedisce al riflesso di essere cristallino, impedisce di distinguere i dettagli delle cose; la città ha così «momenti di grazia», in cui sembra librarsi su sé stessa, in cui il suo riflesso è espressione della sua «anima leggera e volatile», e «momenti d'angoscia» in cui il riflesso si fa pesante e diventa una cappa che incombe su di lei, la quale si trova come schiacciata sotto il suo stesso peso. I momenti si alternano tra loro, con un ritmo regolare, che dà agli abitanti l'impressione che le due città si allontanino e si avvicinino come le arcate dei denti di una bocca nell'atto di masticare. Di nuovo Calvino si immagina un movimento meccanico e ripetitivo con cui la città – il quadro di Peverelli – prende vita.

Anche nel quinto testo lo scrittore sembra attingere, per il nuovo materiale visivo, da un repertorio già scritto, e in particolare dalla città invisibile di *Leonia*, la cui opulenza «si misura dalle cose che ogni giorno vengono buttate via per far posto alle nuove»¹¹. Le città di Peverelli infatti si consumano e muoiono, ma lasciano sopra di sé (o intorno) una macchia indelebile, un'«ombra», un'«impronta», una «sdrucitura», un'«abrasione», un'«ecchimosi». La ricchezza e la grandezza della città che c'è stata, la fatica da essa richiesta ai suoi abitanti per nascere, prosperare, durare e resistere alla propria fine, può essere misurata attraverso l'«estensione» e lo «spessore» di questa macchia, che è come impregnata di tutta l'energia spesa, una traccia materica, misurabile in grandezza, un ammasso cumulativo indice del *farsi* della città nel corso del tempo¹². Le città di Peverelli, non *invisibili* ma *altre*, sono quindi la traccia di queste città passate o future, proprio come quelle di Calvino (invisibili in quanto anch'esse impronta o calco di forme immaginate o rimembrate). In questo modo per lo scrittore la (propria) letteratura non è solo scopo, o fine, della lettura dell'opera d'arte ma, inversamente, una fonte d'ispirazione per sempre nuove letture visuali. Belpoliti ricorda come, in *Gli dèi della città*, un testo che risale allo stesso periodo di quello per Peverelli, Calvino spieghi «il proprio metodo per “vedere la

¹¹ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 456.

¹² Proprio tra il 1974 e il 1976 Calvino scrive *La Poubelle agréée*, un testo dedicato alla spazzatura, cioè allo scarto, a ciò che viene allontanato dalla casa, dal centro della città e dalla vista, in una prospettiva al tempo stesso psicologica, sociologica e artistica o creativa. L'ambientazione di questo brano, contemporaneamente saggistico e autobiografico, è proprio la città di Parigi, che fa da sfondo a una riflessione su quanto ciò che viene scartato sia il *negativo* di ciò che viene selezionato, ovvero la traccia della scelta.

città”, indicando in tre verbi, “scartare”, “semplificare” e “collegare”, la sintesi delle mosse compiute dal suo sguardo che ritroviamo in questo racconto»¹³. Selezione, geometrizzazione e associazione di immagini sono dunque una metodologia di lavoro, che vale sia per la scrittura, sia per la pittura.

¹³ M. Belpoliti, *Raccontare l'arte: città visibili*, in *Guardare*, cit., p. 261.

7. I segni che significano sé stessi: parafrasi metafisiche di Lucio Del Pezzo

Negli anni Settanta agli occhi di Calvino tutto è testo, tutto si può leggere, scrivere, o dipingere. Come appena visto, questo prisma di lettura si applica anche alla città, luogo per eccellenza delle stratificazioni di segni, dei segnali, delle convenzioni e dei simboli. E in particolare Parigi, la città nella quale, come ricorda Roland Barthes, Victor Hugo per primo considera i monumenti e le strade una forma di scrittura, segni nello spazio¹, induce Calvino a un gioco quasi sperimentale con i di-segni della scrittura e della città. *Le città invisibili*, pubblicato nel 1972, è un testo che – a dispetto del titolo – ha una forte pregnanza visiva, una densità *icastica*, ed è fortemente debitore della ricchezza “semiologica” della città di Parigi. Già nel caso dei testi dedicati a Peverelli si è visto come il materiale delle *Città invisibili* tendesse a strabordare dal libro per confluire in queste pagine efrastiche e icastiche dedicate alle rappresentazioni pittoriche della città. Questo caso non è isolato, poiché solo due anni dopo, nel 1978, Calvino si cimenta in un esercizio simile, in un testo scritto per l’artista napoletano, di passaggio a Parigi², Lucio del Pezzo. Se la serie di testi sull’arte che Calvino dedica al tema della città si infittisce negli anni successivi, in queste pagine l’influenza delle *Città invisibili* è molto più forte, forse in ragione del fatto che la vena creativa di tale immenso lavoro sul *visibile* è ancora aperta e fertile in questi anni parigini.

Il testo per Del Pezzo è redatto per la plaquette-catalogo della mostra dell’artista *Paraphrases. Vingt peintures en relief de Del Pezzo*, tenutasi a Parigi alla galleria Bellechasse nel 1978³. Lucio Del Pezzo (1933-2020) esordisce in ambiente napoletano, guardando alle Avanguardie Storiche e in particolare a Dadaismo e Surrealismo e approdando, negli anni Cinquanta, al Neo-Dada; aderisce al Manifeste de Naples – in opposizione all’Astrattismo – e partecipa attivamente alla fondazione della rivista di avanguardia «Documento-Sud», legata a gruppi come il Movimento Nucleare a Milano, Phases a Parigi, SPUR a Monaco e BOA a Buenos Aires⁴. Si trasferisce poi a Parigi e a Milano, collabora con Baj e Fontana, espone alla mostra *De Metafisica* presso la galleria Krugier a Ginevra, nel 1967, insieme a opere di de Chirico, Carrà, Morandi, Sironi e Gnoli. La vicinanza al lavoro di de Chirico è fondamentale per Del Pezzo, che già dai primi anni Sessanta vira verso un linguaggio che, seppur ancora vincolato al Neo-Dada e alla Pop Art, si fa sempre più metafisico. L’artista infatti realizza quadri-sculture, pitture-oggetti – ma a volte tradizionali dipinti bidimensionali – in cui su

¹ Cfr. R. Barthes, *L’avventura semiologica*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 56-57.

² M. Belpoliti, *Raccontare l’arte: città visibili*, in *Guardare*, cit., p. 262.

³ Le stesse opere sono poi esposte a Milano presso lo Studio Marconi tra il 1980 e il 1983.

⁴ Del Pezzo inoltre, negli anni Settanta, lavora come grafico e scultore per rinomate aziende come Olivetti, Renault e Italsider.

pannelli monocromi sono applicate piccole mensole o vengono ricavate cavità che accolgono diversi tipi di oggetti (“quadri contenitore” o *visual box*), solitamente di matrice metafisica: o emblemi come solidi, sfere, triangoli, cerchi, cono, piramidi o figure più narrative come bersagli, compassi, squadre, piccoli labirinti, birilli, frammenti di cornicioni, manichini, arcobaleni, lettere dell’alfabeto, segni di punteggiatura, tavolozze per dipingere, occhi. Si tratta di assemblaggi in cui risalta l’aspetto ludico dell’arte, cioè quello dell’associazione di forme, oggetti e figure differenti con un valore simbolico archetipico che assumono, nella nuova dimensione, un nuovo significato; questo si rivela in un’epifania dovuta proprio al nuovo dialogo instaurato tra gli oggetti, come in un gioco di parole⁵.

Nel suo scritto per l’esposizione dell’artista, che prende il nome dal titolo della sua serie *Paraphrases* – delle opere che sono parafrasi di quelle di de Chirico –, Calvino riesce a cogliere proprio questo aspetto: delle *Paraphrases* di Lucio Del Pezzo lo scrittore fa a sua volta delle vere e proprie *Parafrasi* che diventano racconto, e mentre l’artista parafrasa de Chirico con un nuovo linguaggio di immagini e oggetti, lo scrittore compie la stessa operazione con le parole. Si tratta di sei brevi prose, non troppo diverse da quelle composte per Peverelli, come si è detto, ma dall’andamento dialogico e dal tono meno cupo e apocalittico, dove la città non è sempre tema centrale. In una di esse (la quinta) Calvino riflette sui segni:

ci sono giorni in cui i segni parlano ai segni, si dicono cose diverse da quelle che noi gli vorremmo far dire”, raccontò un viaggiatore con gli occhiali verdi. “Cosa dicono? Dicono di sé stessi, perché per loro non c’è differenza tra chi dice e ciò che è detto. Ma basta che due segni si rivolgano l’un l’altro e il loro dialogo dice cose che noi non potremmo mai fargli dire. Tra le insegne d’una città non si svolgono mai monologhi ma duetti, trii, sestetti, sinfonie in cui l’ingresso d’ogni nuovo interlocutore cambia tutto il discorso⁶.

Innanzitutto, si nota il riferimento esplicito alla forma narrativa utilizzata: il viaggiatore dagli occhiali verdi sta *raccontando* ad alta voce. Il testo infatti presenta tutte le caratteristiche formali e retoriche tipiche del racconto orale (ad esempio l’*incipit* narrativo, le domande retoriche, la prima persona plurale). A essere raccontati sono i “segni” di Del Pezzo, che non possono fare altro che dire sé stessi, significante e significato insieme. Essi però hanno un significato diverso da quello che di solito è loro attribuito, perché hanno un dialogo reciproco interno che fa dire loro cose imprevedibili; questi oggetti vanno guardati in modo nuovo, perché significano cose nuove, cose nate da un nuovo incontro, un nuovo assemblaggio, una nuova composizione.

In *Sull’arte metafisica*, nel 1919, de Chirico scrive:

⁵ Cfr. E. Gombrich, *Freud e la psicologia dell’arte*, Torino, Einaudi, 2001.

⁶ I. Calvino, *Parafrasi (per Lucio Del Pezzo)*, in *Romanzi e Racconti*, cit., vol. III, p. 388. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ivi*, pp. 387-89. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 365-66.

pigliamo un esempio: io entro in una stanza, vedo pendere una gabbia con dentro un canarino, sul muro scorgo dei quadri, in una biblioteca dei libri; tutto ciò mi colpisce, non mi stupisce poiché la collana dei ricordi che si allacciano l'un l'altro mi spiega la logica di ciò che vedo; ma ammettiamo che per un momento e per cause inspiegabili ed indipendenti dalla mia volontà si spezzi il filo di tale collana, chissà come vedrei l'uomo seduto, la gabbia, i quadri, la biblioteca; chissà allora quale stupore, quale terrore e forse anche quale dolcezza e quale consolazione proverei io mirando questa scena. La scena però non sarebbe cambiata, sono io che la vedrei sotto un altro angolo. Eccoci all'aspetto metafisico delle cose. Deducendo si può concludere che ogni cosa abbia due aspetti: uno corrente, quello che vediamo quasi sempre e che vedono gli uomini in generale, l'altro lo spettrale o metafisico che non possono vedere che rari individui in momenti di chiaroveggenza e di astrazione metafisica, così come certi corpi occultati da materia impenetrabile ai raggi solari non possano apparire che sotto la potenza di luci artificiali quali sarebbero i raggi X, per esempio⁷.

Il “filo della collana” nelle opere di Del Pezzo è proprio l'ordine secondo cui sono disposti gli oggetti sulle mensole, nelle scatole o sulle superfici, spesso allineati in una griglia, o comunque in una composizione regolare, squadrata: una struttura tipicamente calviniana dove a contare di più è la posizione occupata nel sistema, la possibilità di interazione con gli altri elementi, che non l'essenza dell'elemento in sé. Gli oggetti di Del Pezzo perdono la loro simbologia originaria e diventano figure nuove, protagoniste di una nuova iconologia, di una nuova poetica dell'oggetto dove questo è osservato quasi sperimentalmente, da vicino, nelle sue “reazioni” a contatto con altri esemplari.



Figura 108 Lucio Del Pezzo, *Autobiografico*, 1992

È con queste ricerche sull'oggetto che l'artista si inserisce nel solco della pittura non solo di de Chirico, ma anche di Carrà, Sironi e soprattutto di Morandi, e che si avvicina al lavoro di Gnoli, nell'ambito di un ambiente culturale prossimo all'esperienza del *Nouveau réalisme* (affinità e convergenze dimostrate dalla citata esposizione *De Metafisica* del 1967). Ad aumentare la

⁷ G. de Chirico, *Romanzi e Scritti critici e teorici 1911-1945*, Milano, Bombiani 2008, p. 289.

sensazione di uno sguardo rigoroso e di natura scientifica sugli oggetti, come se questi fossero osservati *in vitro*, o attraverso una lente d'ingrandimento, in condizioni sospese dalla realtà, quasi asettiche, vi sono l'uso di un innaturale colore sgargiante (per di più nelle tonalità tipiche della cultura tradizionale popolare partenopea) e denso, la campitura piatta e uniforme, la matericità plastica, la linea geometrica, regolare. Proprio questi elementi, che rimandano alla rappresentazione formale e grafica di una scatola di giocattoli per bambini in un libro illustrato, fanno assumere agli oggetti un aspetto misterioso e inquietante, come se questi fossero sospesi in un tempo immobile, in uno spazio assoluto, impregnati di una malinconia silenziosa. Ecco perché si tratta di *parafrasi* di de Chirico: gli stessi oggetti fisici sono fatti parlare in una lingua nuova, in una dimensione metafisica.

L'esercizio di parafrasare (in questo caso il testo visivo in testo scritto) è dunque usato da Calvino in modo analogo, ma come al secondo grado. Gli oggetti, già investiti di un valore metafisico da de Chirico, assumono nelle prose essenziali dello scrittore, delle cellule staminali da cui far scaturire potenziali racconti, al tempo stesso la funzione di fonte e perno della narrazione e di elemento emblematico intorno al quale si sviluppa la riflessione concettuale. Come in quella già osservata, anche le altre prose di Calvino dedicate a Del Pezzo sono brevi racconti di «passeggeri» o «viaggiatori» che raccontano delle storie. In una (la prima, di memoria leopardiana) compare l'arcobaleno, come elemento che sostiene il sole nei suoi passi titubanti dopo la tempesta:

sappiamo che il sole è vecchio decrepito, che si stanca sempre di più a compiere il suo solito percorso, che diffida – e non gli si può dar torto – di ciò che può trovare sulla terra. Quando riappare dopo un acquazzone, i suoi primi passi sono incerti come quelli d'un convalescente; perciò manda avanti i colori dell'iride a tastare il terreno, come un bastone ricurvo cui s'appoggia.

L'arcobaleno è una figura ricorrente nelle opere di Del Pezzo, in cui la ricerca cromatica, come si è visto, occupa una buona parte del lavoro e dell'estetica. Calvino trasforma la luce (il sole) e il colore (l'arcobaleno) in personificazioni protagoniste della novella del viaggiatore. Nel secondo testo è raccontato il ricordo della città di Wiligelma, percorsa solo lungo le sue superfici, «rasente ai muri»:

“Wiligelma è una città”, disse un viaggiatore col cappello a cilindro, “di cui ho dimenticato tutto ad eccezione degli spigoli. Quanto s'offre alla mia vista in estensione non significa nulla per me; sento che quel che la città ha da dirmi consiste nelle linee d'incontro di due superfici, nel modo in cui luce e ombra si distribuiscono di qua e di là degli angoli, a ogni sporgenza o rientranza, a ogni modanatura o oggetto”.

Qui lo scrittore esplora la dimensione geometrica delle opere di Del Pezzo, che gioca con la superficie piana della tela creando sporgenze o rientranze di supporto agli oggetti.

In due delle prose di Calvino, poi, compare l'oggetto dell'aquilone (che ha una figura romboidale). Una è la terza, dove gli aquiloni sono usati per tracciare la mappa «più veritiera»

della città di Artemisia, altrimenti impossibile da cartografare. Al concorso indetto dal re rispondono vari progettisti, proponendo disegni e cataloghi.

Ma vi fu anche chi lanciò nel cielo della città degli aquiloni. “Le vie dei venti sono più durevoli delle fondamenta scavate sotto il suolo”, disse. “Dunque, avrete la giusta immagine d’Artemisia quando riuscirete a stabilire il disegno che tracciano gli aquiloni nell’aria.” Questo disse, e vinse.

La carta più affidabile è dunque quella tracciata dagli aquiloni, una mappa aerea che ha le sue radici in terra ma la sua estensione in cielo. Un disegno i cui contorni non seguono le fondamenta della città costruite dall’uomo ma le vie dei venti.



Figura 109 Lucio Del Pezzo, *Cielo e costellazioni*

L’altra prosa in cui compare l’aquilone è la quarta, dove l’oggetto volante diviene una cometa leggera che si può abitare con discrezione, ovvero a condizione di annullare il peso corporeo:

una volta sospesi lassù, si può raggiungere la condizione in cui si sente l’aquilone come il solo punto immobile, intorno al quale tutto gira, il centro del mondo roteante, con città e vulcani che avanzano e indietreggiano, rovesciati sulla volta terrestre.

Anche il viaggiatore dell’ultimo testo ha preso le distanze dalla terra, e racconta di essersi allontanato dal mondo arrampicandosi su una piramide (uno degli emblemi di Del Pezzo), per contemplarne la sua «totalità perfetta e ineccepibile».



Figura 110 Lucio Del Pezzo, *Parafraasi a de Chirico*, 1991

Ma guardando dall'alto della piramide il «groviglio delle disarmonie e delle disgrazie umane» risulta ancora più evidente agli occhi di chi guarda. Il personaggio racconta di aver incontrato un saggio lungo il cammino:

“dov'è l'armonia del mondo?” gli gridai. “Nella mente”, rispose. “Più sali, più la forma della perfezione t'appare rigorosa e necessaria, e più il mondo che esiste lo senti, nel confronto, intollerabile”.

I brevi racconti di Calvino sono così dei dialoghi metafisici costruiti intorno agli oggetti che compongono gli *assemblages* dell'artista: il raggio dei colori dell'arcobaleno, la linea geometrica spezzata, il rombo, la piramide. Calvino legge con fedeltà⁸ figurativa e parafrasa con inventività narrativa le opere di Del Pezzo, e fa dialogare tra di loro gli oggetti (personificati) della sua neo-metafisica interrogandoli nel prisma di alcune ricerche affini: la forma della città, la sua mappatura, lo sguardo dall'alto e distante sulla realtà, il segno e il significato, le possibilità conoscitive della totalità del mondo, la forma della mente. L'operazione di Calvino, una dichiarata parafrasi, è così in realtà anche una risemantizzazione. Non solo una riscrittura riduttiva (per semplificare) o didascalica (per esplicitare), come il titolo indurrebbe a pensare, bensì una riscrittura investita di una portata a tutti gli effetti creativa (i testi sono narrativi, stralci di dialogo, veri e propri racconti). Se queste prose sono “metafisiche”

⁸ A tal proposito, si ricorda che nella biblioteca nell'appartamento di Roma di Calvino lo scrittore conserva alcuni testi dedicati all'artista napoletano: G. Appella, *Colloquio con Del Pezzo*, Roma, Edizioni della Cometa, 1983, (Collezione del millennio, 10) (scaffale III.C.41); M. Fagiolo Dell'arco (a cura di), *Del Pezzo*, Milano, Vanessa, 1977, (Maestri contemporanei, 15) (scaffale X.H.7); *Lucio Del Pezzo*, Milano, Studio Marconi, 1984 (scaffale X.H.34); A. C. Quintavalle, *Lucio Del Pezzo: mondo come misura e dissoluzione*, Parma, La nazionale, 1970, (Istituto di storia dell'arte, 5) (scaffale X.H.55).

esse stesse, è in questo mimetismo stilistico che va cercato il processo profondo di risemantizzazione di Calvino: i medesimi oggetti aprono a universi estetici e poetici differenti. Tale operazione, che si sviluppa qui a partire dalla figuratività – dagli oggetti di Del Pezzo – pone le basi per una trasposizione puramente semiologica: «estendendo al linguaggio pittorico la concezione del segno di Saussure, Calvino interpreta le linee e i colori come segni significanti di per sé e non solo per il loro riferimento alle intenzioni soggettive dell'artista»⁹. Gli elementi del quadro, ovvero i segni, cominciano ad assumere per Calvino un valore ambivalente – duplice –, al tempo stesso quello del loro senso all'interno di un insieme significante (figuratività) e quello del loro corpo, peso e volume (plasticità).

⁹ G. Cimador, *Calvino e la riscrittura dei generi*, cit., p. 481.

8. Lettura figurativa e lettura plastica del quadro nelle favole per Valerio Adami

La labilità del confine tra figuratività e plasticità è al cuore di un'altra serie di brevi prose narrative che Calvino dedica all'artista Valerio Adami. Anche in questo caso, come in altri considerati in precedenza, lo scrittore incontra da più vicino l'opera del pittore in occasione di un'esposizione parigina, presso la galleria Maeght. Come si è già visto (per il testo per Saul Steinberg *La plume à la première personne*), alle esposizioni in galleria Aimé Maeght fa seguire la pubblicazione di un numero monografico della rivista «Derrière le miroir» dedicata all'artista in questione. Ed è proprio in occasione dell'uscita del numero dedicato ad Adami, nel maggio del 1980, che Calvino è chiamato a pubblicare le sue quattro prose, in francese. Il titolo del testo, *Quatre fables d'Esopo pour Valerio Adami (La main et la ligne. Les pieds et le dessin. La ligne horizontale et la couleur bleue. Le mot écrit, les couleurs et la voix)*¹, ne dichiara dal principio la natura breve e narrativa, oltre che dialogica: la favola – di Esopo, quindi la favola per antonomasia.



Figura 111 La copertina del numero di «Derrière le miroir» dedicato a Valerio Adami, 1980

¹ Il testo è poi pubblicato in italiano nel catalogo di una mostra dedicata a Valerio Adami tenutasi allo Studio Marconi di Milano, nell'ottobre del 1980. Il titolo resta invariato: *Quattro favole d'Esopo per Valerio Adami (La mano e la linea. I piedi e la figura. La linea orizzontale e il colore blu. La parola scritta, i colori e la voce)*.

Valerio Adami (1935), pittore italo-francese particolarmente «amato da filosofi e scrittori»² (e dai semiologi³) per via del suo disegno «strategico»⁴ e della sua linea «narrativa»⁵, si forma presso l'Accademia di Brera sotto la guida di Achille Funi (dove apprende le tecniche della pittura a fresco⁶). Alla produzione grafica Adami affianca quella scritta, con prose e versi che ne legano indissolubilmente l'occhio alla parola. Dalla metà degli anni Cinquanta si trasferisce a Parigi dove è particolarmente vicino, tra gli altri, all'artista Roberto Matta. Esordisce con una pittura espressionista, guardando all'opera di Francis Bacon e all'Arte gestuale, per poi approdare al recupero della figurazione sotto l'influenza della Pop-Art americana, in particolare quella di Roy Lichtenstein. Le sue figure sembrano appartenere a un mondo di fumetti, dove personaggi umani si mescolano ad oggetti banali e quotidiani, emblema della modernità industriale e in particolare del *boom* economico, e a presenze inquietanti di origine mitologica o letteraria, con funzione simbolica. Il colore acrilico usato è materico e denso, steso a campiture piatte, piene, uniformi (non c'è chiaroscuro), e riempie, colmandole, le forme cui dà vita la linea nera, spessa, continua e liscia di un disegno netto, semplice, essenziale. Tale linea assume sovente, all'interno delle opere, la forma di una parola scritta; si tratta di parole che compongono brevi frasi – citazioni o versi dell'autore stesso. I quadri del pittore, poi, sono strutturati su di un impianto narrativo, presentano cioè delle scene in cui dei personaggi si muovono e compiono delle azioni:

disegnare è una occupazione letteraria. Io non abbandono un disegno fino a quando non posso aggiungerci la parola *fine*... Mi piacerebbe che anche in pittura si potessero usare le parole prosa e poesia per definire così il mio lavoro come una pittura in prosa⁷.

Adami, dunque, interroga in profondità il rapporto del disegno con il tempo, elemento in cui è solito muoversi il racconto:

equidistante dalla geometria e dallo schizzo – che sono il cielo ed il sottosuolo del disegno – la linea di Adami, con una specie di sinuosa fatalità (azzardo o destino?), costruisce forme che sono cristallizzazioni del tempo. Non tempo misurato, ma tempo vivido e vivente [...]⁸

²M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 186. Tra i filosofi che scrivono su Adami si annoverano Jacques Derrida, Jean-François Lyotard e Hubert Damisch, tra gli scrittori, oltre a Calvino, Octavio Paz. Calvino raccoglie, nella sua biblioteca nella casa di Roma, un volume dedicato ad Adami pubblicato da Maeght, con i testi di Damisch e Henry Martin: H. Damisch-H. Martin, *Adami*, Parigi, 1974 (scaffale X.H.84). Qui sono conservati anche il catalogo *Adami: oeuvres récentes et portraits*, Marseille, Musée Cantini, 1977 (scaffale X.H.15), e il volume di M. Le Bot, *Valerio Adami: essai sur le formalisme critique*, Parigi, Éditions Galilée, 1975 (scaffale III.B.31).

³ Scrivono su di lui, tra gli altri, Paolo Fabbri e Omar Calabrese.

⁴ H. Damisch, *La strategia del disegno*, in AA. VV. *Adami*, catalogo della mostra a Palazzo Pubblico, Siena, Editori Senesi, 1994, p. 83.

⁵ O. Paz, *La linea narrativa*, *ivi*, p. 65.

⁶ Si segnala la padronanza di tale tecnica poiché essa ha senza dubbio in Adami un'influenza sull'uso del colore, steso a campiture ampie e regolari.

⁷ V. Adami citato in O. Paz., *La linea narrativa*, cit., p. 66.

⁸ O. Paz, *ibidem*.

Un tempo che, per l'appunto, è scandito dalla sua linea:

la temporalità è lineare; viene da qui il fatto che gli uomini non abbiano inventato nulla di meglio se non la linea per rappresentare il tempo. Retta o sinuosa, circolare o spiraliforme, la linea va sempre da un qui a un altrove. La linea cammina, si raddoppia senza fine e senza fine ci racconta il suo tragitto: la linea sta sempre transitando. Per questo è narrativa. E che cosa racconta la linea? Ogni sorta di eventi e di idee nel tempo, che *sono* tempo⁹.

Per Calvino, magistrale “interprete” dell’opera dell’artista, si tratta di favole. Ecco che così la forma del suo testo è dialogica, l’andamento leggero, dai toni ironici, e l’impianto è quello tipico della favola: i personaggi che dialogano tra loro, la morale finale, lo scopo gnomico, la brevità¹⁰. Tuttavia, a essere dinamizzati non sono davvero dei personaggi, bensì gli elementi compositivi costitutivi del quadro, personificati. Calvino attua così a tutti gli effetti quella che Cometa definisce una «dinamizzazione del processo compositivo»¹¹. Se infatti la rimediazione (del pittorico nel verbale) è propria di ogni ecfresi, nel caso di questa particolare modalità di dinamizzazione si ha «una forma specifica che si basa su un’esplicita rimediazione attraverso la scrittura che rimescola il processo compositivo attraverso la parola»¹². L’esercizio di stile¹³ di Calvino sulla pittura di Adami è così emblematico che, nel dare la propria definizione di questa tipologia di ecfresi dinamizzante, Michele Cometa, in *La scrittura delle immagini*, si serve proprio di questo testo come esempio:

una forma molto particolare di “rimediazione” è quando l’opera stessa, attraverso la prosopopea e il dialogo intradiegetico tra le sue componenti, prova a ri-pensarsi, magari creando degli scarti rispetto alla primigenia idea dell’artista. Un esempio straordinariamente pregnante di rimediazione che è al contempo una forma di dinamizzazione degli sguardi intradiegetici è l’*ekphrasis* che Italo Calvino dedica ai quadri di Adami, dinamizzazione tanto più paradossale ed estrema in quanto questa volta i personaggi del quadro sono linee e colori e non figure antropomorfe¹⁴.

Nei propri quaderni, Valerio Adami appunta:

...il movimento in pittura è quello che compie la linea...
...l’io della pittura è il disegno...
...la linea si muove ma il suo scopo è immobile...
...infiniti sentimenti del gesto in una figura dipinta come l’infinita emozione d’una frase musicale...
...È inutile far correre la mano dietro i movimenti dell’occhio...¹⁵

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Vd. M. Belpoliti, *L’occhio di Calvino*, cit., p. 185.

¹¹ M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, cit., p. 100.

¹² *Ivi*, p. 105.

¹³ Vd. M. Belpoliti, *L’occhio di Calvino*, cit., p. 133.

¹⁴ M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 105.

¹⁵ V. Adami, in AA. VV. *Adami*, cit. p. 25. Queste note tratte dai quaderni di Valerio Adami accompagnano il testo di Calvino già nel catalogo per lo Studio Marconi del 1980.

Nella prima favola di Calvino, *La mano e la linea*, una mano e una linea si confrontano su chi delle due sia migliore: chi ha la facoltà di disegnare, o chi è disegno – la realtà, il mondo non scritto o il l’arte, il linguaggio, il mondo scritto? Calvino «avverte nelle tele di Valerio Adami, lo stridore della contesa. È un agone interno, una guerra sorda e intestina tra le diverse componenti della pittura, ognuna delle quali rivendica [...] la propria primogenitura, il suo posto di privilegio»¹⁶, e trasforma questo conflitto in dialogo.



Figura 112 Valerio Adami, *Esopo - Epigrammi*, 1980

La linea è consapevole che «quando la mano si ferma, anche la sua vita si interrompe: una mano immobile non può far vivere nessuna linea, ma tutt’al più un punto, solitario e senza slancio»¹⁷, ma è stanca di obbedire alla sua volontà. Giocando «d’astuzia» chiede alla mano in che modo possa, per ringraziarla di permetterle di esistere, renderle omaggio:

io mi tendo e m’adagio e mi attorciglio su me stessa e mi divarico solo perché il tuo gesto leggero e risoluto mi fa esistere. Come posso dimostrarti la mia riconoscenza?

O mano, vorrei rendere omaggio alla tua forma complicata e perfetta, obbligare il mio *linguaggio filiforme* a dire la ricchezza delle tue virtù¹⁸.

¹⁶ M. Civai, *Gli archivi dell’anima*, in AA. VV. *Adami*, cit., p. 13.

¹⁷ I. Calvino, *Quattro favole d’Esopo per Valerio Adami*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 414. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ivi*, pp. 414-18. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 367-70.

¹⁸ Corsivo mio.

La mano lusingata accetta e si propone di aiutare la linea nella realizzazione del disegno, di «guidarla per un percorso tutto interruzioni e rientranze finché sulla tela non apparirà un'immagine in cui *la* si possa riconoscere». Ecco che la linea e la mano cominciano a disegnare una mano, come in un disegno di Escher (o di Steinberg) in cui la mano con una penna o una matita disegna sé stessa. Calvino propone in maniera esplicita una riflessione metartistica – una riflessione che gli è abituale, ma che qui gli è suggerita apertamente da Adami stesso. Inoltre, chiama in gioco (letteralmente) il rapporto tra mondo disegnato e mondo non disegnato, dei quali è messa in evidenza l'interdipendenza, o meglio la necessità reciproca. La mano, a forza di essere disegnata, si immedesima nel disegno stesso, ovvero

nell'immaginarsi che tutto il suo spessore e il suo peso fossero contenuti tra i segni che corrispondevano alle dita, alle nocche, alle unghie; si convinse che il modo d'essere d'una mano era la stessa cosa d'essere d'una linea.

Il mondo (il corpo della mano) ha l'impressione di condividere la stessa sostanza del linguaggio (la linea del disegno). La riflessione di Calvino si sposta sul linguaggio come paradigma filosofico – in questo caso relativa al «linguaggio filiforme» della linea, ma si tratta, più in generale, del “mondo scritto”: è il *disegno* il nuovo paradigma filosofico.

La linea è ora convinta di trionfare: è lei a imporre alla mano i movimenti da compiere, è lei a «spiegare alla mano che cos'è una mano», mentre la mano, come detto, non distingue più il suo «modo d'essere» mano da quello della linea. Tuttavia «le possibilità d'essere» di una mano reale, di una mano «che disegna», non possono essere esaurite da una mano disegnata, appiattita sulla bidimensionalità del foglio. La linea e la mano continuano a disegnare mani, da angolazioni e con prospettive diverse, cercando di fare aderire le molteplici sfaccettature del reale, per di più in movimento, al foglio. Come in un dipinto cubista, in cui si tenti di inserire nella tela la dimensione temporale, ovvero la simultaneità di ogni possibile prospettiva sull'oggetto osservato – in altre parole, come quando nello spazio piano della tela o del foglio si cerchino di riprodurre dei punti di vista sviluppati in tempi diversi. O come in un dipinto futurista che insceni il movimento. O, infine, come in un montaggio cinematografico. Nel primo caso a essere dinamizzato è lo sguardo (il punto di vista), nel secondo e nel terzo caso è l'oggetto osservato, nella sua dinamizzazione. Nel caso del testo di Calvino, dal momento che l'oggetto osservato è a sua volta attore, i due piani si sovrappongono, e si ha davvero l'impressione che la pagina disegnata spinga per emergere nella terza dimensione. Non solo, dunque, verso l'apertura illusoria della dimensione figurativa all'interno della superficie planare, bensì nel mondo reale:

per poco che la mano si sposti la prospettiva cambia, i polpastrelli s'affacciano in un altro modo, il dorso scompare e di scorcio affiora il palmo. Bisognava disegnare un'altra mano, poi un'altra, un'altra ancora.

La mano non sapeva più smettere di disegnare mani, di cercare se stessa nelle infinite combinazioni di linee che definiscono una mano in quanto combinazione di linee.

La linea ha insomma un duplice potere: gnoseologico e significante. Tramite essa la mano non solo impara a ri-conoscersi, ma anche a significare in quanto mano e a esistere: «la mano era sicura d'aver stabilito un rapporto con la multiforme essenza di se stessa: non s'accorgeva che ora senza linea non saprebbe più d'esistere». Se la mano è imbrigliata dalla linea, questa a sua volta è «manovrata e coartata» dalla mano, senza la quale non potrebbe esistere. La favola termina così restituendo l'immagine di una mano che perpetuamente disegna una mano, come un nastro di Möbius che si auto-riproduce. La “realtà”, convinta di conoscersi, acquisisce coscienza di sé solo tramite l’“arte”, che dal canto suo ha come condizione di esistenza la realtà stessa.

Adami scrive nei propri quaderni:

Proporzione dei piedi in Botticelli (piccoli e quasi staccati dal suolo). Confronta con Caravaggio e il peso del reale.

Grossi piedi in Giacometti per il signor antropologo. Trovare la propria strada nella forma delle estremità i piedi sono due

...

Disegnare un corpo che “pianta” è un concetto, disegnare un collo che “gira” è un concetto...¹⁹

La seconda prosa di Calvino, dal titolo *I piedi e la figura*, è un confronto tra le personificazioni dei piedi e della figura dipinta dal pittore, gli uni punto di appoggio, pesantezza, aderenza al suolo (e alla realtà), l'altra sospensione e leggerezza, estensione di linee e colori sulla tela «come un uccello che apre le sue ali e si libra nell'aria». Nel leggere questa favola vale la pena soffermarsi sulle questioni propriamente semiotiche che essa rileva e rivela in maniera esplicita. Perché in questo testo Calvino interroga ancora più profondamente, rispetto a quanto fatto in precedenza (nel caso, letto poco sopra, di Lucio Del Pezzo) il valore ambivalente del segno, nella sua figuratività e plasticità, impiegando in maniera ludica alcuni strumenti teorici della semiotica dell'arte. Per Algirdas J. Greimas, padre della semiotica figurativa e plastica²⁰ (dei cui saggi Calvino è un assiduo lettore), la superficie planare della tela permette una decodifica dei segni che prescinde dalla figuratività. Il che significa che si può “leggere” un quadro non solo sul piano figurativo ma anche su quello prettamente plastico, ignorando cioè l'aspetto rappresentativo (persone, animali, oggetti, paesaggi), e concentrandosi sull'articolazione di spazi, linee, colori, elementi compositivi astratti. Nella maggior parte dei casi i due linguaggi, seppur autonomi, possono coesistere nello stesso testo visivo e sono fortemente interrelati. La natura al tempo stesso opaca e trasparente del segno grafico è stata rilevata e studiata anche

¹⁹ V. Adami, citato in AA. VV. *Adami*, cit. p. 25.

²⁰ Si fa riferimento, in particolare, al saggio A. J. Greimas, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, Parigi, «Actes Semiotiques», VI, 60, 1984, pp. 5-24.

dagli storici dell'arte: è Arthur Danto a contrapporre «l'opaco (tutto ciò che vi è di materiale nel dipinto) alla trasparenza (ciò che affiora dalla superficie opaca, il senso)»²¹. A tal proposito, Ernst H. J. Gombrich fa riferimento ad un contrasto iconico, ovvero al contrasto tra superficie e profondità. A causa di questo contrasto, secondo lo storico dell'arte, si rivela impossibile considerare al contempo la superficie piana e il dettaglio che da essa scaturisce (o meglio che da essa scava nella profondità illusoria della tela). Tali considerazioni si trovano formulate all'interno del suo fondamentale volume *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, pubblicato in Italia da Einaudi nel 1965, che Calvino legge e conserva sullo scaffale dedicato all'arte nella biblioteca del suo appartamento a Roma. Se con questi strumenti metodologici si torna a leggere la favola d'Esopo per Adami, si può immaginare di trasporre tale duplicità all'universo poetico e poietico di Calvino, associando l'aspetto figurativo alla narrazione/mitopoiesi e quello plastico alla struttura/fabulazione²²: ecco che la favola si costruisce a partire dal processo di composizione delle opere osservate.

La figura, «fatta di linee e colori che s'estendono su una tela», è in un primo momento «distesa sulla superficie piatta del quadro e più il pittore aggiunge segni per darle rilievo meno essa riesce a staccarsi dall'insieme di tutte le altre linee e colori». Perché essa divenga *figura* serve che le linee e i colori acquistino un *peso*. Calvino chiama in causa proprio quello scarto tra il piano figurativo e quello plastico teorizzato da Greimas. Affinché le linee e i colori assumano quella che il semiologo chiama «densità»²³ figurativa (è forse proprio questo il peso di cui sta parlando Calvino), è necessario che si distinguano dallo sfondo, che emergano alla vista, disponibili a una lettura significativa. Il peso, dunque, è anche il significato che le linee e i colori, in determinate combinazioni, riescono a veicolare:

a un certo momento le linee e i colori presero ad acquistare un peso, e da quell'istante la tela cessò d'essere una superficie piatta e diventò uno spazio che conteneva una figura.

In altre parole, a un certo punto la tela diventa un testo figurativo.

Il gioco di Calvino con la semiotica non finisce qui, poiché alla fine della favola, quando il pittore riprende a dipingere la figura a partire dai piedi:

subito la figura si costruì secondo l'impostazione che i piedi trasmettevano a tutte le sue parti. E da quel momento la parte del quadro sotto i suoi piedi diventò terreno e la parte sopra diventò aria che la figura attraversava in un movimento slanciato.

Quella che Calvino qui mette in atto in forma ludica, altro non è che una lettura delle categorie topologiche del quadro, proprie dell'analisi plastica della semiotica greimasiana. Per il

²¹ E.A. Fucarino, *Le immagini raccontate. Immagini-testo in Calvino*, cit., p. 11.

²² Sul rapporto consequenziale tra fabulazione e mitopoiesi in Calvino, vd. *Cibernetica e fantasmi*, cit.

²³ A. J. Greimas, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, cit., p. 10. Traduzione mia.

semiologo, la dimensione plastica di un quadro è anche quella semi-simbolica, dove la distribuzione degli elementi nello spazio del piano – alto/basso, destra/sinistra, periferico/centrale – ne investe simbolicamente la cartografia. Nel suo testo Calvino si concentra sull'«opposition terrestre/céleste [qui] renvoie aux universaux figuratifs terre/air»²⁴, declinandola secondo i propri termini o categorie: pesantezza leggerezza. Solo dopo aver situato, grazie al peso e grazie ai piedi, il proprio centro di gravità la figura riesce finalmente a prendere forma.

Nel quaderno di Adami si legge:

Ci sono soggetti dove il blu non può entrare: il colore è in ciò che si pensa e non in ciò che si vede. Un blu può imitare il colore del mare, essere un valore plastico, un simbolo, un'evocazione, chiaro o scuro (nel contrasto col vicino) e può essere anche prospettiva.

...una lunga linea continua è un orizzonte immaginario, l'acqua d'uno stagno, il piano d'un tavolo nel gesto d'offrire il tè...

...composizione temporale: porre degli oggetti nel tempo come dovessero essere disposti in una stanza.

La terza favola di Calvino, *La linea orizzontale e il colore blu*, ha come protagonisti la linea e il colore, i due elementi essenziali del quadro, in annoso “conflitto” nella storia dell'arte per il primato nel campo della pittura – si pensi all'opposizione nella storia tra neoclassicismo e barocco, oppure, sul piano sincronico, alla pittura fiorentina del Cinquecento (basata sul disegno) in contrasto con la coeva pittura veneziana (incentrata su colore e luce):

due organi: la testa ed il cuore; due facoltà: l'intelligenza e la sensibilità; due tradizioni in perpetuo combattimento e perpetua fusione. Tra le due grandi famiglie di pittori, i figli della linea e i figli del colore, i disegnatori ed i cromatisti, Valerio Adami appartiene senza dubbio alla prima²⁵.

²⁴ Cfr *ivi*, p. 22.

²⁵ O. Paz, *La linea narrativa*, *ivi*, p. 65. Non c'è alcun dubbio che anche Calvino, sia in quanto scrittore che in quanto “lettore” di quadri, propenda per la posizioni della linea. Tuttavia, egli si è a lungo interessato anche al colore, soprattutto per quanto riguarda la percezione visiva. Nella recensione a *L'occhio e l'idea. Fisiologia e storia della visione* di Ruggero Pierantoni (*La luce negli occhi*, raccolta in *Collezione di sabbia*), Calvino si concentra sulla storia delle teorie sulla vista e sulle teorie dei colori: «ho letto un poema persiano medievale [...] dove i sette colori corrispondono ognuno a un campo allegorico a sé stante; naturalmente ho letto *Osservazioni sui colori* di Wittgenstein [...], per il quale i colori si possono definire solo sul piano del linguaggio; e questo libro mi ha spinto a rileggere *Teoria dei colori* di Goethe [...]». Nella stessa pagina lo scrittore sottolinea poi come tra le teorie della visione e del colore e le riflessioni sull'arte figurativa vi sia un confine lungo il quale si situano, innanzitutto, gli studi di Gombrich. Insieme al celebre studioso di psicologia dell'arte Calvino cita anche l'iconologia di Aby Warburg ed Erwin Panofsky. In questo scritto Calvino si sofferma prevalentemente sui capitoli che Pierantoni dedica alle teorie della percezione visiva, che significativamente si intitolano *I miti della visione*, *Lo spazio, dentro e fuori* e *La luce, dentro e fuori*. Queste teorie, secondo lo scrittore ligure, hanno inevitabilmente influenzato la storia della pittura: la piramide prospettica di Alberti in cui i raggi che partono dall'occhio diventano «linee geometriche, astrazioni euclidee», la differenza di trattamento della luce nel Rinascimento italiano e in quello nordico («nei pittori italiani del Rinascimento la luce è così onnipresente da sembrare assente e non appare provenire da nessun punto dell'universo: è un mare in cui le figure sono immerse [...]. I fiamminghi e gli olandesi imparano ad amare quelle materie in cui la luce si intrattiene, s'imprigiona in una rete di riflessi»); I. Calvino citato in L. Lodi, *I colori della mente. Italo Calvino scritti sulle arti (1970-1985)*, in *Italo Calvino. La letteratura, la scienza, la città*, cit., pp. 144-

Calvino, da questo conflitto, fa emergere una sintesi. La vicenda in questa favola (come anche nella successiva) è ambientata esplicitamente «in un quadro di Valerio Adami»: in questo modo il dispositivo mediale (il quadro, nel senso materiale e figurato del termine) diventa luogo/scenario dello svolgimento narrativo. E infatti la disputa si origina proprio relativamente all'occupazione dello spazio, e alla conseguente trasformazione della superficie planare in testo figurativo o narrativo. La linea orizzontale afferma:

da quando il pittore m'ha tracciata, questo quadro non è più una superficie di tela ma un mondo in cui ogni cosa può trovare posto. Io sono la riva del mare, io sono l'orizzonte della prateria, io sono un paesaggio lontano, io sono l'angolo tra il suolo e la parete, io sono il gradino del tempio, io sono la linea che separa l'alto e il basso, il vicino e il lontano...

Sembra che Calvino stia ripercorrendo l'inventario delle possibilità espressive e semantiche di una linea retta tracciata su di un piano, da quelle figurative e in qualche modo poetiche o narrative (la riva del mare, la linea dell'orizzonte) a quelle più propriamente plastiche e geometriche (il vicino e il lontano, la prospettiva). Lo scrittore indaga la potenzialità intrinseca della linea di creare *spazialità*, in quanto segno di demarcazione²⁶ in relazione al quale si situano le altre forme e figure del quadro, o in quanto *setting* o contesto (la linea con *sotto* una barca raffigura il mare, la linea con *sopra* una nuvola, il cielo²⁷). Calvino interroga dunque, per riprendere le categorie di Greimas, il piano «eidetico» (forme, linee e contorni) e topologico dell'immagine²⁸. In risposta alla linea orizzontale la «superficie dipinta in blu» replica:

ti sbagli, sono io che, a seconda di come mi situo, apro al quadro la distesa delle onde, o il cielo della notte, o l'ombra sinistra d'un muro cieco...Io sono il paesaggio, tutti i paesaggi, anche quelli che stanno dentro l'animo degli uomini: la tristezza, il sollievo...

Calvino chiama in causa il carattere fortemente evocativo e percettivamente pervasivo proprio del colore blu, in grado di suscitare stupore ed emozione senza essere inserito in dinamiche di significazione né di tipo sintattico né logico, ma nemmeno simbolico. Lo scrittore sta qui interrogando la categoria cromatica del quadro, anch'essa teorizzata da Greimas²⁹.

Mentre quindi il segno grafico ha, significando semplicemente sé stesso, infinite possibilità di marcare, creare spazialità e prospettive, mettere in relazione le figure del quadro

45. Per un approfondimento sul colore in Calvino si rimanda al capitolo *Il grigio e i colori* in M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit.

²⁶La riflessione di Calvino sulla capacità del segno di marcare *differenze* e creare relazioni tra gli elementi nello spazio, semplicemente essendo segno di sé stesso, non è isolata. Si pensi, per fare un esempio, alla cosmicomica *Un segno nello spazio*, interamente consacrata a questo tema. Ma anche al testo, letto poco sopra, dedicato a Lucio Del Pezzo, dove lo scrittore formula esplicitamente tale concetto. Per un approfondimento vd. P. Chirumbolo, *La spirale e la proliferazione dei segni: la semiotica di C. S. Peirce in Cosmicomiche e Ti con zero*, cit., pp. 104-120.

²⁷ Per un approfondimento sulla linea come contorno e come bordo cfr. Gruppo μ , *Semiotica e retorica della cornice*, in *Trattato del segno visivo. Per una retorica dell'immagine*, Milano, Mondadori, 2007.

²⁸ A. J. Greimas, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, cit., pp. 16-17. Traduzione mia.

²⁹ *Ibidem*.

e più in generale dare *forma* e dare vita a significanti nuovi che abitino il mondo tutto da costruire della tela o del foglio bianchi, il colore rivendica la sua facoltà di “riempire”, di creare ombre e luci, paesaggi interiori ed esteriori. La linea del disegno e il «colore superficie»³⁰, così marcati e netti nei quadri di Adami, riaprono la già accennata questione aperta da quando esiste la riflessione sull’arte: è il disegno o è il colore a creare lo *spazio*?

Ad un certo punto della favola, compaiono altre personificazioni: le figure. Esse

si lasciavano attraversare dalla linea orizzontale come da una discontinuità che le trasformava in modo inquietante; e giunte in prossimità della superficie blu vi si estendevano sopra ma anche sporgevano da dietro al suo margine inferiore, come se non volessero ammettere che si trattava d’uno sfondo.

Calvino sta giocando con le linee, i colori e le forme sulla tela, immaginando di dinamizzarli, di creare spostamenti e slittamenti in grado di dissolvere la struttura e il senso iniziali del quadro. Così facendo, inoltre, lo scrittore sta anche *risemantizzando* il quadro (o forse addirittura lo sta ricomponendo, mettendosi quasi in concorrenza con l’artista). L’esito è una prosa icastica, che evoca non solo le immagini ma anche la loro composizione in movimento. Calvino ci mostra fino a che punto la scrittura possa essere visuale, ad alta densità iconica. Le figure, infatti, riprese dalla linea e dal colore che protestano sul loro modo di occupare la superficie della tela, si giustificano spiegando di abitare non nello spazio, ma nel *tempo*. A questo punto

la linea orizzontale e il campo blu rimangono un po’ soprapensiero, silenziosi. Poi: – il tempo sono io che lo creo, – dice la linea, – io separo le stratificazioni dell’inconscio, unisco i lembi della memoria... E il blu: – il tempo è fatto solo di strati di colore in cui gli oggetti sono immersi...

Il tempo della prima è quello lineare, ordinato, del *prima* e del *dopo* in successione; il tempo del secondo è quello della simultaneità, della totalità nella sua immediatezza, della sospensione: entrambi i tempi abitano la pittura di Valerio Adami.

Nei suoi quaderni l’artista appunta:

Una parola scritta in un quadro si impossessa subito dello sguardo...

La parola scritta nell’immagine fissa un’idea che si realizza nel suono della lettura...

Il colore è lo strumento di lettura del disegno come la voce è lo strumento di lettura della scrittura.

Funzione del colore sulla forma. Si può leggere una forma con voce grave o con voce acuta.

L’ultima favola di Calvino si intitola *La parola scritta, i colori e la voce*, e vede tra i protagonisti la parola scritta. Nei quadri di Adami, infatti, spesso compaiono anche lettere e parole:

si tratta di scrittura, è vero. Infatti, quasi sempre le frasi dipinte risultano citazioni, o componenti poetici dell’autore. Eppure non posso fare a meno di notare che la prima tentazione che si prova dinanzi a queste frasi è quella di non leggerle. Sono parole, sì, ma sono esse stesse pittura. E allora tenderei a

³⁰M. Belpoliti, *L’occhio di Calvino*, cit., p. 186.

parlare piuttosto di calligrafia, cioè di esibizione formale della scrittura in quanto elemento espressivo che si aggiunge alla tavolozza e al disegno come componente astratta dell'opera³¹.

Così afferma Omar Calabrese, semiologo. Ma per Calvino, che è uno scrittore, la parola è un personaggio particolarmente fastidioso: ben abituata a occupare una posizione privilegiata, «tratta i colori con alterigia». Strizzando l'occhio a lettrici e lettori, ironizzando cioè sul proprio mezzo espressivo (quello che usa anche per “raccontare” le tele di Adami, per scrivere delle favole), Calvino muove una critica all'approccio logocentrico³² generalmente applicato alla lettura delle immagini: intitolare, spiegare, interpretare. Che funzione hanno, per Calvino, le parole scritte nelle tele di Adami? La parola scritta all'interno di un'opera d'arte visiva è necessariamente ricontestualizzata, il suo ruolo di portatrice di senso per antonomasia è relativizzato. Questo è il dialogo che Calvino scrive tra la parola e i colori:

- Chi guarda il quadro è obbligato a leggermi, mentre a voi vi vede solamente.
- E qual è la differenza? – chiesero i colori. – Noi non sappiamo cosa sia questo leggere. Per noi, tu sei un elemento del quadro come gli altri.
- Leggere, – spiegò la parola scritta, – è quando guardandomi si pensa al suono di me stessa parlata. Cioè la vista conta in funzione dell'udito.
- Sarà, – dissero i colori. – E a noi non ci si può leggere?
- Voi? Volete scherzare!

Come il non-lettore di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, anche i colori (non a caso proprio il colore, l'elemento del quadro che non condivide nulla con la linearità del linguaggio verbale) non sanno decodificare i segni che compongono l'alfabeto. Per essi le lettere sono elementi formali (materiali, spaziali) come ogni altra parte componente del quadro, privi di uno specifico potenziale combinatorio in grado di far scaturire arbitrariamente significati, concetti e frasi. Calvino indaga qui i meccanismi profondi del linguaggio in relazione alla produzione di senso, la differenza tra vedere e leggere, e sonda i limiti della parola scritta. Della lettura viene posto l'accento sull'aspetto fonetico o fonologico³³, chiamando in causa l'udito, proprio quel senso che concerne la parola (linguaggio verbale, in questo caso parlato) ma dal quale l'immagine (linguaggio visivo) è esclusa.

³¹ O. Calabrese, *La concettuale eleganza di Valerio Adami*, in AA. VV. *Adami*, cit., pp. 11-12.

³² L'approccio logocentrico collima con una prospettiva storico-artistica sulle immagini: la storia dell'arte è una rappresentazione verbale, per di più disposta su di una linea del tempo, di rappresentazioni visuali, non per forza lineari, stratificate; cfr. D. Arasse, *On n'y voit rien. Descriptions*, Gallimard, Parigi 2000.

³³ In un saggio su Lévi-Strauss del 1983 Calvino scrive: «gli sviluppi più recenti della neurofisiologia ci dicono che nella sensazione l'aspetto empirico e quello mentale di operazione logica sono tutt'uno già all'origine: udire è riconoscere per prima cosa non dei suoni ma dei tratti distintivi tra suoni, vedere non è fotografare degli oggetti ma codificare delle differenze di colore, di contorni, di movimento. L'opposizione fondamentale in linguistica tra *fonetico* (empirico) e *fonologico* (mentale) viene così attenuandosi fino ad annullarsi, o almeno il primo termine non può più essere considerato come qualcosa di *precedente* il secondo»; I. Calvino, *Sotto gli occhi di Lévi-Strauss*, in *Saggi*, cit., vol. II, p. 2071.

W. J. Thomas Mitchell, in *Che cosa vogliono le immagini?*, un saggio fondamentale all'interno del panorama degli studi di cultura visuale, sostiene che sia necessario che le immagini abbiano gli stessi "diritti" di un linguaggio, senza essere per forza «trasformate in linguaggio»³⁴. E che quello che desiderano sia avere una loro propria *voce*³⁵. Octavio Paz, relativamente alla pittura di Adami, si chiede:

le sue note non sono una risposta, se non un tragitto per avvicinarci a questi dipinti ed ascoltare personalmente quello che ci domandano. Però, si può ascoltare una pittura?³⁶

Al termine della favola di Calvino, per porre fine alla lite tra la parola e i colori, viene chiamata proprio la voce a stabilire un giudizio definitivo: dopo aver letto la parola «con tono neutro e secco», guardando i colori la voce «fa vibrare una nota», «modula un accordo», «emette un trillo, un solfeggio» e poi si mette a «cantare a gola spiegata», si badi bene, «un motivo senza parole».

Il desiderio di Calvino di liberare la parola dal suo peso prende forma in questo testo in un gioco multisensoriale che, esattamente come in quello di Adami,

non produce passioni immediate, ma sensazioni [...]. [Adami] cerca di guidare lo spettatore verso una profondissima organizzazione concettuale, fatta di citazioni, di rime e ritmi, di rinvii e rimandi enciclopedici. In una parola l'arte di Adami è fortemente ragionata e discorsiva, un po' come quella che in letteratura è stata la narrativa di Calvino (da tutti sempre citata, non a caso, come corrispettivo verbale della pittura del nostro artista). Dopodiché, ci sono due possibilità: comprenderla razionalmente, e trovarla "bella", o non esaurire il suo contenuto intellettuale, e trovarla "sublime"³⁷.

³⁴ W.J.T Mitchell, *Che cosa vogliono le immagini?*, in A. Pinotti-A. Somaini (a cura di) *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, cit., p. 119.

³⁵ A tal proposito Mitchell paragona le immagini ad altre categorie di soggetti «subalterni» o «minoritari», come le donne o le persone non bianche. Proprio su questo aspetto si concentra il suo saggio *Che cosa vogliono le immagini?*, in cui l'autore indaga che cosa le immagini *desiderino*, cercando di restituire loro una voce e un'integrità.

³⁶ O. Paz, *La linea narrativa*, *ivi*, p. 66.

³⁷ O. Calabrese, *La concettuale eleganza di Valerio Adami*, cit., pp. 10-11. La convergenza delle ricerche estetiche e creative di Calvino e Adami è dunque ampiamente dimostrata. A tali convergenze va aggiunta anche una affinità teorica, che ha a che vedere più nello specifico con l'evoluzione della storia dell'arte: «il più sanguinoso oltraggio agli informali fu inferito da quegli artisti che erano decisi a usare il dialetto, a estrarre i loro motivi, la loro grafia, le loro tecniche dal mondo della stampa popolare. Adami, quell'uomo di cultura che arrivava direttamente dalle aule di Brera, era determinato a disfarsi del suo retaggio e a unirsi all'alto coro di artisti che rifiutavano tutto ciò che era incerto, psicologico, ambiguo, astratto e pittorico»; D. Ashton, *Valerio Adami*, in AA. VV. *Adami*, cit., p. 69. Adami è, insomma, un autore della "sfida al labirinto".

9. Il guscio plastico del mondo nelle opere di Roberto Aizenberg

Nelle tele di Valerio Adami il tracciato della linea e la superficie riempita dal colore sono letti da Calvino come personificazioni degli elementi compositivi della pittura che assumono un peso, una voce, una coscienza. L'incontro (o scontro) tra linea e colore, o meglio la loro combinazione sulla superficie della tela dà vita a forme che emergono dalla bidimensionalità: diventano figure, personaggi che hanno un corpo e un carattere (personaggi "a tutto tondo"). Se quindi il piano figurativo dei quadri è scomposto nelle sue singole componenti plastiche, esse però a loro volta sono investite di una funzione narrativa, e tornano a essere figure. Nel testo che Calvino dedica al pittore e disegnatore Roberto Aizenberg due anni dopo, invece, lo scrittore rinuncia qualsiasi lettura figurativa per concentrarsi esclusivamente sul piano plastico. La forma stessa ne risulta così "appiattita", trasformata in una pagina disegnata che coincide, forse, con la vera essenza del mondo: ancora una volta, il disegno è un paradigma filosofico e conoscitivo.

Roberto Aizenberg (1928-1996) nasce in Argentina, dove intraprende gli studi di architettura per poi dedicarsi interamente alla pittura sotto la guida di Antonio Berni e di Juan Batlle Planas, avvicinandosi al Surrealismo in particolare nei suoi aspetti legati alla psicoanalisi. La prima personale dell'artista si tiene nel 1958 alla galleria Galatea a Torino (marcandone così il legame con l'Italia); a questa esposizione ne seguono molte altre in tutto il mondo. Nel 1977, a causa di un colpo di Stato militare in Argentina, si trasferisce a Parigi, poi, nel 1981, a Tarquinia. La pittura di Aizenberg, nel prisma della pittura Metafisica di de Chirico, guarda all'architettura – in particolare quella rinascimentale – e all'idea della *costruzione*: le sue tele raffigurano città disabitate, grandi edifici o torri, costruzioni poliedriche che ricordano palazzi o campanili. La plasticità di queste figure è resa grazie ad un preciso e rigoroso disegno geometrico, e all'uso di un colore pastoso steso uniformemente.



Figura 113 Roberto Aizenberg, *Monumento*, 1967



Figura 114 Roberto Aizenberg, *Pittura*, 1971

In occasione di una mostra di Aizenberg alla galleria del Naviglio a Milano nel 1982, Calvino scrive un testo di presentazione intitolato *Il pieno e il vuoto*. Belpoliti suggerisce di considerare che i due a quell'altezza cronologica già si conoscessero, probabilmente grazie a

Esther Judith Singer (Chichita), la moglie di Calvino anche lei argentina¹. Il testo ha, come per le favole per Adami, un andamento narrativo, ma il tono è meno giocoso e leggero e ricorda più da vicino quello denso e a tratti cupo delle meditazioni sullo spazio architettonico nelle pagine che, sempre nel 1982, Calvino dedica alla Firenze rappresentata da Fabio Borbottoni (si leggerà questo testo più avanti, nel terzo capitolo). Tuttavia, come nello scritto per Adami la riflessione è qui interamente dedicata alla plasticità della tela e al rapporto tra le forme e i significati, tra superficie e illusione figurativa: Calvino ne indaga la composizione da un punto di vista percettivo e semiotico.

L'incipit della prosa è narrativo, e gli elementi formali dei quadri, il pieno e il vuoto, sono personificati: «il vuoto e il pieno decisero di scambiarsi le parti. Tutto ciò che era vuoto diventò pieno, e tutto ciò che era pieno, vuoto»². Come anche nella città invisibile di Argia, che ha terra al posto dell'aria e dove «le stanze sono piene di argilla fino al soffitto», in questa città metafisica di Aizenberg «l'aria delle stanze era cemento immobile, mentre invece le cose che di solito si possono rubare erano aria». Questo racconto dunque prende origine dall'antinomia, squisitamente calviniana, del dentro e del fuori, qui rivoltati l'uno nell'altro a sconvolgere l'ordine dell'alternarsi di pieni e vuoti:

le case diventarono dei blocchi compatti, in cui intercapedini vuote tenevano il posto delle pareti interne e dei soffitti, separando stanze in forma di cubi solidi, forati da cavità vuote che riproducevano le forme degli oggetti e dei mobili. Porte e finestre, fossero aperte o chiuse, non faceva nessuna differenza [...].

Lo spazio, oltre che architettonico è anche esistenziale. A essere “ribaltati” sono infatti anche gli esseri umani, ormai solo più «involucri vuoti» che dilatano verso l'esterno le proprie dimensioni interiori «non più costretti nei limiti della complessione corporea. Il proprio vuoto uno può disporlo più facilmente della propria consistenza, allungandosi o ramificandosi». Nell'interiorità, non quella psicologica ma quella emotiva o spirituale, è impossibile rifugiarsi:

coloro che avrebbero voluto possedere uno spazio interiore in cui raccogliersi, cercavano invano al fondo della propria anima: il rifugio che speravano di trovare era intasato, stipato di zavorra, murato.

Se il dentro è fuori, in questo ribaltamento speculare esso è innanzitutto visibile e palpabile:

tutti questi fenomeni riguardavano più il dentro che il fuori. Le superfici esterne avevano conservato tutta la loro importanza, anzi si può dire che il mondo fosse fatto soltanto di superfici, sotto le quali c'era il vuoto o una densità spessa e omogenea. Entrambi questi modi d'essere, vuoto e pieno, nella loro uniformità riservavano poche sorprese; ed essendo il dentro inerte e insipido, d'interessante non restava che il fuori. Del mondo non esisteva altro che un guscio sottile; *ogni forma si poteva ridurre al*

¹ M. Belpoliti, *Parigi, o cara*, in I. Calvino, *Guardare*, cit., p. 261.

² I. Calvino, *Il pieno e il vuoto*, in *Saggi*, cit., vol. II, p. 1997. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ivi*, pp. 1997-98. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 347-48.

*tegumento piatto, variegato e articolato che ne rivestiva l'ingannevole apparenza tridimensionale, come un carapace di crostaceo*³.

Le tele di Aizenberg diventano qui oggetto di un'analisi plastica dove di ogni figura è smascherato l'inganno: l'illusione della tridimensionalità. Calvino, a partire dalle prospettive architettoniche di Aizenberg, tenta inizialmente di descrivere lo spazio urbano nella sua dimensione volumetrica, nei suoi pieni e vuoti. La scrittura resta dunque vincolata al disegno, e l'integrazione narrativa non si allontana mai dal referente visivo. Tuttavia, le architetture di Aizenberg non sono lette solo nella loro figuratività, nel loro significato originario, bensì in quanto forme geometriche che, pur rimandando visivamente a costruzioni, sono considerate innanzitutto nella loro dimensione formale e spaziale assoluta. Il racconto, dunque, non ha una propria autonomia dalle figure, ma riesce a sviluppare una dimensione astratta che all'occhio della lettrice e del lettore appare come una «metafisica visione»⁴.

L'«ingannevole apparenza tridimensionale» è quella propria dei disegni di Aizenberg, che gioca con i pieni e con i vuoti fino a fare delle proprie tele quasi delle opere di Optical art. L'Op Art è incentrata sull'illusione ottica e dunque innanzitutto sulla *percezione* dell'opera da parte dell'osservatore, che vi è attivamente coinvolto.

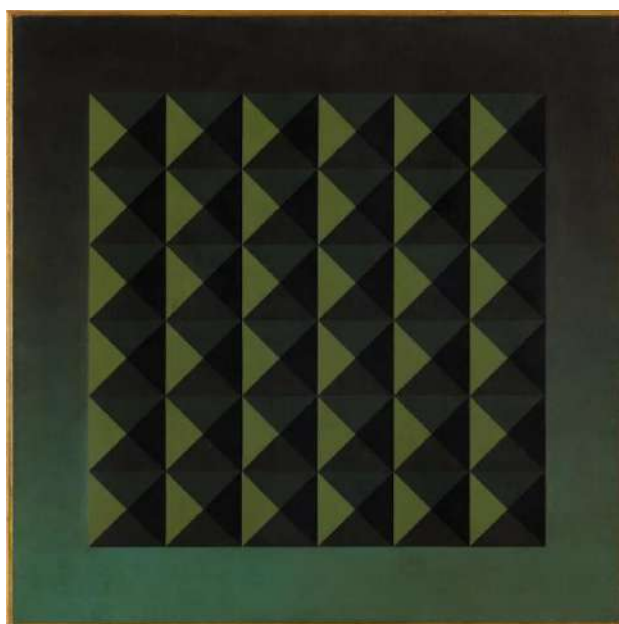


Figura 115 Roberto Aizenberg, *Pittura*, 1966-1967

Calvino conosce bene l'Op Art: per la prima edizione di *Ti con zero*, nel 1967, è scelta in sovraccoperta l'opera di Victor Vasarely *Pyramides métalliques*, e per l'edizione del 1977 una *Dinamica circolare* di Marina Apollonio.

³ Corsivo mio.

⁴ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 187.

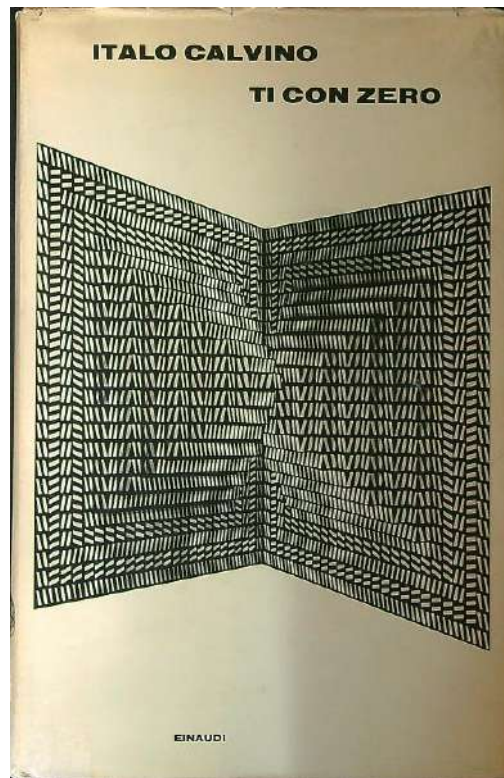


Figura 116 La copertina di *Ti con zero* con un'opera di Victor Vasarely, 1967

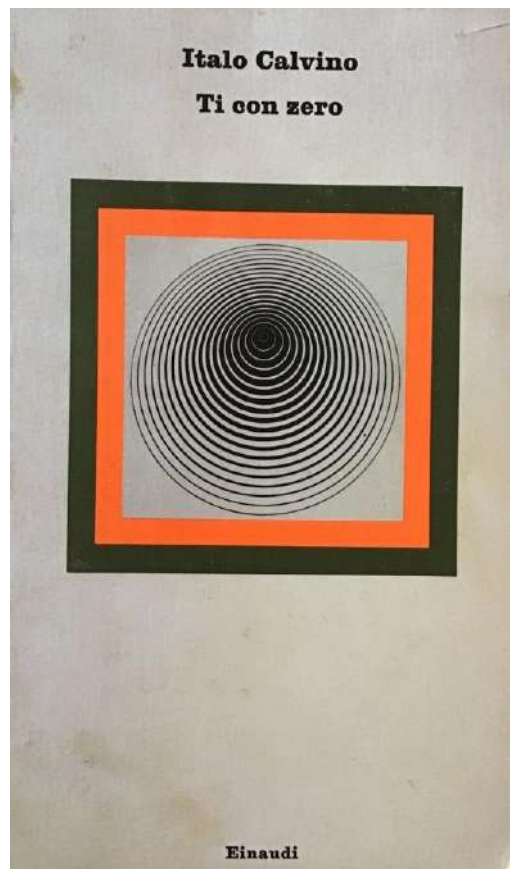


Figura 117 La copertina di *Ti con zero* con un'opera di Marina Apollonio, 1977

Nel testo per il pittore argentino Calvino si interessa così, più che all'esito formale delle ricerche geometriche e cromatiche di Aizenberg o al processo compositivo delle opere, alla propria percezione in quanto spettatore. Lo scrittore si abbandona all'"illusione ottica" creata dai pieni e dai vuoti e decide di sorpassare il confine labile che, in Aizenberg, separa la figura (o meglio la forma) dallo sfondo. Discriminare i contorni degli oggetti che compaiono nel campo visivo è una funzione primaria del sistema visivo dell'essere umano (e di ogni essere vedente). In psicologia, sono le ricerche legate alla forma e alla rappresentazione (psicologia della *Gestalt*) a essersi occupate, tra gli anni Dieci e Trenta del Novecento, dei fenomeni legati alla percezione e all'esperienza visiva del soggetto. Senza addentrarsi negli aspetti teorici legati a tali ricerche, che d'altronde Calvino non richiama esplicitamente, vale la pena considerare almeno un elemento che sembra qui essere preso in considerazione, ovvero la *reversibilità* fra la figura e lo sfondo.

Intorno al 1915, lo psicologo Edgard Rubin si occupa per la prima volta di studiare sistematicamente la relazione tra figura e sfondo:

l'articolazione figura-sfondo costituisce la fondamentale segmentazione del campo percettivo, basata sul differente significato fenomenico che le diverse parti del campo presentano a seconda del ruolo che svolgono. La parte del campo che viene percepita come figura presenta l'evidente *carattere oggettale* di forma fisica, che si stacca dal rimanente spazio del campo visivo vissuto percettivamente come sfondo, il cui carattere più perspicuo è quello di un'indifferenziata e inconsistente estensione di spazio vuoto, del tutto privo di struttura.

Lo spazio delimitato all'interno della figura, invece, appare molto più denso e luminoso, in risalto rispetto allo sfondo che gli scorre dietro. L'elemento determinante che conferisce il carattere di figura a questa parte di spazio è il contorno, ovvero la linea, l'elemento che pone la discontinuità ottica tra lo spazio interno e quello esterno, ruolo che nella percezione tattile svolge la superficie dei corpi⁵.

Verificatesi dunque una serie di condizioni legate ai rapporti di grandezza, alle proprietà di concavo e convesso e alle direzioni e all'orientamento⁶, si determina il fenomeno della delineazione di un contorno che fa risaltare una figura su di uno sfondo. Esistono tuttavia delle condizioni particolari, ovvero quelle di *reversibilità* tra figura e sfondo, che

si vengono a determinare quando nessuno dei fattori esposti è in grado di far emergere in modo definitivo e univoco una parte del campo come figura, presentando così la relazione tra le parti in una continua instabilità. Il celeberrimo esempio del calice e dei due profili di volti è uno di quei casi in cui l'occhio passa dalla discriminazione della figura del calice a quella dei volti senza decidere in modo definitivo quale delle due sia più figura e quale più sfondo⁷.

⁵ G. Di Napoli, *I principî della forma*, cit., pp. 119-20.

⁶ Cfr. *ibidem*, p. 120.

⁷ *Ibidem*, pp. 120-21.

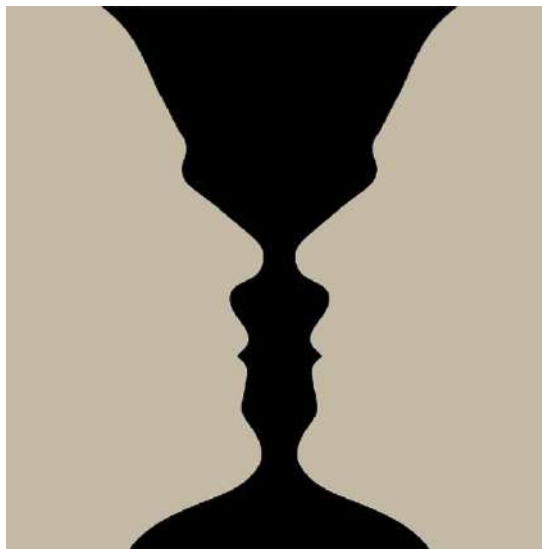


Figura 118 La reversibilità tra figura e sfondo

Calvino cerca nelle tele di Aizenberg tale instabilità percettiva, ribalta il positivo e il negativo dell'immagine, e trasforma la personale esperienza visiva in una meditazione al tempo stesso sulla forma osservata (il testo può essere considerato a tutti gli effetti ecfastico) e, più in generale, sulla rappresentazione artistica. L'inganno dell'«apparenza», infatti, è lo stesso del mondo scritto che traspone su di una superficie piana la densità e la complessità del mondo.

Ma Calvino non si limita a constatare l'illusione ottica e lo scacco gnoseologico: il mondo, fatto della stessa materia delle opere di Aizenberg, è esso stesso un foglio, e come tale può essere forse conosciuto, letto. Il crostaceo cui lo scrittore fa riferimento nel testo, poi, è nella sua poetica un animale emblematico – e in particolare il granchio: si vedrà come questa figura è investita di un valore emblematico anche in relazione al disegno – il cui antitetico è un altro animale dalla conformazione simmetrica, la farfalla: «il granchio rappresenta la presa glaciale, la morsa, l'animale bifido che vive sia nell'acqua che sulla terra, mentre la farfalla è la variazione, la leggerezza e l'eleganza dei colori, e il suo elemento è l'aria»⁸. Il carapace del granchio è un guscio, una corazza, uno schermo, può sembrare anche una maschera: la sua funzione è quella di proteggere dal mondo e al tempo stesso di permetterne l'osservazione dalla giusta distanza. Qui il guscio è metafora della plasticità del quadro, che va dunque letto nella sua inesauribile superficie.

Ma osservando profondamente le tele di Aizenberg riuscire a discernere forma e materia non è più necessario. La pareidolia non è più un'illusione ottica, un inganno conoscitivo, bensì un emblema dell'ambivalenza, della dualità – come il granchio, la sua natura è anfibia. Quello che è importante sapere alla fine, per Calvino, sono le passioni, le *emozioni* di chi vive questa superficie inesauribile:

⁸ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 59.

ogni presenza fisica (tra il vivente e l'inanimato non sussisteva più alcuna differenza) si poteva scomporre in lamine, piastre, scaglie, tenute insieme dalla pressione reciproca come le doghe delle botti che si sfasciano se si spezzano i cerchi di ferro che le tengono costrette.

Se in un mondo siffatto dominasse il legno (assi piallate o massicci masselli) oppure il metallo (in lamiere o in lingotti) è questione secondaria.

Più importante sarebbe sapere quali fossero le passioni dominanti – ambizione, angoscia di solitudine, raptus di crudeltà o d'annientamento, desiderio di possesso, nostalgia – che agitavano i cuori, pieni o vuoti.

C'è chi dice che tutto era uguale come qui adesso. C'è chi dice che quel mondo non è altro che questo abitato da noi, che non sospettiamo sia diverso da come dovrebbe essere e non ci accorgiamo di niente. C'è chi dice che una cognizione di tutto questo l'ha avuta Bobby Aizenberg e si può cogliere osservando i suoi disegni.

All'inizio di questo scritto Calvino impiega una parola ricercata e inusuale, un termine tecnico: *intercapedine*. Domenico Scarpa dedica a questa «parola sdrucchiola»⁹, e alle sue presenze e assenze nelle pagine di Calvino, un capitolo intero di *Calvino fa la conchiglia*, illuminandola di una luce nuova. Il critico infatti ripercorre la storia dell'intercapedine in Calvino, a partire dall'originario *incipit* del *Sentiero dei nidi di ragno*, poi cancellato («non un'intercapedine, una strada. Ma stretta e fonda che [...]»¹⁰), e da un'intervista all'autore di Marialivia Serini, del 1948, dove è scritto: «qualche volta sento come un'intercapedine in me. – Intercapedine? – Già, difficoltà a dire quello che sento. Mi è più facile scrivere»¹¹. Anche in alcuni racconti lo scrittore declina questo termine in varie forme, pur mantenendone inalterato il senso profondo:

– storie non posso raccontarne, – dico, – perché ho l'intercapedine. C'è un precipizio vuoto tra me e tutti gli altri. Ci muovo le braccia dentro ma non afferro niente, getto dei gridi ma nessuno li sente: è il vuoto assoluto¹².

E ancora:

l'intercapedine è un residuo di antiche paure dell'infanzia, o di atavici isolamenti di classe, è uno spazio vuoto che mi tiene separato dal resto del mondo, una scorza che m'impedisce di comunicare con la vita degli altri...¹³

L'intercapedine è dunque «distacco», «distanza tra pensieri e parole», ma anche distanza tra mondo scritto e mondo non scritto, tra rappresentazione e realtà. L'impiego sempre meditato, da parte di Calvino, di questa parola, suggerisce di leggerla anche in questo testo con la debita attenzione. Nelle tele di Aizenberg le intercapedini non sono vuote, ma piene. Il distacco è sorpassato, in base alla prospettiva da cui li si guarda, il mondo è un disegno e il disegno è

⁹ D. Scarpa, *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*, cit., p. 67.

¹⁰ I. Calvino citato *ivi*, p. 66.

¹¹ *Ivi*, p. 67.

¹² *Ivi*, p. 70.

¹³ *Ibidem*.

mondo. Entrambi sono lo stesso guscio ambivalente: significante e significato, scudo protettivo e strumento gnoseologico.

10. Il racconto è statua: Alik Cavaliere

Superare l'intercapedine tra mondo e rappresentazione, tra figuratività e plasticità permette a Calvino di esplorare pitture e disegni giocando con la bidimensionalità del dispositivo – un dispositivo non troppo dissimile da quello dello scrittore. Si è già visto come Calvino dedichi globalmente meno pagine all'opera degli scultori, rispetto alla grande mole di testi consacrati ai pittori. Tuttavia, è proprio nell'osservazione analitica della plasticità di alcune statue – per di più figurative –, e della loro natura volumetrica fatta di pieni e di vuoti, che lo scrittore alla fine degli anni Settanta compie una vera e propria sintesi tra la formalizzazione (il processo di “fissazione” della forma) e la morfogenesi (il processo “vitale” della creazione della forma). Gli oggetti d'osservazione privilegiati sono questa volta le sculture di Alik Cavaliere.

Cavaliere (1926-1998) si forma presso l'accademia di Brera sotto la guida di Marino Marini; in seguito vi insegna scultura e ne diventa direttore. La sua scultura è incentrata su di una riflessione critica sul minimalismo e sull'arte concettuale, ed è caratterizzata da un figurativismo che, pur restando vincolato al referente rinuncia all'*imitazione* della realtà. L'artista infatti non lavora con modelli formali da riprodurre, ma con una tecnica di calco dal vivo che ha il nome di ceroplastica, attraverso la manipolazione (tramite fusione, assemblaggio, saldatura, sbalzo) dei materiali più disparati: dai metalli tradizionalmente utilizzati in scultura come rame, bronzo, oro e argento, a quelli meno tradizionali come acciaio, ghisa, ottone, similoro e piombo, ma anche plastiche, stoffe, legni, carte, fotografie, acqua e colori, porcellana, vetro, specchi e materiali di recupero. Il soggetto favorito dall'artista è l'albero, spesso carico di frutti come mele o pere, immortalati nel materiale scultoreo prima di deperire. Il lavoro di Cavaliere, che ha studiato anche lettere classiche e che si ispira apertamente al repertorio della mitologia antica e al *De rerum natura* di Lucrezio, propone una riflessione sui “temi” e sulle “storie”, come se la sua scultura fosse scrittura, racconto, letteratura:

pensavo oggi allo scrivere. Finora *ho solo scritto sculture...ho scritto un fatto e un personaggio*. Oggi come scultore voglio giungere al racconto di più motivi¹.

Proprio su questo aspetto – dei temi e delle storie – si incentra il contributo di Calvino all'interno di una monografia dedicata all'artista, *Cavaliere*², in cui sono presenti anche gli interventi di Umberto Eco, Dario Fo, Arturo Schwarz, Mario Spinella, Emilio Tadini, Vincenzo Ferrari. Sotto forma di intervista/dialogo – gli scritti dei diversi autori sono raccolti sotto il titolo A

¹ A. Cavaliere citato in L. Giuranna, *Scrivere e vivere. La narrazione di Alik*, in *Alik Cavaliere, Taccuini 1960-1969*, Milano, Abscondita, 2015, p. 180. Corsivo mio.

² Edita nella collana «Maestri Contemporanei», 25, Milano, Vanessa Edizioni d'Arte, 1979. Non si hanno tracce, almeno per il momento, di altri contatti tra lo scultore e lo scrittore.

domanda risponde – Cavaliere interroga ognuno degli intellettuali su di un argomento specifico come il messaggio, l'intrattenimento, l'oggetto, il *fetish* e il monumento, il privato e il pubblico.

Nella domanda che rivolge a Calvino (l'argomento è *Il racconto, il tema*) Cavaliere ammette che i propri soggetti sono «“letterari”, decadenti, banali, dalla lacrima facile, dalla comprensione immediata – anche se l'ibernazione nella quale sono situati impedisce il lieto fine». Secondo Cavaliere insomma,

in tali soggetti, usati a pretesto per sculture, io stesso colgo due possibili equivoci di lettura: il primo che il racconto sia prevaricante rispetto al tema, lo banalizzi a senso unico al punto da non consentire più di risalire ai sentimenti (certo!) agli interessi, alle motivazioni più intime e profonde che devono – mi auguro – agire all'interno dell'opera. Il secondo equivoco potrebbe derivare dal sospetto che il racconto, troppo elementare, troppo quotidiano ed abituale, sfugga ad un pubblico oggi più che mai frettoloso e distratto. E mi domando e ti domando se una certa ambiguità complessiva sia sufficiente a ricreare una circolazione di idee tra l'opera, lo spettatore e me...³

Lo scultore non poteva pensare a un interlocutore migliore di Calvino, per porre questa domanda. Cavaliere si interroga, e con lui Calvino, sulla statua come *racconto*: un racconto forse troppe volte ascoltato, banale, un archetipo, trascurabile al giorno d'oggi, una storia che nella sua opacità narrativa prevarichi sul tema, ovvero alle necessità profonde dell'opera d'arte: sentimenti, interessi, motivazioni intime. Lo scultore mette quindi l'accento sull'*ambiguità*. Un'ambiguità che, restando nel vocabolario di Calvino, è al tempo stesso un'intercapedine – lo spazio vuoto per far circolare le idee – e un'ambivalenza – la duplicità dei segni che significano sé stessi e altro da sé. Nel testo per Giulio Paolini, che si leggerà tra qualche pagina, Calvino fa riferimento a due concetti antinomici che contraddistinguono rispettivamente l'operato dello scrittore e quello del pittore: anfibologia e tautologia. Si tornerà più avanti su questa antinomia e sulle sue implicazioni teoriche e poetiche in Calvino, ma qui è senz'altro necessario anticipare che l'anfibologia, ovvero un postulato che contiene un'ambiguità sintattica o semantica che si può interpretare in modo diverso in base al modo di leggerla, è per Calvino propria del racconto.

E infatti è così che lo scrittore legge le sculture di Cavaliere, come delle “storie”, dei racconti – è d'altronde lo scultore stesso, come si è visto, a definire il proprio lavoro *scrittura* di sculture, e ricerca di un *racconto* di più motivi. La risposta di Calvino è dunque la seguente:

l'errore sarebbe considerare racconto un pezzo di vissuto e pretendere di darne l'equivalente in volumi e spazi e forme plastiche. Il racconto è già una formalizzazione, presuppone l'aver estratto dall'esperienza – da un qualsiasi tipo di esperienza – un meccanismo, una cadenza, una simmetria, un tic, un gioco di rimandi e di corrispondenze, presuppone che un certo nodo dell'esperienza venga isolato e oggettivato e fissato. Il racconto è già statua⁴.

³ A. Cavaliere in *A domanda risponde*, in *Cavaliere*, «Maestri Contemporanei», 25, Milano, Vanessa, 1979, 1 p. non numerata.

⁴ I. Calvino in *A domanda risponde*, cit. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ibidem*. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 332-33.

Sia il racconto sia la statua sono allo stesso modo una *formalizzazione*: entrambi sono frutto di una particolare prospettiva di osservazione, di una selezione, di una cristallizzazione, sono parte del mondo scritto. Ma se la scultura di Cavaliere può essere anfibologica per via della sua ambiguità e ambivalenza, che la accomuna al racconto – alla parola –, essa è anche sempre rappresentazione della rappresentazione, e dunque tautologia:

la statua-racconto deve essere statua di una statua. Se è così mi va benissimo, perché credo che sempre una statua – una statua che conta – deve essere statua di una statua. Una statua può – deve – essere statua di qualcos'altro solo in quanto statua della statua di qualcos'altro. All'espressione diretta degli stati d'animo ho sempre creduto poco [...].

Per Calvino l'unico sguardo sul mondo possibile è quello indiretto; le strutture, le forme, gli alberi, i frutti di Cavaliere sono storie-statue di statue, anche in virtù della tecnica con cui sono realizzate, e cioè senza un modello reale da imitare, ma *calcate* sull'oggetto, che viene così, letteralmente, *immortalato*⁵. Questo particolare sguardo sul mondo secondo lo scrittore è possibile attraverso l'arte – la letteratura, la conoscenza –, potente strumento conoscitivo attraverso il quale guardare la realtà da prospettive diverse, con filtri interpretativi diversi:

la conoscenza – l'arte – comincia quando dal ribollire del vissuto si riesce ad oggettivare freddamente un dettaglio e intorno a quello si organizza tutto l'insieme, fuori delle abitudini psicologiche e culturali passive.

La cristallizzazione o, per usare l'espressione di Alik Cavaliere, l'*ibernazione* dello scorrere caotico della vita, è una conseguenza dello sguardo indiretto sul mondo e della fredda oggettivazione di cui parla Calvino. Non è un caso, dunque, che una delle sculture più celebri dell'artista, del 1970, si intitoli proprio *Apollo e Dafne*, in omaggio al mito che è metafora convenzionale della “presa mortale”, della cristallizzazione di ciò che si vuole possedere, della fissità nella rappresentazione, ma anche della vita intrappolata dentro la statua – e che è un *topos* nella storia della scultura. A quest'opera, la prima citata da Cavaliere in apertura del testo, anche Calvino sembra fare riferimento quando descrive il processo creativo, concettuale e di trasformazione della materia dello scultore, a partire proprio dall'immagine della metamorfosi in albero⁶:

⁵ Gli studenti di scultura di Cavaliere presso l'accademia di Brera si ricordano come l'insegnante lavorasse con loro in un'aula vuota, senza modelli da copiare.

⁶ Nella biblioteca della casa di Roma di Calvino è conservato il catalogo della mostra di sculture tenutasi alla galleria Schwarz di Milano nel 1971, *Alik Cavaliere: 3 environments*, Milano, Schwarz, 1971 (scaffale X.H.27): in copertina è riprodotta la foto di *Apollo e Dafne*. Un atro mito ovidiano dedicato alla metamorfosi in albero è quello di Filemone e Bauci. Con il nome di quest'ultima Calvino intitola una delle *Città invisibili* (una della serie *Le città e gli occhi*): «dopo aver marciato sette giorni attraverso boscaglie, chi va a Bauci non riesce a vederla ed è arrivato. I sottili trampoli che s'alzano dal suolo a gran distanza l'uno dall'altro e si perdono sopra le nubi sostengono la città. Ci si sale con scalette. A terra gli abitanti si mostrano di rado: hanno già tutto l'occorrente lassù e preferiscono non scendere. Nulla della città tocca il suolo tranne quelle lunghe gambe da fenicottero a cui

del resto anche tu quando facevi sculture su temi vegetali, riuscivi a dare quel senso di rami secchi – la pianta che diventa statua di se stessa – cioè la forma vitale che si riconosce vitale proprio perché “tiene” anche in assenza dei segni di vita più ovvi come la linfa clorofilla humus.



Figura 119 Alik Cavaliere, *Apollo e Dafne*, 1970



Figura 120 Alik Cavaliere, *L'abete*, 1967

Cavaliere opera una metamorfosi da cose vive (materia organica) in oggetti morti (materia inorganica), vivificando così le sue statue. La scultura è ibernazione, ma allo stesso tempo il suo *farsi* è spinta vitale. Se dunque la formalizzazione comporta una cristallizzazione, la morfogenesi assume qui il carattere di quella che Calvino chiama *forma vitale*. Questa forma,

si appoggia e, nelle giornate luminose, un'ombra traforata e angolosa che si disegna sul fogliame. Tre ipotesi si danno sugli abitanti di Bauci: che odino la Terra; che la rispettino al punto d'evitare ogni contatto; che la amino com'era prima di loro e con cannocchiali e telescopi puntati in giù non si stanchino di passarla in rassegna, foglia a foglia, sasso a sasso, formica per formica, contemplando affascinati la propria assenza»; I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 423.

poi, secondo lo scrittore è vitale perché “tiene”. Cosa tiene? In che modo? La risposta, che è squisitamente letteraria, è da cercarsi negli occhi di chi osserva:

lo spettatore poi apre un altro tipo di racconto: non bisogna dimenticare che la cultura va vista sempre anche in funzione del dialogo con un'altra figura che non è una statua in quanto è fatta d'un'altra materia. Se le statue classiche sono figure nude di marmo bianco io sono convinto che questo è stato calcolato in vista dell'effetto di doversi trovare faccia a faccia con altre figure col cappotto e le scarpe, magari anche il cappello e l'ombrello, in uno spazio comune che contiene le une e le altre e che fa parte anch'esso della scultura. Progettando una scultura bisogna calcolare sempre questa parte variabile che è lo spettatore il quale nella nostra civiltà si caratterizza per le superfici di materia tessile che lo delimitano, più un po' d'epidermide e produzione pilifera. Si può anche pensare a statue vestite di stoffa scura e a spettatori nudi e bianchi e glabri: l'importante è non dimenticare che l'operazione scultura raggiunge il suo fine nell'incontro fra le due serie di figure e nella situazione di soddisfazione-disagio che le une e le altre provano trovandosi di fronte.

Ad essere vitale è la relazione che lega l'opera (parte invariabile) con l'osservatore (parte variabile), il dialogo che i due instaurano a partire da uno spazio privilegiato che è quello dell'arte, che li comprende entrambi. La morfogenesi della statua – come quella del racconto – è un processo vitale che si nutre di materia inorganica, di materia organica e di fantasmi.

11. Paolo Uccello e Dario Serra metamorfici

La metamorfosi tra inorganico e organico, tra i segni e le forme plastiche è al cuore di un altro testo che Calvino dedica alla pittura. Questa volta invece che di “statue di statue” lo scrittore si occupa di “quadri di quadri”. Lo scritto è infatti dedicato alla pittura di Paolo Uccello, ma l’occasione è la pubblicazione, nel 1977, di *Paolo Uccello pittore*, tre incisioni di Dario Serra stampate da Vanni Scheiwiller a Milano (in 80 esemplari di cui 50 numerati¹, uno dei quali è conservato da Calvino nella biblioteca della casa di Roma²). Intorno al 1975 e il 1977 Dario Serra, pittore, disegnatore e incisore torinese (nato nel 1947), dedica una serie di ricerche grafiche alla pittura di Paolo Uccello, che sfociano nella produzione di disegni, acquerelli e incisioni dedicate a questo tema³. Ne sono testimonianza le varie esposizioni su *Paolo Uccello pittore* che hanno luogo tra il 1977 e il 1979 a Roma, Milano, Praga e Firenze. Nella pubblicazione di Scheiwiller, tre di queste incisioni sono accompagnate dal testo scritto appositamente da Calvino⁴. Come testimoniato dall’artista, Serra e Calvino si conoscono a Parigi – dove negli anni Settanta il pittore ha un piccolo studio – tramite Scheiwiller e Sergio Romano, primo consigliere e ministro consigliere all’ambasciata italiana a Parigi tra il 1968 e il 1977. L’ancora inesplorato scambio tra lo scrittore e l’artista, che si incontrano più di una volta nella capitale francese, è denso e riguarda soprattutto Paolo Uccello – in particolare nel prisma della condivisa lettura che ne fa Marcel Schwob in *Vies imaginaries* – e il tema del labirinto, un soggetto su cui Serra lavora in parallelo in quegli anni. È durante uno di questi incontri che, dopo aver visionato alcuni disegni preparatori dell’artista, Calvino si impegna a scrivere un testo sulle opere che Serra dedica a Paolo Uccello.

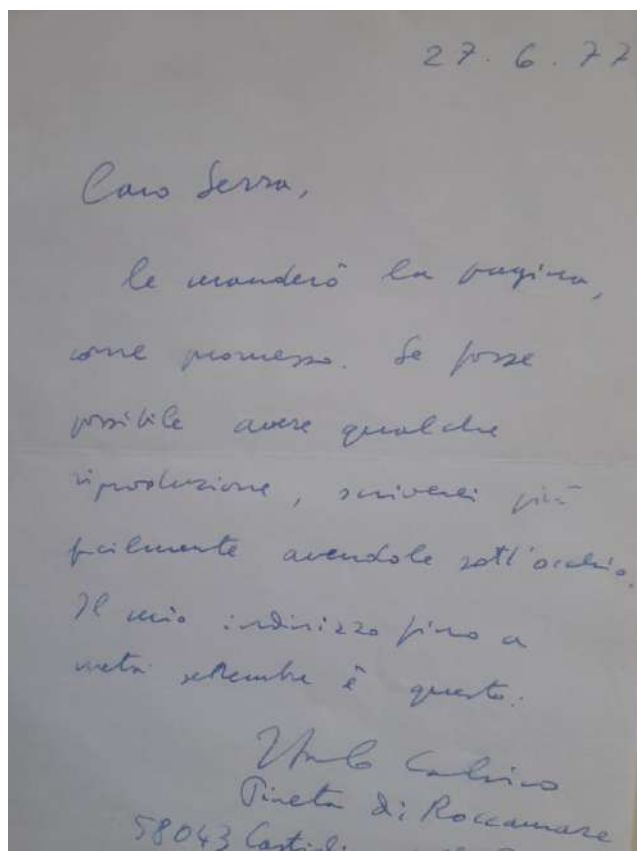
¹ Cfr. M.G. Vitali-Volant, *Italo Calvino et les artistes de son temps*, cit., p. 283. Nel 1985 il volume viene nuovamente stampato dall’editore parigino Phébus-Florence Sicre, con cui Serra collabora in quegli anni. La traduzione in francese del testo di Calvino è di Hubert Sicre. In una delle conversazioni telefoniche avute con l’artista, Serra mi ha rivelato, tra le altre cose, come Calvino fosse pienamente soddisfatto di questa traduzione, che considerò, sin dalla prima lettura, impeccabile. Un ringraziamento speciale va a Dario Serra per la preziosa collaborazione e per tutto il materiale inedito e tutte le informazioni concernenti il suo scambio con Calvino che sono riportate nelle pagine che seguono.

² Scaffale X.H.42.

³ Nella biografia di Dario Serra, all’anno 1977 si legge: «lavora intorno a Paolo Uccello, *ORNITOLOGIA*, *PROLEGOMENI A PAOLO UCCELLO*, *PAOLO UCCELLO SELON MARCEL SCHWOB*, *PAOLO UCCELLO PITTORE*: disegni, acquerelli, incisioni; Este: con lo stampatore Fedele, incide *BECCHI*, *ELMI*, *BATTAGLIE* e venti acqueforti colorate rilegate in tre libri; Parigi: Conversazioni con Italo Calvino su Paolo Uccello: le geometrie, la variazione, i labirinti; Roma: realizza *BATTAGLIA*, Smalto Nero e argento in quattro tavole combinatorie; Vanni Scheiwiller pubblica *PAOLO UCCELLO PITTORE*, tre incisioni con testo di Italo Calvino: *Gli uccelli di Paolo Uccello*, Milano 1977; Paul Tabet presenta l’opera completa su Paolo Uccello al Centro Culturale Francese di Roma, novembre – dicembre». L’intera biografia dell’artista è consultabile sul suo sito: <http://www.darioserra.com/italiano/bio/> (ultima consultazione 28 settembre 2023).

⁴ Questo scritto è raccolto nel volume II dei *Saggi* di Calvino (pp. 1994-1996), dove però il nome di Dario Serra è riportato nella forma scorretta Paolo Serra (vd. p. 1994). Anche in *Guardare* è presente lo stesso refuso (vd. p. 330).

In una lettera del 27 giugno 1977 all'artista, Calvino gli chiede, per poter procedere nella scrittura: «se fosse possibile avere qualche riproduzione, scriverei più facilmente avendole sott'occhio»⁵.



27.6.77

Caro Serra,

Le manderò la pagina,
come promesso. Se fosse
possibile avere qualche
riproduzione, scriverei più
facilmente avendole sott'occhio.
Il mio indirizzo fino a
metà settembre è questo:

Italo Calvino
Pineta di Roccamare
58043 Castiglione della Pescaia

Figura 121 Lettera di Calvino a Dario Serra, 26 giugno 1977

Ma le riproduzioni che Serra gli invia non rispondono completamente alle aspettative di Calvino, dato che le tre incisioni sono astratte. Lo testimonia una lettera del 10 luglio, in cui Calvino scrive:

ci dev'essere stato un equivoco. Io credevo che il mio testo dovesse accompagnare quei disegni di uccelli o guerrieri ispirati da Paolo Uccello. A scrivere un testo per disegni astratti io non sono proprio capace. La mia promessa resta valida, ma riguarda quella occasione quando sarà⁶.

⁵ I. Calvino, lettera a Dario Serra, 27 giugno 1977. Inedita, ms presso il destinatario. La trascrizione integrale della lettera: «Caro Serra, | le manderò la pagina, | come promesso. Se fosse | possibile avere qualche | riproduzione, scriverei più | facilmente avendole sott'occhio. | Il mio indirizzo fino a | metà settembre è questo: | Italo Calvino | Pineta di Roccamare | 58043 Castiglione della Pescaia | (Grosseto)».

⁶ I. Calvino, lettera a Dario Serra, 10 luglio 1977. Inedita, ms presso il destinatario. La trascrizione integrale della lettera: «Caro Serra, | ci dev'essere stato un equivoco. | Io credevo che il mio testo | dovesse accompagnare quei disegni | di uccelli o guerrieri ispirati da | Paolo Uccello. A scrivere un testo | per disegni astratti io non sono | proprio capace. La mia promessa resta | valida, ma riguarda quella occasione | quando sarà. | Molti cordiali saluti, | Italo Calvino». Presso il destinatario è conservata una terza lettera inedita, in cui lo scrittore chiede conferma della ricezione della pagina su *Paolo Uccello pittore*, inviata da Calvino a Serra il 7 agosto 1977.

10. 7. 77

Caro Serra,

ci dev'essere stato un equivoco.
Io credevo che il mio testo
dovesse accompagnare quei disegni
di uccelli o guerrieri ispirati da
Paolo Uccello. A scrivere un testo
per disegni astratti io non sono
proprio capace. La mia promessa resta
valida, una riguarda quella occasione
quando sarà.

Molti cordiali saluti,
Italo Calvino

Figura 122 Lettera di Calvino a Dario Serra, 10 luglio 1977

Calvino si dichiara *incapace* a scrivere un testo per delle opere astratte. Serra dunque, dopo aver letto la lettera, ritorna sui disegni preparatori e dà vita a delle nuove incisioni, questa volta acquarellate, che consegna personalmente allo scrittore⁷. Qui l'astrattismo cui era giunto negli ultimi lavori è stemperato, e le opere assumono una dimensione nuova dove al geometrismo si aggiunge maggiore corpo, e tra le linee e i colori si intravedono le tracce degli studi preparatori sugli uccelli e i guerrieri. Serra, insomma, tenta di rendere visibile, e per certi versi tangibile, per lo scrittore il processo intermedio che lega i propri studi all'opera definitiva, creando una sorta di "ponte" non solo tra progetto e opera, ma anche tra formalizzazione e morfogenesi, tra esercizio e prova finale, tra rappresentazione e stilizzazione. L'artista sembra voler "accompagnare" la lettura di Calvino delle tre incisioni da pubblicare nel volume di Scheiwiller, una lettura progressiva, che riveli i passaggi nascosti che soggiacciono alla creazione di un'immagine artistica, e nello specifico di un'opera astratta. Torneremo più avanti sulle varie fasi creative e sugli esiti formali di Serra.

Quanto a Calvino, dopo aver visionato le incisioni acquarellate, verso la fine del luglio 1977 accetta di scrivere il testo e lo invia all'artista. Ma lo scrittore si confronta con un esercizio

⁷ Secondo la testimonianza di Serra, queste incisioni acquarellate sono un regalo per Calvino, che quindi deve averle conservate insieme alle altre opere della personale collezione d'arte.

in ogni caso complesso, ovvero quello di far dialogare tra loro le composizioni contemporanee, che restano comunque astratte, con l'opera di Paolo Uccello, significativa proprio per il grande numero di figure, dettagli e particolari che la contraddistinguono. Lo scrittore sceglie così, per la sua prosa narrativa *Gli uccelli di Paolo Uccello*, di partire da qualcosa che non c'è, da un'assenza: l'invisibile nelle tavole di Paolo Uccello, l'illeggibile nelle incisioni di Dario Serra. Il racconto comincia così:

non si vedono uccelli nella pittura di Paolo Uccello. Sul suo mondo gremito i cieli sono deserti. Si ha un bell'alzare gli occhi: non si vedono pennuti volare né posarsi sui rami degli alberi. (Abbassando lo sguardo in un tranquillo paesaggio popolato da eremiti si può scorgere tutt'al più un paio di trampolieri e tre cigni.)⁸

Paolo Uccello è all'anagrafe Paolo di Dono: il soprannome legato ai volatili gli deriva, secondo Giorgio Vasari, proprio dal sovraffollamento di animali che gremiscono le sue tele. Anche Marcel Schwob (che sappiamo essere una fonte di Calvino), nel suo breve ritratto biografico, riporta questo dettaglio in apertura:

il se nommait vraiment Paolo di Dono; mais les Florentins l'appelèrent Uccelli, ou Paul les Oiseaux, à cause du grand nombre d'oiseaux figurés et de bêtes peintes qui remplissaient sa maison: car il était trop pauvre pour nourrir des animaux ou pour se procurer ceux qu'il ne connaissait point⁹.

Ma Calvino si accorge che in realtà, di volatili, nelle tele di Uccello non ce ne sono così tanti. E questa assenza curiosa, quasi paradossale, diventa immediatamente pretesto per un eccentrico aneddoto da raccontare, per l'invenzione di una storia immaginaria:

gli uccelli che secondo le testimonianze scritte costellavano le sue tele, tanto da meritargli il soprannome, dove saranno andati? Da chi sono stati messi in fuga? Dai guerrieri, certamente, che con le loro lance rendono impraticabili le vie dell'aria e col frastuono di ferraglia zittiscono gorgheggi e cinguettii. Volati via dalla superficie colorata, gli uccelli si nascondono o svolazzano invisibili fuori dei margini delle tavole dipinte. Aspettano il momento buono per tornare ad occupare il quadro. Il tema vero delle più famose opere di Paolo arrivate fino a noi è l'assenza degli uccelli, un'assenza che pesa nell'aria, allarmante, minacciosa, ominosa.

È così l'assenza della figura, in Calvino, il vero motore della narrazione. Un'assenza, quella degli uccelli, che come detto si rileva tanto nelle tavole di Paolo Uccello, in cui purtuttavia l'elemento narrativo – il soggetto pittorico, la scena – sembra essere solo un pretesto per la profusione di figure dipinte, quanto nelle incisioni di Dario Serra, che sono invece non figurative. Il testo di Calvino, un'ecfrasi dinamizzante, assume perciò una dimensione

⁸ I. Calvino, *Gli uccelli di Paolo Uccello*, in *Saggi*, cit., vol. II, p. 1994. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ivi*, pp. 1994-96. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 330-31.

⁹ M. Schwob, *Vies imaginaires*, Parigi, Bibliothèque Charpentier, 1986, p. 137.

fantastica, poiché dinamizza dei soggetti invisibili, o meglio dinamizza dei soggetti che sono altrove, in altre tele, solo presupposte:

i guerrieri si guardano intorno esitanti: – Perché gli uccelli sono scomparsi? Dove sono andati? Perché lepri e levrieri e caprioli continuano a saltare nei campi e gli uccelli si nascondono?

Le scene rappresentate da Paolo Uccello che ancor oggi vediamo ne presuppongono altre, che forse egli aveva dipinto e che si sono perdute: scene precedenti a queste, – un mondo tutto battiti d’ali e trilli e becchettii, sorpreso e messo in fuga ai quattro venti dall’invasione dei guerrieri, – e altre scene seguenti, – la controffensiva dei pennuti che calano a fitti stormi e si posano sugli elmi, sugli spallacci, sulle cubitiere.

Se per Calvino la storia dell’arte è una lunga catena di immagini¹⁰, qui scopriamo come in tale successione («scene precedenti», «scene seguenti») alcuni degli elementi siano invisibili. Delle immagini invisibili, che esistono proprio per lasciare campo alle storie immaginarie; delle immagini aperte, dove il bordo delle cornici dei quadri si polverizza a contatto del mondo non scritto – e la cui continuità è da ricercarsi, circa cinquecento anni più tardi, nelle opere di Dario Serra. Nel testo di Calvino la storia immaginaria è quella di una scena di battaglia in cui a un certo punto gli schieramenti nemici si alleano insieme contro gli uccelli:

corvi e avvoltoi alla fine della battaglia? No, già è stato notato che nelle scene guerresche di Paolo Uccello si vede solo un morto steso al suolo; e del resto potrebb’essere solo svenuto. Tutti gli uomini in campo sono vivi, quando il cielo s’oscura e l’aria è mossa da un gran battere d’ali. I cavalli s’imbizzarriscono, lanciano nitriti di spavento.

La battaglia tra i due eserciti si trasforma in una battaglia contro gli uccelli, le spade alzano mulinelli di piume, le lance si scuotono per liberarsi dagli artigli che le afferrano, sugli scudi grandinano colpi di becco.

Gradualmente, però, si avviano due processi metamorfici. Il primo è puramente letterario, scenico: Calvino rompe la “parete” della rappresentazione e si rivolge ai personaggi, i guerrieri, tramite l’impiego del “tu”:

a mettere fuori combattimento un cavallo ci vuol poco: una gazza gli ruba i paraocchi dalle borchie luccicanti, un gheppio gli strappa il sottopancia, i colombacci gli sollevano la gualdrappa. Così ti trovi appiedato, con l’ala d’una cornacchia tra la celata e il barbazze, con un gallo cedrone che ti slaccia a beccate la gorgiera, con un’upupa appollaiata sul cimiero. La bocca ti si riempie di penne di ghiandaia, e già non sai cosa in te è armatura, cosa è uomo e cosa è uccello.

Gridi per chiedere soccorso.

Il secondo invece avviene dentro le immagini, e ancora una volta riguarda il piano plastico della pittura. Il testo si conclude così:

ecco che si avvicina un altro guerriero, non importa se è un commilitone o un nemico, ora siamo alleati contro gli uccelli. Il guerriero alza la visiera e ne esce un becco e tondi occhi di gufo. Cerchi uno scudo che ti difenda e ti si para davanti un’ala con le penne remiganti spiegate. S’alza uno spadone per proteggerti: no, lo brandisce un artiglio di rapace e l’abbatte su di te.

¹⁰ Cfr. I. Calvino, *Furti ad arte. Conversazione con Tullio Pericoli*, cit., p. 1812.

Code aguzze o a ventaglio spuntano di sotto ai fiancali, gli schinieri cingono esili zampe, mentre le corazze mettono penne, e le trombe emettono garriti, gorgheggi o versi striduli. Si produce una metamorfosi in catena d'uomo in uccello e d'uccello in uomo; anzi a ben vedere, dato che gli uomini s'erano in precedenza trasformati in crostacei indossando le armature, è tra crostacei e pennuti che avviene la metamorfosi, uno scambio in cui non sai se e dove l'uomo esiste ancora.

Inizialmente, nell'accapigliamento della battaglia, i cavalieri non riescono a distinguere cosa in essi «è armatura, cosa è uomo e cosa è uccello»; in seguito i pennuti si nascondono sotto le armature, sostituendo la propria testa beccuta ai volti umani. Infine, tutto questo movimento dà vita a una vera e propria metamorfosi tra elementi umani e animali, artificiali e naturali, inorganici e organici. Metamorfosi che d'altronde sembra in qualche modo essere suggerita già da Paolo Uccello: osservando da vicino alcuni dettagli delle sue *Battaglie* si può notare come nel dare forma alle armature dei cavalieri e alle altre componenti figurative del quadro il pittore crei una commistione tra i corpi umani e quelli animali, tra elementi artificiali e naturali.



Figura 123 Paolo Uccello, *Battaglia di San Romano (Niccolò da Tolentino alla testa dei fiorentini)*, 1438



Figura 124 Paolo Uccello, *Battaglia di San Romano*, 1438, particolare



Figura 125 Paolo Uccello, *Battaglia di San Romano (Disarcionamento di Bernardino della Carda)*, 1438

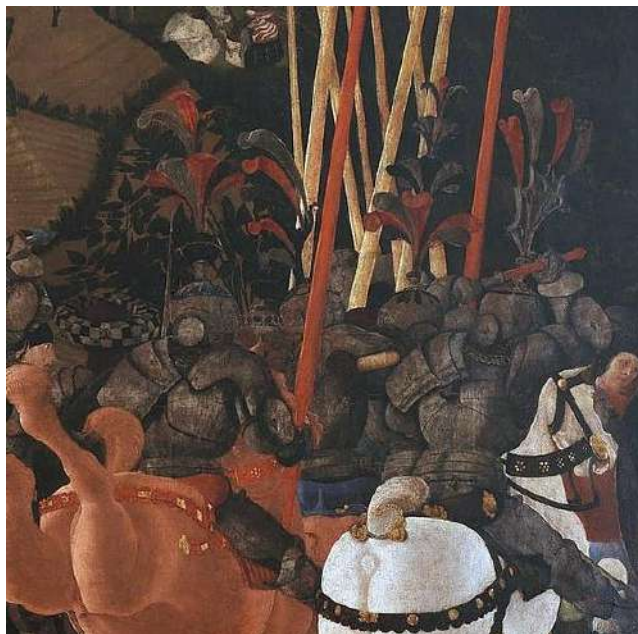


Figura 126 Paolo Uccello, *Battaglia di San Romano*, 1438, particolare

Non è solo un'incursione all'interno della pittura, quella di Calvino nelle tavole di Paolo Uccello e nelle incisioni di Dario Serra, ma un'operazione di ricomposizione formale e semantica. Come Roland Barthes di fronte ai ritratti di Arcimboldo¹¹, Calvino opera un processo di risemantizzazione a partire dalle virtuosistiche forme che osserva, avendole "sott'occhio", nelle opere (si ricordi che al Louvre a Parigi, dove lo scrittore vive in quegli anni, è conservata una delle tavole della *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello, trittico su tavola del 1438). Inizialmente impiega delle similitudini: i pennacchi delle armature sembrano piume di uccelli, gli elmi sembrano becchi, e così via. Poi, delle vere e proprie metafore, dove la corazza è il piumaggio e il suono delle trombe è il verso stridulo d'uccello. Infine Calvino adopera una sineddoche, laddove l'armatura dei cavalieri è il carapace del crostaceo, che poi si metamorfizza in piumaggio. A conclusione di questo testo, ancora una volta lo scrittore fa appello al guscio del granchio, investito nuovamente di una funzione al tempo stesso metaforica ed emblematica: scudo protettivo da cui guardare il mondo alla giusta distanza, schermo o dispositivo della rappresentazione, piano plastico dove i segni sono, anfibologicamente, significanti al tempo

¹¹ «Una conchiglia che sta per un orecchio: è una *Metafora*. Un ammasso di pesci sta per l'Acqua (dove vivono): è una *Metonimia*. Il Fuoco diventa una testa fiammeggiante: è un' *Allegoria*. Enumerare frutti, pesche, pere ciliegie, fragole, spighe per lasciare intendere l'Estate: è un' *Allusione*. Ripetere un pesce per farne qui un naso, là una bocca: è un' *Antanaclasi* (ripetizione di parola con senso mutato)»; R. Barthes, *Arcimboldo*, Milano, Abscondita, 2005, p. 23. Barthes, che a più riprese collabora con l'editore parmense, pubblica questo saggio nel 1978, in un volume edito da Franco Maria Ricci nella collana «I segni dell'uomo». Nella biblioteca della casa di Roma di Calvino compaiono: l'*Encyclopédie di Diderot et d'Alembert: dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Parma, Franco Maria Ricci, 1970, con l'introduzione di Roland Barthes (scaffale III.G-H.6), ed *Erté: (roman de Turtoff)*, con un testo di Roland Barthes, seguito dai ricordi di Erté, Parma, Franco Maria Ricci, 1970, sempre nella collana «I segni dell'uomo» (scaffale VI.H.8).

stesso trasparenti e opachi. Calvino osserva le forme e le figure, vi estrae i segni e ne fa astrazione, per poi ritrovarvi delle nuove forme e figure.

Una lettura trasfigurativa (più che non-figurativa) di Paolo Uccello, proprio come quella operata da Dario Serra nel 1977, è d'altronde suggerita dal *modus operandi* del pittore stesso, come mette in luce Schwob:

car Uccello ne se souciait point de la réalité des choses, mais de leur multiplicité et de l'infini des lignes; de sorte qu'il fit des champs bleus, et des cités rouges, et des cavaliers vêtus d'armures noires sur des chevaux d'ébène dont la bouche est enflammée, et des lances dirigées comme des rayons de lumière vers tous les points du ciel¹².

L'infinito delle linee delle lance, che come si è visto catturano l'attenzione di Calvino (sono loro che «rendono impraticabili le vie dell'aria», che occupano cioè la parte di tela destinata al cielo), è esito formale di una ricerca morfogenetica che in Paolo Uccello è essenzialmente gnoseologica¹³:

il s'employa perpétuellement à l'étude de l'architecture, en quoi il se fit aider par Filippo Brunelleschi; mais ce n'était point dans l'intention de construire. Il se bornait à remarquer les directions des lignes, depuis les fondations jusqu'aux corniches, et la convergence des droites à leurs intersections, et la manière dont les voûtes tournaient à leurs clefs, et le raccourci en éventail des poutres de plafond qui semblaient s'unir à l'extrémité des longues salles. Il représentait aussi toutes les bêtes et leurs mouvements, et les gestes des hommes, afin de les réduire en lignes simples.

Ensuite, semblable à l'alchimiste qui se penchait sur les mélanges de métaux et d'organes et qui épiait leur fusion à son fourneau pour trouver l'or, Uccello versait toutes les formes dans le creuset des formes. Il les réunissait, et les combinait, et les fondait, afin d'obtenir leur transmutation dans la forme simple, d'où dépendent toutes les autres. Voilà pourquoi Paolo Uccello vécut comme un alchimiste au fond de sa petite maison.

[...]

L'Oiseau devint vieux, et personne ne comprenait plus ses tableaux. On n'y voyait qu'une confusion de courbes. On ne reconnaissait plus ni la terre, ni les plantes, ni les animaux, ni les hommes.

Et quelques années plus tard, on trouva Paolo Uccello mort d'épuisement sur son grabat. Son visage était rayonnant de rides. Ses yeux étaient fixés sur le mystère révélé. Il tenait dans sa main strictement refermée un petit rond de parchemin couvert d'entrelacements qui allaient du centre à la circonférence et qui retournaient de la circonférence au centre¹⁴.

¹² M. Schwob, *Vies imaginaires*, cit., p. 138.

¹³ In Paolo Uccello «alla realtà ornitologica è affidata la chiave di lettura di un mistero forte, quello della vita e dell'arte»; E. Serra, *Parola e immagine in Paolo Uccello di Pascoli*, in M. Ciccuto- A. Zingone (a cura di), *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e Arte Figurativa*, Lucca, Mauro Baroni, 1998, p. 19.

¹⁴ M. Schwob, *Vies imaginaires*, cit., pp. 139-145.



Figura 127 Paolo Uccello, *La caccia notturna*, 1470

Così, anche nelle acquaforti e nelle incisioni di Serra le linee scandiscono il ritmo delle forme astratte. L'esercizio trasfigurativo di Calvino si rivela essere alla fin fine analogo.

Al di là di questo esercizio efrastico cui Calvino è chiamato a cimentarsi alla fine degli anni Settanta, sappiamo che in lui l'eco di Paolo Uccello risuona da quasi vent'anni¹⁵. Quando nel 1959 lo scrittore pubblica *Il cavaliere inesistente*, infatti, la scelta di copertina per la prima edizione ricade proprio su di un particolare della *Battaglia di San Romano* (dal pannello *Disarcionamento di Bernardino della Carda*).

¹⁵ Un riferimento alla pittura di Paolo Uccello si trova già in uno degli scritti sull'arte degli anni Sessanta, nel testo per Francesco Casorati Pavarolo del 1962. Si ricordi anche che nella sua biblioteca di Roma Calvino conserva il volume della collana «Classici dell'arte» dedicata all'artista: *L'opera completa di Paolo Uccello*, presentazione di Ennio Flaiano e apparati critici e filologici di Lucia Tongiorgi Tomasi, Milano, Rizzoli, 1971 (scaffale IX.H.10).

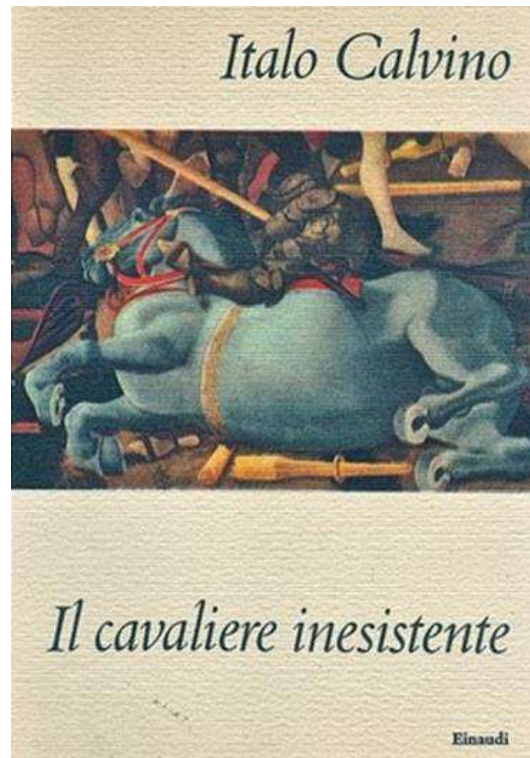


Figura 128 La copertina de *Il cavaliere inesistente* con un particolare della *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello, 1959

Oltre alla copertina, a connettere il romanzo del 1959 e il testo per Paolo Uccello del 1977, ci sono altri dettagli visuali, come ad esempio le pullulanti e minuziose descrizioni di fiancali, schinieri, pennacchi, corazze e armature: Calvino qui è attratto dalla proliferazione, di linee e figure. Ma è un altro l'elemento che sembra definitivamente legare i due racconti fantastici. Nel testo su Paolo Uccello Calvino descrive la scena seguente:

il guerriero alza la visiera e ne esce un becco e tondi occhi di gufo.

Nel *Cavaliere inesistente* è presente una scena analoga:

- Dico a voi, ehi, paladino! - insisté Carlomagno. - Com'è che non mostrate la faccia al vostro re?
 La voce uscì netta dal barbazzale. - Perché io non esisto, sire.
 - O questa poi! - esclamò l'imperatore. - Adesso ci abbiamo in forza anche un cavaliere che non esiste!
 Fate un po' vedere.
 Agilulfo parve ancora esitare un momento, poi *con mano ferma ma lenta sollevò la celata. L'elmo era vuoto. Nell'armatura bianca dall'iridescente cimiero non c'era dentro nessuno*¹⁶.

Non stupisce, rilegendola adesso, la reazione di Donatello di fronte all'opera di Paolo Uccello:

“Ah ! Paolo, tu laisses la substance pour l'ombre !”¹⁷.

¹⁶ I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 957-58. Corsivo mio. Per un approfondimento sul rapporto tra la corazza e la corporeità all'interno del romanzo si rimanda a J. Obert, *L'écriture du corps dessiné dans "Il cavaliere inesistente"*, in *La plume et le crayon*, cit.

¹⁷ M. Schwob, *Vies imaginaires*, cit., p. 138.

Quanto all'eco di Dario Serra, che a sua volta "digerisce" e trasforma, o trasfigura, per il pubblico contemporaneo, non solo l'opera di Paolo Uccello ma anche il suo metodo di lavoro, la struttura (*dessin*), il progetto (*dessein*), forse l'"intenzione", questa, nel 1977 risuona in Calvino solo da qualche mese. Su Serra, negli anni precedenti, tra gli altri scrivono anche Cesare Zavattini ed Eugenio Montale. Il secondo lo legge come un poeta – poiché letteratura e arte sono entrambe, innanzitutto, formalizzazioni:

UN POETA

Poco filo mi resta ma spero di aver modo
di dedicare al prossimo tiranno
i miei poveri carmi. Non mi dirà di svenarmi
come Nerone a Lucano. Vorrà una lode spontanea
scaturita da un cuore riconoscente
e ne avrà ad abbondanza. Potrò egualmente
lasciare orma durevole. In poesia
quello che conta non è il contenuto
ma la forma¹⁸.

Il primo, già nel 1971 rileva nell'opera dell'artista un'anima dalle «bestiarie metamorfosi»¹⁹.

Nel testo di Calvino, si è visto, al centro è proprio la *metamorfosi*, che ha una funzione al tempo stesso narrativa ed ecfraistica, e una natura trasfigurativa e semiotica. È grazie a questo *continuum* di linee e di forme che nelle tavole di Paolo Uccello l'immagine è come un testo e il testo come un'immagine. Ma l'idea della metamorfosi, già suggerita dalla sovrabbondanza di significanti (di forme e figure) nelle tele dell'artista quattrocentesco – dove cioè la lettura figurativa è presto sovrastata da una lettura plastica in cui tali forme e figure, per esempio delle armature, possono significare altre forme e altre figure, per esempio il piumaggio – arriva più direttamente da Dario Serra. Le prime opere dell'artista che Calvino ha sott'occhio, come detto prima, sono una serie di tavole preparatorie, dei disegni e degli acquerelli frutto di due anni di ricerche, ovvero gli studi su Paolo Uccello cui Serra lavora tra il 1975 e il 1977. Calvino, poi, ha l'opportunità più unica che rara di avere a portata d'occhio anche le incisioni acquarellate che Serra produce *ad hoc* per lui, ovvero una traccia visibile di processi compositivi altrimenti invisibili. Lo scrittore ha così senza dubbio pieno accesso al metodo di lavoro dell'artista, alla struttura (*dessin*) e al progetto (*dessein*) delle opere, all'"intenzione" che ne precede la realizzazione.

¹⁸ E. Montale, *Un poeta*, Dedicato a Dario Serra, «Forme», Milano, giugno 1976. L'antologia di testi dedicati a Dario Serra è interamente consultabile sul sito internet dell'artista: <http://www.darioserra.com/italiano/home/> (ultima consultazione 29 settembre 2023).

¹⁹ C. Zavattini, *Diario*, Roma 30 agosto 1971; consultabile qui: <http://www.darioserra.com/italiano/home/> (ultima consultazione 29 settembre 2023).

Si propone di seguito un inserto di immagini che ripercorre rapidamente le differenti fasi del processo compositivo di Dario Serra, seguito passo per passo da Calvino. Innanzitutto, le tre incisioni astratte pubblicate da Scheiwiller nel 1977:

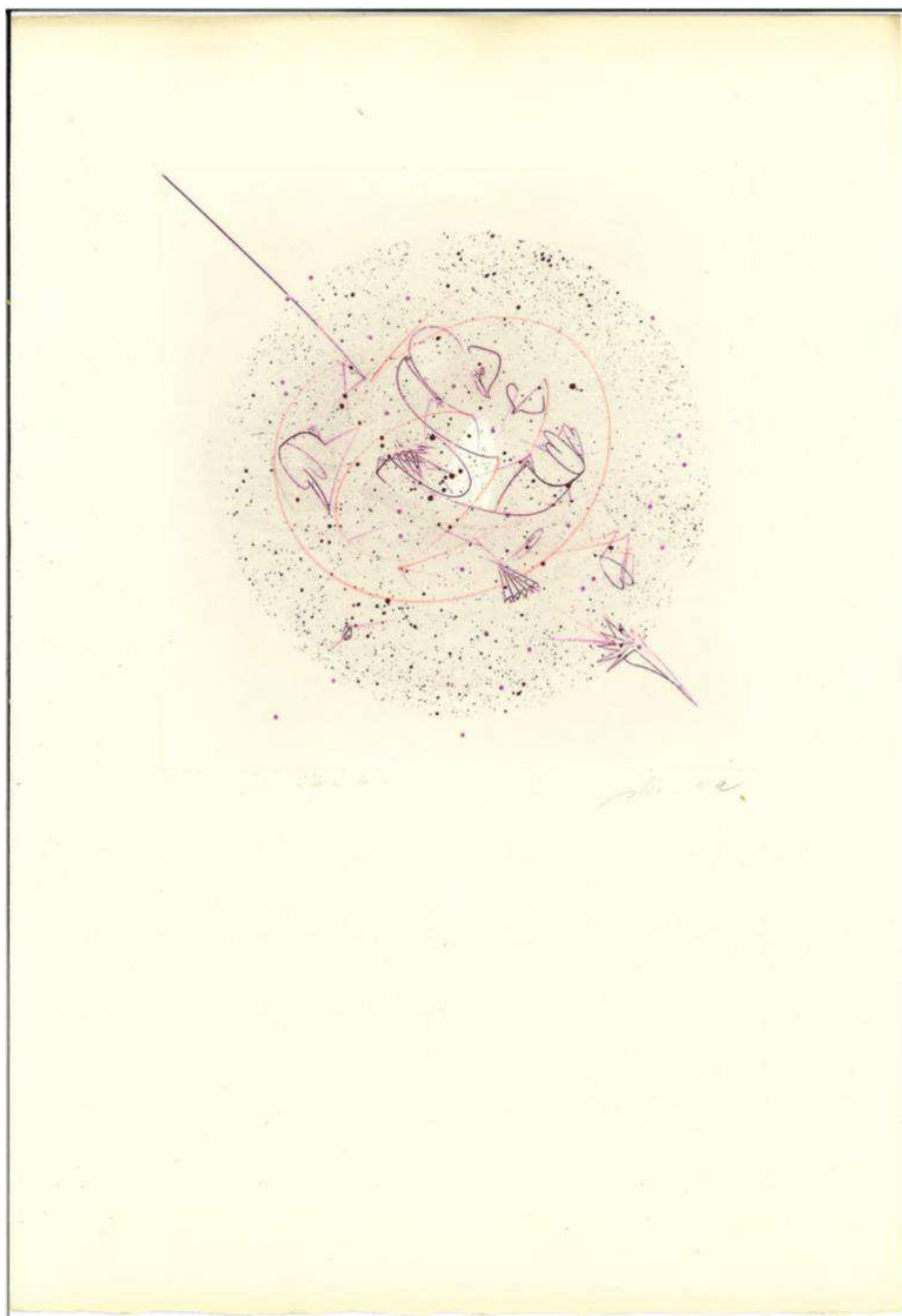


Figura 129 Dario Serra, incisione per *Paolo Uccello pittore*, 1977

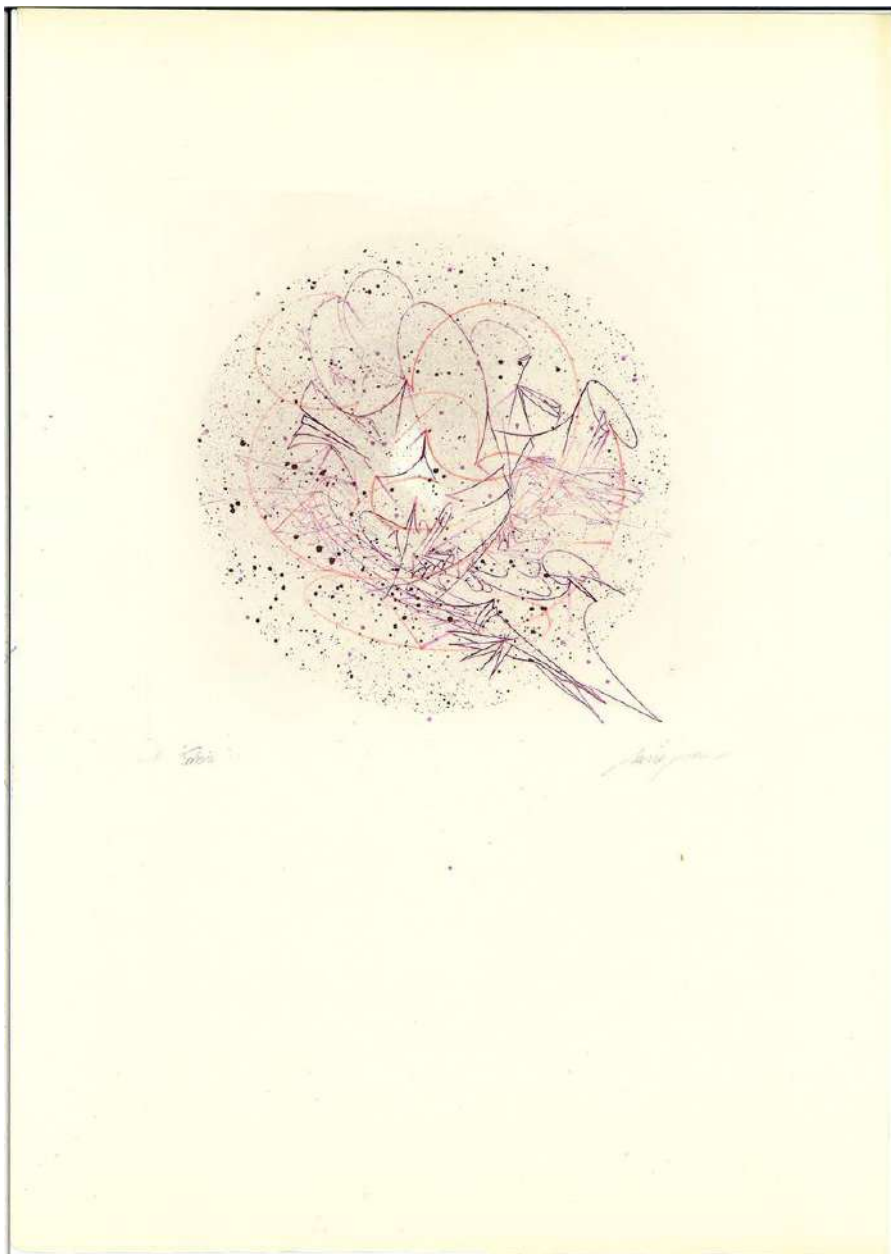


Figura 130 Dario Serra, incisione per *Paolo Uccello pittore*, 1977

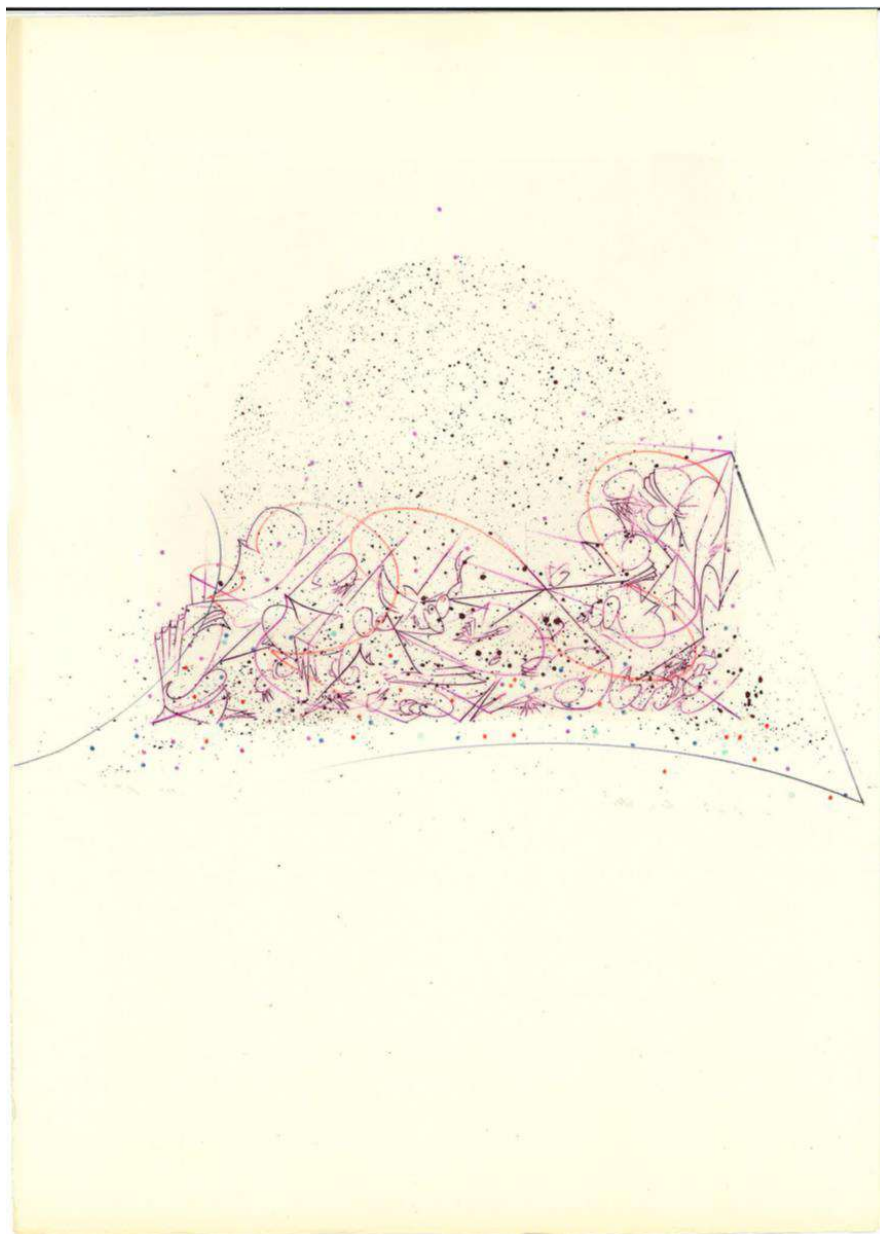


Figura 131 Dario Serra, incisione per *Paolo Uccello pittore*, 1977

Poi, degli esemplari simili, risalenti allo stesso periodo (1975-1977):



Figura 132 Dario Serra, acquaforte sul tema *Paolo Uccello pittore*, 1975-1977



Figura 133 Dario Serra, acquaforte sul tema *Paolo Uccello pittore*, 1975-1977



Figura 134 Dario Serra, acquaforte sul tema *Paolo Uccello pittore*, 1975-1977

Poi, delle incisioni acquarellate dello stesso tipo di quelle che Serra offre a Calvino nel 1977, dove alcuni elementi figurativi (un'arma, un elmo) “accompagnano” la lettura del disegno astratto:



Figura 135 Dario Serra, incisione acquarellata sul tema *Paolo Uccello pittore*, 1977

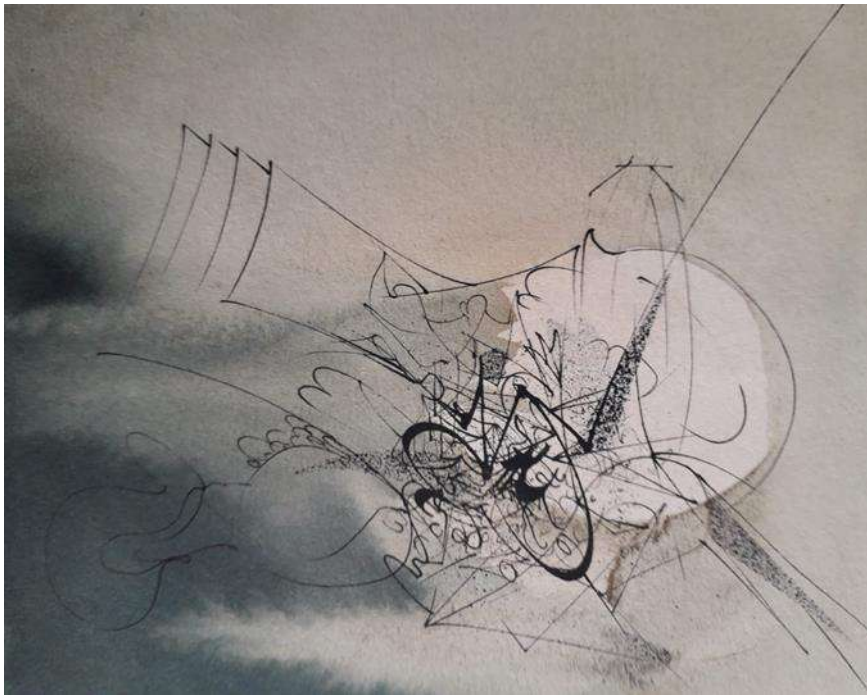


Figura 136 Dario Serra, incisione acquarellata sul tema *Paolo Uccello pittore*, 1977

Infine, alcune delle tavole preparatorie di Serra che Calvino ha l'opportunità di vedere nel 1977:

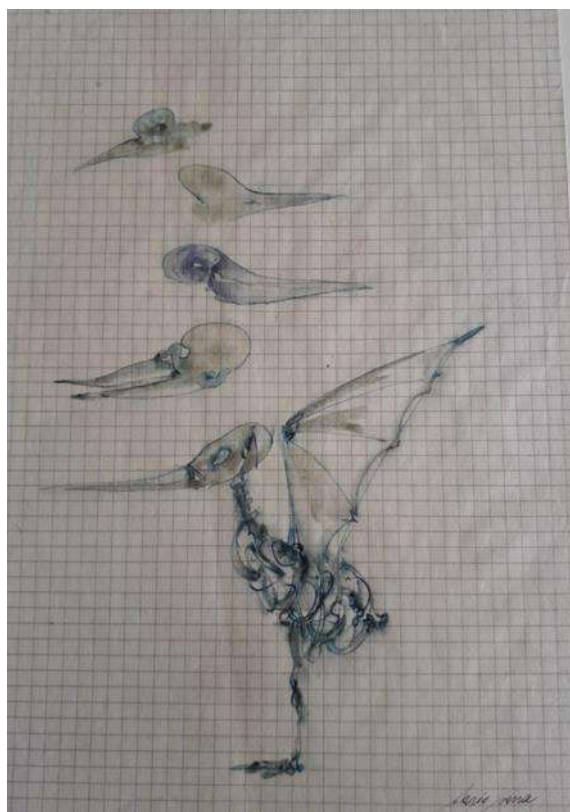


Figura 137 Dario Serra, disegno preparatorio, 1975-1977



Figura 138 Dario Serra, disegno preparatorio, 1975-1977



Figura 139 Dario Serra, disegno preparatorio, 1975-1977



Figura 140 Dario Serra, disegno preparatorio, 1975-1977



Figura 141 Dario Serra, disegno preparatorio, 1975-1977



Figura 142 Dario Serra, disegno preparatorio, 1975-1977



Figura 143 Dario Serra, disegno preparatorio, 1975-1977



Figura 144 Dario Serra, disegno preparatorio, 1975-1977

Queste tavole non sono solo figurative: sono dei veri e propri meticolosi studi preparatori dove le forme e le figure sono analizzate e progettate profondamente, nella loro anatomia – su modello a tutti gli effetti leonardesco. Inoltre, l'esercizio di Serra, come si evince dalle immagini appena osservare, non si limita a degli studi sugli uccelli, ma a un vero e proprio lavoro metamorfico su tema degli uccelli e dei cavalieri (dove artigli e armature si confondono, si trasformano gli uni nelle altre e viceversa; dove elmi e becchi si sovrappongono visivamente) che l'artista trae dalle coeve ricerche su Paolo Uccello.

Osservare questi studi, entrare cioè nell'“officina” o nell'atelier dell'artista, permette di comprendere più profondamente anche il metodo di Calvino alle prese con lo “scrivere le immagini”. Ci permette dunque di entrare anche nel suo studio, di vedere cosa c'è sulla sua scrivania, cos'ha sott'occhio mentre scrive, di perlustrare il suo immaginario, di palpare la sua immaginazione. Se la storia dell'arte è una lunga catena di immagini, il gioco di Calvino consiste nel disfarne gli anelli per creare delle nuove combinazioni. E da queste associazioni fare emergere delle immagini nuove: una volta che esse sono dotate di un corpo e di una voce, allo scrittore non resta che rimanere in ascolto.

B. Parte II Gioco di sguardi, dentro e fuori del quadro: prospettive visuali negli scritti sull'arte degli anni Settanta

L'esempio di come Calvino lavora al testo per Dario Serra è particolarmente interessante perché mette in luce un aspetto poco esplorato, purché centrale, di ciò che per lo scrittore è, nel suo complesso, l'*immagine*. In *Visibilità*, il testo teorico sull'immagine più "saccheggiato" dalla critica, Calvino parla di immagini mentali e di cinema mentale, per descrivere, tra gli altri, i meccanismi dell'immaginazione. Queste immagini, quelle cioè che corrispondono all'inglese *images*, non sono le sole a vivere nell'universo di Calvino, come non sono le sole a propulsarne e indirizzarne la scrittura. Anzi, proprio in questo sta la *specificità* della scrittura di Calvino (ogni scrittore, infatti, formula immagini mentali, in quanto *forma* del pensiero): essa si confronta in continuazione con quelle immagini che hanno una forma in un corpo, cioè le immagini incarnate, quelle che in inglese si chiamano *pictures*. Ed è proprio il rapporto di Calvino con questo secondo tipo di immagini, che poi si sviluppano nel corso del tempo diventando inevitabilmente immagini mentali in quanto memoria visiva, che interessa, nell'ambito della presente ricerca. Se Calvino lavora con le immagini *sott'occhio*, ovvero appoggiate alla sua scrivania come i libri, esse sono innanzitutto oggetti, corpi, sono visibili. È necessario dunque non dimenticare che le fonti visive di Calvino sono innanzitutto immagini che ha visto, di cui ha colto un'intenzione comunicativa e a cui ha deciso di dare, attraverso la sua penna, parola. È proprio Mitchell, l'autore di *Che cosa vogliono le immagini?* (in cui, come già accennato, prova a immaginare cosa le immagini desiderino, svincolate dal rapporto di significazione proprio del linguaggio verbale), a sottolineare la differenza tra immagini "mentali" e "incarnate":

Mitchell [...] è interessato a una rivalutazione complessiva dell'immagine. Egli parla perciò di *pictorial turn*, che si potrebbe tradurre con "svolta immaginale", tenendo conto però che con *picture* in inglese si intendono le immagini in senso fisico come quadri e sculture, diversamente da *image* che indica l'immagine mentale o la pura forma delle figure [...]. Un'altra nozione simile è infine quella di *iconic turn* proposta però in Europa da Gottfried Boehm¹.

Questo *pictorial turn*, benché teorizzato negli anni Novanta, ha in realtà radici antiche: da sempre l'uomo produce e guarda le immagini, da sempre prova a de-scriverle nella loro natura di "linguaggio" visivo (e forse una parte della letteratura nasce proprio nel solco di questa esigenza), da sempre le immagini sono determinanti per lo sviluppo del pensiero. Senza entrare nel dettaglio delle caratteristiche e delle implicazioni culturali (anche in una prospettiva

¹ R. Terrosi, voce *Visual Studies* dell'Enciclopedia Treccani, IX Appendice, 2015: https://www.treccani.it/enciclopedia/visual-studies_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (ultima consultazione 16 aprile 2024).

anacronistica) del *pictorial* o *iconic turn*, cui si è già accennato, e restando, al di là del contesto storico in cui vive (i primordi della cosiddetta civiltà delle immagini), nel percorso biografico dello scrittore, si intende qui portare l'attenzione sul fatto che una sorta di "svolta" visuale si produce in Calvino già da giovanissimo, quando da bambino segue un corso di disegno, e impara a *leggere* le immagini dei fumetti – una svolta visuale che precede, dunque, nell'infanzia dello scrittore quella linguistica dell'apprendimento della lettura. In Calvino cioè l'universo visivo è da sempre dispiegato sotto i suoi occhi sotto forma di immagini incarante, che sono primordiale forma rappresentativa e al tempo stesso conoscitiva del mondo. Non stupisce dunque che ne *La spirale*, il testo dove Calvino forse più esplicitamente mette nero su bianco la funzione dell'immagine nella sua poetica e nello strutturarsi del suo pensiero – e dunque nella sua scrittura –, testo che per Domenico Scarpa «oggi è possibile leggere anche come un'autobiografia della mente di Calvino, come una memoria cifrata della sua autocostruzione»², l'immagine che è al centro della narrazione e della riflessione concettuale sia quella della conchiglia. Immagine di una conchiglia che è al tempo stesso sé stessa e *immagine visuale* di sé stessa, ma che è innanzitutto un oggetto, un corpo. Nel sistema di pensiero di Calvino la conchiglia è un emblema proprio per questa polivalenza che gli deriva dal fatto di essere al tempo stesso traccia di un processo organico di costruzione, composizione, oggetto visibile e per di più esteticamente bello, e immagine visuale dalle cui vibrazioni ondulatorie prende vita un occhio, un sistema encefalico, il pensiero umano. E prende vita anche la scrittura, che a sua volta tenterà di descriverla, ovvero di descrivere la conchiglia in quanto immagine, proponendone una nuova immagine, letteraria:

così in Calvino l'oggetto della descrizione intrattiene con la propria immagine, e con l'immagine verbale, un rapporto ambivalente: da un lato, l'oggetto è il limite della scrittura, perché la scrittura non riesce a esaurirlo, ma, dall'altro, la scrittura lo esaurisce, anzi esso non esiste che nella scrittura, poiché oltre la sua superficie non c'è nulla, né esso è *pars pro toto* di un mondo³.

Quello che è certo è che le immagini in Calvino sono innanzitutto cose, oggetti visibili, e questo vale anche per le incisioni, le pitture, i disegni e le sculture che osserva e scrive. Hanno un corpo, un peso, le si può toccare con mano, combinare, spostare su un tavolo. Di conseguenza esse hanno una voce, qualcosa da dire già prima che si provi a de-scriverle. Hanno uno sguardo che ci interroga, per cui a ogni azione del *guardare* corrisponde l'*essere guardati*, laddove guardare è essere guardati dall'immagine osservata – come leggere, forse, è anche essere letti. Di questa prospettiva sulle immagini, che più o meno scientemente è presente da sempre nel suo sguardo, Calvino nel corso del tempo prende sempre maggiore consapevolezza. La frequentazione a Parigi degli intellettuali che gravitano intorno all'École des hautes études gli

² D. Scarpa, *Calvino fa la conchiglia*, cit., p. 369.

³ G. Cimador, *Calvino e la riscrittura dei generi*, cit., p. 505.

permette senz'altro di acquisire nuove conoscenze teoriche, nuove prospettive sull'arte e sulle immagini, che vanno dalla semiotica all'estetica, dalle teorie delle arti a quelle della rappresentazione e percezione. Calvino è così in grado di dare dei contorni e una forma chiara a concetti già esplorati, e al tempo stesso di immaginare nuove possibili piste di ricerca. Intervistato da Maria Corti sul suo rapporto con la *teoria* Calvino risponde affermando che le metodologie possono essere, per lo scrittore e più in generale per l'artista, una materia da manipolare, un elemento della composizione:

a differenza che in altri scrittori, in te l'attività creativa non ha mai impedito una parallela riflessione teorica, metanarrativa e metapoetica. Basterebbe, a volerne offrire un esempio, il recentissimo testo Comment j'ai écrit un de mes livres, uscito negli "Actes sémiotiques. Documents", VI, 51, 1984 ("Groupe de Recherche sémio-linguistiques" de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales). E conferma verrebbe anche dalle grandi suggestioni che semiologi e teorici della letteratura hanno sempre ricevuto dalla tua opera, nella quale tuttavia l'operazione non si configura programmatica. Come spieghi tu questa luminosa simbiosi?

È abbastanza naturale che le idee in circolazione mi abbiano influenzato, talora tempestivamente, talora con ritardo. L'importante sarebbe aver pensato in anticipo qualcosa che sia poi servita anche agli altri. L'essermi occupato di fiabe popolari in epoca in cui nessuno si curava dei loro misteriosi meccanismi, mi ha reso ricettivo alle problematiche strutturaliste, appena esse s'imposero all'attenzione generale una decina d'anni dopo. Non credo però d'avere una vera vocazione teorica. Il divertimento a sperimentare un metodo di pensiero come un gadget che pone regole esigenti e complicate può coesistere con un agnosticismo ed empirismo di fondo; il pensiero dei poeti e degli artisti credo funzioni quasi sempre a questo modo. Altro è investire in una teoria o in una metodologia (così come in una filosofia o un'ideologia) tutte le proprie aspettative di raggiungere una verità. Il rigore della filosofia e della scienza l'ho sempre molto ammirato e amato; ma sempre un po' da lontano⁴.

È nel solco di un rapporto di questo tipo con le coeve teorie sull'arte e sull'immagine che prendono piede soprattutto in Francia che nel corso degli anni Settanta si inseriscono, come si è visto, il sempre crescente numero di scritti sull'arte; scritti che sempre di più si aprono all'immagine nelle sue polivalenze: non solo in quanto rappresentazioni, ma in quanto testi, in quanto risultati formali e visibili di processi di composizione, e in quanto regimi scopici.

La riflessione sulla fotografia (debitrice senz'altro del rapporto con Roland Barthes) e quella sul lavoro di Giulio Paolini, che sono inestricabilmente legate, come si vedrà nelle seguenti pagine, inducono Calvino a spostare il suo asse di lettura delle immagini, o meglio ad allargarlo, a donargli una dimensione più ampia. Il *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* di Paolini è l'opera che, al di là della questione della rappresentazione, sfonda la parete della pittura e interpella il suo osservatore con uno sguardo che è al tempo stesso indiretto, schermato, e diretto, pietrificante. Il frutto di queste osservazioni è la stesura del romanzo più teorico e metaletterario e insieme più "romanzesco" di Calvino, ovvero *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in cui le lettrici e i lettori di oggi sono anche il Lettore e La lettrice protagonisti

⁴ I. Calvino, *Intervista di Maria Corti*, in *Saggi*, cit., vol. II, pp. 2927-28.

delle avventure del libro. Un romanzo di avventure in un mondo di carta dove tra cannocchiali, macchine fotografiche, caleidoscopi e specchi, definitivamente, guardare è essere guardati e leggere è essere letti.

Poi, che ci sia un punto di vista dentro il quadro, verso il fuori, è rilevato da Calvino nella pittura di Turner, una pittura quasi gestuale che è contemporaneamente traccia e immagine di sé stessa, come la conchiglia di Qfwfq. Una pittura che fa coincidere la visione pittorica con la percezione degli elementi della natura, al di là del realismo e del mimetismo, solo nel colore e nella luce: ne sarà memore il Palomar (il Calvino) più fenomenologo, di fronte al riflesso dei raggi del sole sul mare. Ancora, che le traiettorie dello sguardo abbiano direzioni esogene ed endogene, implica innanzitutto che ci siano un dentro e un fuori, ma che i confini tra dentro e fuori siano sfumati, porosi, addirittura aperti. E infatti nel testo per Leonardo Cremonini al centro della riflessione, come già in alcuni passi de *La squadratura*, è proprio la cornice, l'inquadratura. Qui, il dentro e il fuori del quadro, e delle linee tracciate dalle traiettorie degli sguardi, si situano in una dimensione che non è solo spaziale, ma anche temporale (il ricordo) e mentale (la memoria). Lo sguardo dalle immagini ci permette di entrare in uno spazio interno, intimo e introspettivo, e di guardare, bendati come i personaggi di Cremonini, alle nostre spalle: lo sguardo delle immagini è anche uno sguardo interiore, uno sguardo su ciò che è invisibile.

Dai riquadri delle onde di Pablo Echaurren dove la cornice è strumento conoscitivo a disposizione dell'uomo per tentare di afferrare l'ineffabile, fino alla cornice della finestra da cui affacciandosi l'io non può vedere che un mondo fatto della sua stessa sostanza, Calvino, insieme a Palomar, non solo prova a guardare le cose dal di fuori e dal di dentro, ma anche

con uno sguardo che viene dal fuori, non da dentro di lui. [...] Ora non è lui a guardare, ma è il mondo di fuori che guarda fuori. Stabilito questo, egli gira lo sguardo intorno in attesa di una trasfigurazione generale. Macché. È il solito grigiore quotidiano che lo circonda. Bisogna ristudiare tutto da capo. Che sia il fuori a guardare fuori non basta: è dalla cosa guardata che deve partire la traiettoria che la collega alla cosa che guarda.

Dalla muta distesa delle cose deve partire un segno, un richiamo, un ammicco: una cosa si stacca dalle altre con l'intenzione di significare qualcosa...che cosa? se stessa, una cosa è contenta d'essere guardata dalle altre cose solo quando è convinta di significare se stessa e nient'altro, in mezzo alle cose che significano se stesse e nient'altro.

Le occasioni di questo genere non sono certo frequenti, ma prima o poi dovranno pur presentarsi: basta aspettare che si verifichi una di quelle fortunate coincidenze in cui il mondo vuole guardare ed essere guardato nel medesimo istante e il signor Palomar si trovi a passare lì in mezzo⁵.

A queste fortunate coincidenze, si può concludere, Calvino assiste ogniqualvolta guarda un quadro – ed è per questo, forse, che nel corso degli anni moltiplica le occasioni di questo tipo. E se, moltiplicando anche le dimensioni delle traiettorie degli sguardi, per cui la tensione aptica non risiede solo negli occhi di chi guarda, ma è «dalla cosa guardata» che parte «la traiettoria

⁵ I. Calvino, *Palomar*, cit., p. 969-70.

che la collega alla cosa che guarda», un tale esercizio di osservazione passiva si trasforma in un esercizio di ascolto attivo. Le immagini ci guardano e ci parlano, e scriverle significa, per Calvino, riconoscere il loro sguardo e la loro voce: la scrittura delle immagini diventa un dialogo.

1. Giulio Paolini il non-lettore: sguardi nel e dal quadro

Giulio Paolini

Nell'introduzione dell'antologia *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche*, Lucia Corrain scrive che

la costruzione di un'antologia comporta delle scelte e un criterio guida. [...] Non si tratta esclusivamente di semiologi, ma anche di filosofi come Gilles Deleuze e Maurice Merleau-Ponty, di storici dell'arte come Meyer Schapiro e Victor I. Stoichita, di uno scrittore come Italo Calvino e di un linguista come Roman Jakobson, che per il particolare tipo di sguardo con il quale hanno osservato gli oggetti artistici offrono contributi importanti alla semiotica del visivo.

Cosa caratterizza questo tipo di sguardo? Da un lato, l'attenzione primaria alla dimensione significativa del piano propriamente plastico dell'immagine, ossia all'organizzazione di forme, linee, colori che determinano la composizione dell'opera; dall'altro, un'attenta considerazione delle operazioni di "messa in discorso" attraverso le quali vengono iscritti nel testo tanto l'attività enunciativa quanto i simulacri di interazione con lo spettatore.

L'articolazione della raccolta (incentrata sulla dimensione plastica della pittura nella prima parte e sulla dimensione enunciativa nella seconda) cerca di rendere conto del rilievo di queste due componenti nell'analisi semiotica del dipinto, fornendo al contempo delle linee di lettura privilegiate dei singoli contributi. I due aspetti sono tuttavia sempre copresenti nei diversi saggi, costruendo una rete interna di rimandi che travalica la bipartizione generale che struttura la raccolta [...]¹.

La prima parte del libro, dunque, è dedicata a *La dimensione plastica*:

Ricordiamo brevemente che la semiotica plastica, sviluppatasi a partire dal saggio fondativo di Greimas (1984), parte dal presupposto che sia possibile considerare il piano plastico dell'immagine come un linguaggio già significativo indipendentemente dall'eventuale riconoscimento delle figure del mondo, portatore di per sé di una propria significazione che si situa a un livello più profondo e più astratto, i cui risultati potranno essere eventualmente affiancati a quelli derivanti da una lettura figurativa².

La seconda parte a *L'enunciazione*:

il secondo ambito di indagine che la raccolta privilegia è quello dell'enunciazione, giustamente sempre più frequentato dagli studi sul visivo negli ultimi decenni, anche al di fuori dell'ambito strettamente semiotico. Componente essenziale di ogni comunicazione o azione significativa – accanto all'organizzazione di valori, e alla messa in scena di tempi, luoghi, azioni – è infatti la creazione di una determinata relazione con il fruitore, ossia di una determinata strategia enunciativa.

Prodotto, come ogni discorso, di un atto di enunciazione, anche il dipinto può variamente manifestare marche o tracce di un fare enunciativo e il simulacro di un soggetto dell'enunciazione; o viceversa cercare di occultare ogni riferimento alla situazione e all'istanza di enunciazione.

Le principali procedure attraverso cui si manifesta nel visivo qualcosa di equivalente ai pronomi e ai deittici della lingua sono, ad esempio, i gesti, gli sguardi e le posture attraverso cui i personaggi si rapportano allo spettatore; la struttura prospettica, che implica un punto di vista soggettivo; il lavoro sulla materia pittorica, che esprime una gestualità e la presenza di un supporto e di una geometria di superficie. Nell'arte astratta è quasi esclusivamente attraverso quest'ultima modalità che possono manifestarsi il soggetto dell'enunciazione e il suo fare.

¹ L. Corrain, *Semiotiche della pittura*, cit., p. 7.

² *Ibidem*.

Il rinvio del dipinto al soggetto enunciatore e alla sua attività enunciativa o al dispositivo di enunciazione può avvenire attraverso vere e proprie costruzioni metadiscorsive, nelle quali l'immagine fa ritorno su se stessa, tematizzando quale oggetto del discorso l'atto stesso della sua produzione e ricezione. A questi temi è dedicato in questa seconda parte un sottosectore specifico (Fabbri e Corrain, Calvino, Floch)³.

È infatti in questa seconda sezione che la curatrice inserisce il testo che Calvino scrive nel 1975 per l'artista Giulio Paolini, *La squadratura*. Corrain, nel presentarlo, scrive:

un [...] artista intento a esplicitare il funzionamento del visivo, mettendo allo scoperto gli elementi costitutivi del quadro, è Giulio Paolini, il cui lavoro viene indagato da Italo Calvino nel saggio *La squadratura*. È emblematica in questo senso la stessa definizione che Calvino dà delle opere del pittore: “momenti del rapporto tra chi fa il quadro, chi guarda il quadro e quell'oggetto materiale che è il quadro”, nei quali a essere posta in primo piano è la dimensione enunciativa delle opere stesse. Calvino quindi, oltre a sottolineare il rapporto tra l'istanza di produzione dell'opera e il soggetto osservante, mette a fuoco la dimensione materiale del quadro stesso, il suo essere un oggetto che “ostenta” le materie di cui è composto: tela, telaio, cavalletto, legno, carta, colori⁴.

La squadratura, dunque, non solo è un testo critico – è forse l'unica pagina dell'intero *corpus* di testi di Calvino sull'arte a poter essere letta a tutti gli effetti come critica d'arte – ma è anche un testo di teoria della semiotica, e in particolare di semiotica dell'arte. Se Corrain mette in luce innanzitutto la dimensione enunciativa intrinseca all'opera di Paolini, è il testo di Calvino che la legge e la “traduce” verbalmente per le lettrici e i lettori: in questo modo lo scritto si calca sull'“enunciatività” (secondo la definizione vista sopra) delle opere d'arte e diventa esso stesso enunciativo da un punto di vista semiotico. L'esperienza di una lettura semiotica si fa, insomma, leggendo Paolini attraverso gli occhi di Calvino. Questa lettura ha poi una dimensione anche *visuale*, dal momento che, per riprendere le parole di Corrain, l'enunciazione è un elemento di analisi degli «studi sul visivo negli ultimi decenni, anche *al di fuori dell'ambito strettamente semiotico*», che riguarda la relazione tra l'opera e il fruitore. Tutti questi aspetti sono messi in luce da Calvino, qui fruitore e scrittore, attraverso un testo strategico che è al tempo stesso un saggio, un dialogo con l'artista, con l'opera e con le sue lettrici e i suoi lettori.

Giulio Paolini, nato a Genova nel 1940, si trasferisce giovanissimo a Torino nel 1952, dove frequenta l'Istituto Tecnico Industriale Statale per le Arti Grafiche e Fotografiche, specializzandosi in grafica. Agli anni Cinquanta risalgono le prime prove pittoriche, e nel 1960 realizza una delle sue opere più significative, il *Disegno geometrico*, una tela dipinta di tempera bianca su cui è tracciata una squadratura in inchiostro: il disegno preparatorio di qualsiasi quadro. Durante tutti gli anni Sessanta l'artista sviluppa la riflessione metapittorica e ricorre, nella realizzazione delle proprie opere, alle parti componenti del quadro, agli strumenti del mestiere della pittura, allo spazio della rappresentazione e dell'osservazione, facendo di questo

³ *Ivi*, p. 8.

⁴ *Ivi*, p. 23.

sperimentalismo materico e concettuale la propria poetica: alla prima personale alla galleria La Salita a Roma espone dei pannelli di legno grezzo, per evocare, mettendola in scena, una mostra in fase di allestimento⁵. A partire dalla metà degli anni Sessanta Paolini si avvicina alla fotografia, strumento che gli dà la possibilità di esplorare a fondo il ruolo dell'autore in relazione alla realizzazione e alla fruizione dell'opera. Verso la fine degli anni Sessanta il critico Germano Celant lo introduce all'ambiente dell'Arte Povera, facendolo partecipare alle mostre che in quegli anni si organizzano prevalentemente presso le gallerie torinesi. Paolini si mantiene tuttavia autonomo rispetto agli artisti con cui collabora e al panorama militante dell'epoca, non smentendo mai nel proprio lavoro il legame con la tradizione, un senso di appartenenza a una concezione dell'arte e della critica di tipo diacronico, secondo una prospettiva storico-artistica, proponendo anzi di frequente citazioni o rimandi ai classici della pittura: Lotto, Velàsquez, Poussin, Rousseau, de Chirico. Negli anni Settanta Paolini riscopre l'antico, e in particolare la scultura classica, e realizza una serie di calchi in gesso che sono pretesto per una profonda riflessione sul concetto di copia, di riproduzione, di doppio. Negli stessi anni offre uno sguardo retrospettivo sulla propria opera, attraverso l'autocitazione, ragionando sulla continuità della produzione artistica sia nella storia dell'arte sia nella biografia personale di un artista. E lo fa a partire proprio dal "primordiale" *Disegno geometrico*, che in sé comprende tutte le opere potenziali o possibili, proprie e altrui. Quest'opera si configura così come vero e proprio modulo, ripreso a distanza nel tempo attraverso corrispondenze che segnano l'intero lavoro dell'artista, in una prospettiva tautologica. Sempre agli stessi anni risalgono anche lavori che si concentrano prevalentemente sulla visione prospettica, concepita come creatrice di uno spazio illusorio. La poetica di Paolini consiste dunque in una meditazione autoriflessiva sull'arte, sulla sua dimensione storica, sul ruolo dell'opera in relazione all'artista e al fruitore, sulla visione e sullo spazio prospettici, sulla rappresentazione della rappresentazione. Attraverso diverse tecniche come la fotografia, il *collage*, il disegno e il calco in gesso, Paolini si propone di indagare la natura materiale o materica e nello stesso tempo metafisica della pratica artistica, con un approccio mai svincolato dal rigore concettuale che lo contraddistingue e lo rende profondamente autonomo, come già accennato, da qualsiasi gruppo o movimento artistico d'avanguardia (Arte Povera, Minimalismo, Concettualismo).

Oltre alla pratica artistica Paolini si dedica con frequenza anche alla scrittura. La sua prima raccolta di testi è *Idem*, pubblicata in «Einaudi Letteratura» nel 1975 e introdotta dal testo di Calvino *La squadratura*. Questo scritto, che originariamente è redatto in una versione più

⁵ La fama di Paolini ha inizio alla fine degli anni Sessanta, in particolare a partire dal 1969, anno in cui espone alla Biennale di Parigi; nel 1970 partecipa alla Biennale di Venezia, e nel 1972 è presente a *Documenta* di Kassel, acquisendo notorietà a livello anche internazionale.

estesa in cui è preponderante la riflessione letteraria – o “romanzesca” – e autoreferenziale⁶, nella sua versione definitiva svolge la funzione di introduzione alle pagine di Paolini, che, in linea con lo stile della collana, sono corredate delle foto delle opere. *La squadratura*, un testo anch'esso allineato con le prerogative e le caratteristiche di «Einaudi Letteratura», si presta secondo Belpoliti a tre diversi livelli di lettura:

quello della descrizione e dell'interpretazione dell'opera dell'artista, quello della riflessione che lo scrittore compie sulla propria attività, attraverso il lavoro dell'artista, e quello della meditazione sui meccanismi del pensiero, sull'*algoritmo della mente*⁷.

Il testo di Calvino, come si vedrà, si presenta infatti come una lettura descrittiva e puntuale delle immagini, sulla quale si innesta un'indagine profonda delle opere d'arte, pretesto per una riflessione sul rapporto e sul confronto serrato tra il pittore (l'artista, Giulio Paolini) e lo scrittore (Calvino), e per un'indagine gnoseologica sul fare artistico, trasversali a tutto lo scritto, che termina proprio con l'esplicito preannuncio del progetto di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, pubblicato pochi anni dopo, nel 1979: «lo scrittore guardando già riesce a leggere gli *incipit* d'innomerevoli volumi, la biblioteca d'apocrifi che vorrebbe scrivere»⁸.

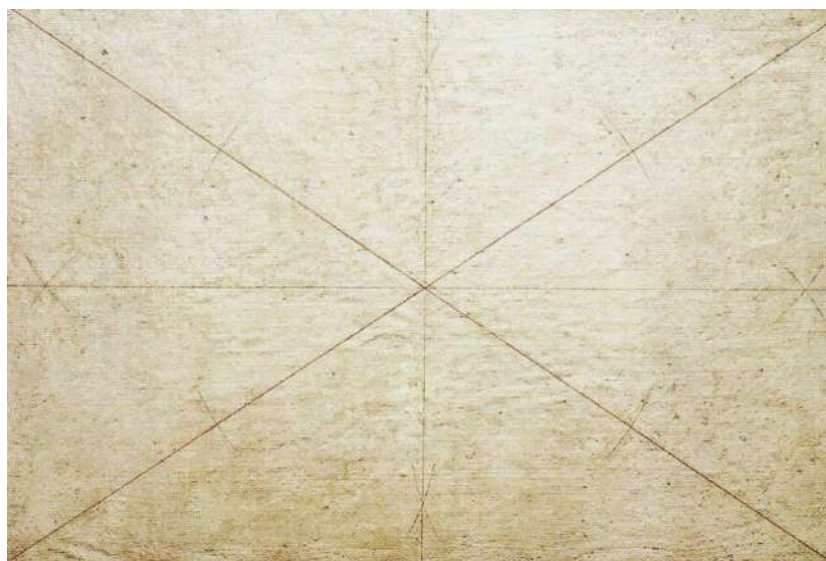


Figura 145 Giulio Paolini, *Disegno geometrico*, 1960

⁶ Per un approfondimento sul testo della prima versione de *La squadratura* e sulle sue implicazioni con la riflessione e la produzione metaletteraria di Calvino si rimanda a M. Barenghi-B. Falcetto, *Note e notizie sui testi di Se una notte d'inverno un viaggiatore* in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 1382-83. Per un'ulteriore analisi della genesi di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* in relazione all'arte di Giulio Paolini si rimanda a I. Splendorini, *Apocryphie, tautologie et vertige de la multiplication. Se una notte d'inverno un viaggiatore et l'œuvre de Giulio Paolini*, in *La plume e le crayon*, cit.

⁷ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 159.

⁸ I. Calvino, *La squadratura*, in *Saggi*, cit., vol. II, p. 1990. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ivi*, pp. 1981-90. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 317-23.

Idem è un titolo significativo anche per Calvino, nell'ottica di una riflessione sulla tautologia e sui processi di rappresentazione, di rielaborazione, di citazione e di copia, nodale nella propria produzione creativa, qui a più riprese confrontata con quella dell'artista, ma anche in quella critica. Il *Disegno geometrico* di Paolini, come accennato, non è un *modello* di cui le opere successive sono copia, bensì *modulo* da riproporre all'interno di quel discorso unico e continuo che secondo Calvino l'artista è in grado di svolgere ininterrottamente senza pretese di esprimersi o comunicare (e questo è l'aspetto che lo scrittore più invidia al pittore). In Paolini la differenziazione nasce nella ripetizione e se le produzioni del pittore sono «mosse da quell'armonioso meccanismo del pensiero che è la tautologia», «un gioco di specchi» che «ha il potere d'incantare», lo scrittore non può che ricorrere all'anfibologia, per via dell'ambiguità e ambivalenza del significato delle parole, o più in generale, forse, del segno grafico; per questo motivo se «il pittore tende a ricondurre il molteplice all'uno», per lo scrittore è il contrario.

In *Quattro passi. Nel museo senza muse*, nel 2006, Paolini dichiara: «sempre più mi convinco che l'inizio è la fine (o viceversa). Mi riferisco – ma non vorrei troppo insistere in un ormai antico soliloquio – al mio primo quadro, *Disegno geometrico* (1960), che più volte mi è capitato di considerare come il mio ultimo»⁹. Già in *Idem* è proposta una riflessione analoga, quando l'artista matura «l'ipotesi di non aver potuto far nulla oltre al [...] primo quadro» e sostiene che «ogni opera è sé stessa e diversa dalle altre per emozioni, interessi, distrazioni successive», senza tuttavia credere che «possa né smentire né accrescere il dato originale»¹⁰. Le stesse riflessioni sono centrali anche in Calvino, che al tema del *Cominciare e finire* avrebbe dedicato la conferenza iniziale delle *Norton Lectures*. Si pensi, ancora una volta, a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, un iper-romanzo composto da dieci *incipit* di (potenziali) romanzi che si incastrano, o intervallano, nello scheletro del romanzo cornice – le avventure metaletterarie del Lettore e della Lettrice disorientati in una selva di apocrifi. L'andamento intrecciato e alternato tra pagine di *romanzo* e pagine di *romanzi*, si può “visualizzare” in un'opera di Paolini, *L'arte E Lo Spazio. Quattro illustrazioni per uno scritto di Martin Heidegger* del 1983, dove un libro appoggiato su un piano è tenuto aperto da alcuni frammenti di gesso e da una mano anch'essa in gesso: le pagine di carta sono separate tra loro da elementi di materia minerale, alla materia leggera si alternano i solidi voluminosi e pesanti.

⁹ G. Paolini, *Quattro passi. Nel museo senza muse*, Torino, Einaudi, 2006, p. 8.

¹⁰ G. Paolini, *Idem*, Torino, Einaudi, 1975, p. 78. Qui la prossimità del pensiero di Paolini e di Calvino è evidente, come si evince rileggendo una pagina di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: «le labbra mi bruciano per le spezie piccanti con cui Anacleto ha condito il suo piatto come se quel sapore dovesse contenere tutti i sapori portati all'estremo, sapori che io non so distinguere né nominare e che ora si mescolano sul mio palato come vampe di fuoco. Risalgo attraverso tutti i sapori che ho gustato nella mia vita per riconoscere questo sapore molteplice, e arrivo a una sensazione opposta ma forse equivalente che è quella del latte per il neonato, in quanto primo sapore che contiene in sé ogni sapore»; I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., pp. 835-36.

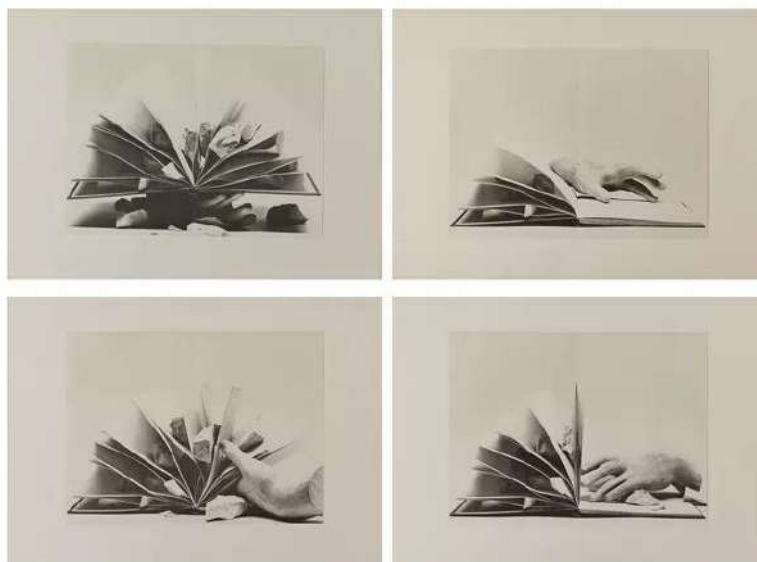


Figura 146 Giulio Paolini, *L'arte E Lo Spazio. Quattro illustrazioni per uno scritto di Martin Heidegger*, 1983

Allo scrittore però il problema del “cominciare” e del “finire”, della ripetizione differenziata, del rapporto tra mondo scritto e mondo non scritto, si presenta inevitabilmente sotto altre forme, e Calvino approfitta delle opere di Paolini per osservare in controluce il proprio lavoro al riguardo. Se infatti il pittore riesce a «enucleare la materia concettuale in un’immagine definitiva, unitaria, ma al tempo stesso sospesa, egli non può raggiungere materialmente tale sintesi»¹¹, poiché il problema della scrittura riguarda proprio la sua impossibilità di immediatezza, simultaneità e sincronia, insieme alla sua immaterialità: una parola, che è per forza *letta*, può essere sempre interpretata in modi diversi; la tautologia è impossibile perché, si è detto, la parola è ambigua, ambivalente; altrettanto impossibile è la sintesi, poiché la realtà è ineffabile, inesauribile. Calvino tenta l’approccio alla dimensione materiale o materica della scrittura, facendo riferimento ai «peluzzi» sulla punta del pennino e al «nastro sfilacciato» della macchina per scrivere; «peluzzi e sfilacciature che vorrebbero corrispondere al modo particolare in cui il mondo si va sfilacciando e speluzzando, [...] mentre di fatto sulla carta quello che resta – se [lo scrittore] scrive a penna – sono i baffi d’inchiostro, macchioline, *a* e *o* con gli occhielli intasati, o – se scrive a macchina – parole male inchiostrate, *effe* e *elle* che sfumano nell’ineffabile».

Proprio l’ineffabilità del mondo Calvino tenta di inseguire con la sua scrittura, le cui parole, laddove non ambigue e anfibologiche, sono rese sinonimiche (attraverso nomenclatura, catalogazione, elencazione, accumulazione). In questa tensione aptica verso gli oggetti e le cose

¹¹ M. F. Pepi, *Italo Calvino e Giulio Paolini. Idem: un libro, un quadro*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 38, 3, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, settembre-dicembre 2009, p. 157.

del mondo, si è detto, «i sinonimi sono il tatto del linguaggio»¹² – nel paradosso per cui la parola di Calvino è spesso meno “astratta” di un’opera di Paolini. Se infatti l’*oggetto* nell’opera dell’artista ha una funzione e un valore concettuale – ma non simbolico –, in Calvino esso è invece ossessivamente lambito, rasentato dal *logos* che lo vuole nominare, che vuole descriverne la forma e la consistenza, per sottrarlo dalla «muta distesa delle cose» (la quale per Paolini consiste nel *vuoto* che lascia spazio all’opera d’arte e alla sua capacità comunicativa intrinseca; per Calvino invece è il labirinto). L’“oggetto” che, nel loro lavoro, i due autori condividono consiste, come si dirà meglio più avanti, nella rappresentazione della rappresentazione, o meglio, nella rappresentazione del *fare* artistico: esporre un barattolo di colore incellophanato, rendere manifesta una strategia narrativa.

Secondo Calvino la vera differenza tra lo scrittore e il pittore riguarda però la *soggettività*: mentre Paolini sembra essere primo testimone del farsi dell’opera, lo scrittore vive con maggiore complessità e con maggior implicazione rispetto alla realtà la propria autorialità. Il primo dichiara:

non sono (non credo di essere) un soggetto. Non, almeno, quel soggetto per eccellenza che è l’autore. [...] L’autore è muto, assente, la voce è all’opera: l’opera d’arte, però non dà voce né al mondo né al soggetto semplicemente dà forma a sé stessa¹³.

Mentre il secondo fa dire al personaggio di Flannery, portavoce della sua istanza autoriale nella finzione romanzesca:

come scriverei bene se non ci fossi! Se tra il foglio bianco e il ribollire delle parole e delle storie che prendono forma e svaniscono senza che nessuno le scriva non si mettesse di mezzo quello scomodo diaframma che è la mia persona! Lo stile, il gusto, la filosofia personale, la soggettività, la formazione culturale, l’esperienza vissuta, la psicologia, il talento, i trucchi del mestiere: tutti gli elementi che fanno sì che ciò che scrivo sia riconoscibile come mio, mi sembrano una gabbia che limita le mie possibilità. Se fossi solo una mano, una mano mozza che impugna una penna e scrive... Chi muoverebbe questa mano? La folla anonima? Lo spirito dei tempi? L’inconscio collettivo? Non so. Non è per poter essere il portavoce di qualcosa di definibile che vorrei annullare me stesso. Solo per trasmettere lo scrivibile che attende d’essere scritto, il narrabile che nessuno racconta¹⁴.

Se dunque in Calvino il diaframma è l’autore, il soggetto, anche se si tratta di un io «cartesiano, categorico, grammaticale, anonimo», in Paolini esso è l’opera, di cui l’autore stesso è spettatore, testimone del suo delinarsi, formarsi e divenire. L’io dell’artista è un io astorico, impersonale, «funzionale all’azione del vedere»¹⁵, che è per l’appunto un’attività astorica e anzi sincronica. Secondo Calvino, Paolini riesce ad «annullare l’io individuale per identificarsi con l’*io* della

¹² M. Belpoliti, *L’occhio di Calvino*, cit., p. 166.

¹³ G. Paolini citato in M. F. Pepi, *Italo Calvino e Giulio Paolini. Idem: un libro, un quadro*, cit., p. 151.

¹⁴ I. Calvino, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, cit., p. 779.

¹⁵ M. F. Pepi, *Italo Calvino e Giulio Paolini. Idem: un libro, un quadro*, cit., p. 151.

pittura di ogni tempo, l'io collettivo dei grandi pittori del passato, la potenzialità stessa della pittura».

Relativamente al diaframma, un'immagine metaforica è comune ai due autori, cioè quella della finestra. Per Paolini la finestra sul mondo è l'opera, («guardare un quadro è come stare alla finestra»¹⁶), che «interferisce con il vuoto» e che «consente di guardare oltre la traccia già esistente»¹⁷; per Calvino la finestra è l'io. Lo spazio formalizzato dell'opera d'arte per Paolini è dunque l'unico che crea una discontinuità nel vuoto o nell'indefinito che è, secondo lui, la realtà:

in effetti il dire e il nominare lo spazio come opera è per me una sorta di scommessa continuamente rinnovata con quel vuoto che rappresenta: il limite è la sua natura stessa, è quel qualcosa che l'artista e, poi, l'osservatore considerano come opera: ma questo qualcosa che limiterò nell'opera è, comunque, un che di indefinito e indefinibile: non se è spazialmente circoscritto all'opera o piuttosto inesauribilmente ritrovato da un'opera all'altra¹⁸.

Questa è la “sfida al labirinto” di Paolini, nella rappresentazione del mondo, che si attua in una presa di coscienza del limite gnoseologico e formale, e allo stesso tempo in una presa di coscienza della necessità del limite stesso, e della possibilità creativa e comunicativa che si concretizza nella sola ri-scrittura senza una pretesa di fuoriuscita dal dedalo: per l'artista, «dal labirinto, una volta trovatane la via d'uscita, si è liberi di immaginare altri innumerevoli labirinti che conducono, tutti, al punto di partenza»¹⁹. Da qui la tautologia (*Idem*) e la tensione all'unicità del pittore, contrapposta all'anfibologia e alla tensione alla molteplicità dello scrittore, per cui il procedere umano conoscitivo, creativo e artistico consiste in un passaggio da un labirinto all'altro, nella caoticità e irriducibilità del mondo non-scritto.

Il limite che il pittore e lo scrittore condividono è quello del linguaggio: anche se entrambi rifuggono l'espressione (tanto che Calvino scrive che «lo stesso verbo “esprimere” ricorda sgradevolmente la secrezione, o, nel migliore dei casi, l'atto di spremere un limone», per poi affermare che «se lo scrittore dovesse identificarsi con un frutto preferirebbe una specie non spremibile, una noce, una mandorla, o magari – nei momenti più generosi – un fico secco²⁰», impiegando ancora una volta metafore dal mondo vegetale), una forma di comunicazione è inevitabile:

per quel che riguarda la comunicazione, invece le allergie dello scrittore sono meno categoriche. In fondo comunicare non è che gli dispiaccia, tutto sta a intendersi sul che cosa e sul come. Anche il pittore,

¹⁶ G. Paolini, *Quattro passi. Nel museo senza muse*, cit., p. 8.

¹⁷ G. Paolini citato in M. F. Pepi, *Italo Calvino e Giulio Paolini. Idem: un libro, un quadro*, cit., p. 152.

¹⁸ *Ivi*, p. 154.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Dove il fico secco ha anche un'accezione ironica: un fico secco significa “nulla”.

a ben vedere, comunica: tanto è vero che lo scrittore guarda le opere del pittore cercando di tradurre ciò che esse gli comunicano in qualcosa che vorrebbe comunicare lui.

Prima ancora che per interpretarle, Calvino guarda alle opere di Paolini – che comunica in modo «asciutto» e «tranquillo»²¹ – per *tradurle*: «un trasferimento da comunicazione a comunicazione»²², o meglio da una comunicazione «riuscita» a una «auspicata, desiderata, voluta»²³.

Relativamente alla limitatezza del linguaggio e all'impossibilità dell'*espressione*, poi, Paolini pare concordare con Calvino, quando, proprio in *Idem*, inserisce una fotografia di una pagina di libro su cui compare un estratto da *Una Rosa Gialla* (uno scritto da *L'Artefice*) di Borges. La prosa è una sorta di dichiarazione di fallimento del linguaggio congiunta a un inno alla *vista* delle cose del mondo:

l'uomo (Giambattista Marino) mormora versi inevitabili che, a dire il vero, cominciano a infastidire un po' anche lui:

Porpora del giardin, pompa del prato,
gemma di primavera, occhio d'aprile...

Allora accadde la rivelazione. Marino “vide” la rosa, come poté vederla Adamo nel paradiso, e sentì che essa stava nella propria eternità e non nelle sue parole e che noi possiamo menzionare o alludere ma non esprimere e che gli alti e superbi volumi che formavano in un angolo della sala una penombra d'oro non erano (come la sua vanità aveva sognato) uno specchio del mondo, ma una cosa aggiunta al mondo. Questa illuminazione raggiunse Marino alla vigilia della morte, e forse anche Omero e Dante la raggiunsero.

Il linguaggio – la parola, la letteratura, l'arte – è considerato non come specchio della realtà bensì come parte aggiunta al mondo, sua escrescenza o appendice aumentativa che finisce per integrarlo. Ed è a questo proposito che Paolini, in *Quattro passi. Nel museo senza muse*, fa riferimento proprio a Calvino, affermando che la leggerezza a questi «così cara [...], non è una leggerezza ma una cosa seria: significa lasciar parlare il linguaggio anziché dar voce alle cose»²⁴. Questa idea del linguaggio, dell'arte e dell'artista, inclusi, compresi nella realtà, parte aggiunta loro malgrado del mondo non scritto, e dunque “oggetti” rappresentabili tra gli infiniti possibili altri oggetti, è uno dei principali nodi concettuali del lavoro di Paolini. E lo è anche per Calvino, in particolare in *Se una notte*, romanzo che mette in scena non solo lo scrittore e

²¹ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 161.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ G. Paolini, *Quattro passi. Nel museo senza muse*, cit., p. 50. Questa affermazione di Paolini, che ha la sua pertinenza in una riflessione sulla natura metaletteraria dell'opera di Calvino (una riflessione sugli strumenti del mestiere della letteratura, il linguaggio *in primis*), è invece meno convincente se si considera la ricerca dello scrittore volta a osservare il mondo e a lasciarlo esprimere attraverso il suo linguaggio silenzioso (come si vedrà nel terzo capitolo). Soprattutto negli ultimi anni, a partire dalla fine degli anni Settanta, Calvino ha infatti come obiettivo proprio quello di “dar voce alle cose”.

l'atto della scrittura, ma anche il lettore e la lettrice, l'atto della lettura, il libro-oggetto e soprattutto il "romanzesco" stesso²⁵.

Tra Calvino e Paolini quindi c'è una forte affinità, o meglio congenialità, soprattutto per quanto concerne la riflessione sulla rappresentazione, sul metalinguaggio, sulla visione. A conferma del rapporto intellettuale e d'amicizia tra i due autori vi sono, oltre alla collaborazione di Calvino a *Idem*, anche una serie di opere di Paolini dedicate allo scrittore nel corso degli anni. Prima di leggere nel dettaglio il testo di Calvino vale la pena osservarne qualcuna. Si tratta di *collages* realizzati con delle fotografie dello scrittore, come ad esempio quello destinato alla copertina del volume di Marco Belpoliti *L'occhio di Calvino* del 1996 – una metamorfosi cosmica dello scrittore, la cui immagine (il dettaglio di una fotografia di Sebastião Salgado) compare raddoppiata in un gioco di inquadrature e globi tra cui, al centro, la Terra:



Figura 147 Giulio Paolini, *collage* utilizzato per la copertina di *L'occhio di Calvino* di Marco Belpoliti (Einaudi, 1996)

Un altro collage di Paolini, *Ultima edizione*, è destinato nel 1995 al numero 9 della rivista «Riga» dedicato a Calvino, a cura di Belpoliti ed Elio Grazioli. A una fotografia (di Carla Cerati)

²⁵ Secondo Cesare Segre «la sostituzione, di soppiatto, di un lettore protagonista al lettore destinatario; i movimenti del triangolo autore-io protagonista-lettore nei primi due romanzi, la conformazione dei romanzi inseriti come romanzi, oltre che sospesi, anche in sospenso – tra l'aspetto sommario in cui si presentano e la definitività negata di uno stadio definitivo anteriore o non ancora raggiunto – si riportano in primo luogo all'intento di mettere in vista procedimenti, anzi persino fasi preparatorie della composizione; procedimenti e fasi preparatorie, s'intende, esattamente predisposti e calcolati, come in una *nuit américaine* ("effetto notte") del cinema»; C. Segre, *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino, 1984, p. 149.

che ritrae un Calvino in bicicletta che controvoiglia guarda nell'obiettivo fotografico, Paolini aggiunge, sovrapponendola alla prima immagine, la propria *Lezione di pittura*:



Figura 148 Giulio Paolini, *Ultima edizione*, collage utilizzato per la copertina del numero di «Riga» dedicato a Calvino, 1995

Altri assemblages più recenti sono *Studio per sala d'attesa (Ermitte à Paris)*, del 2011-2012:



Figura 149 Giulio Paolini, *Studio per sala d'attesa (Ermitte à Paris)*, 2011-2012

E infine *Guardare*, del 2023 – lo stesso titolo dell'antologia di scritti di Calvino sulla visione raccolti da Belpoliti nello stesso anno:

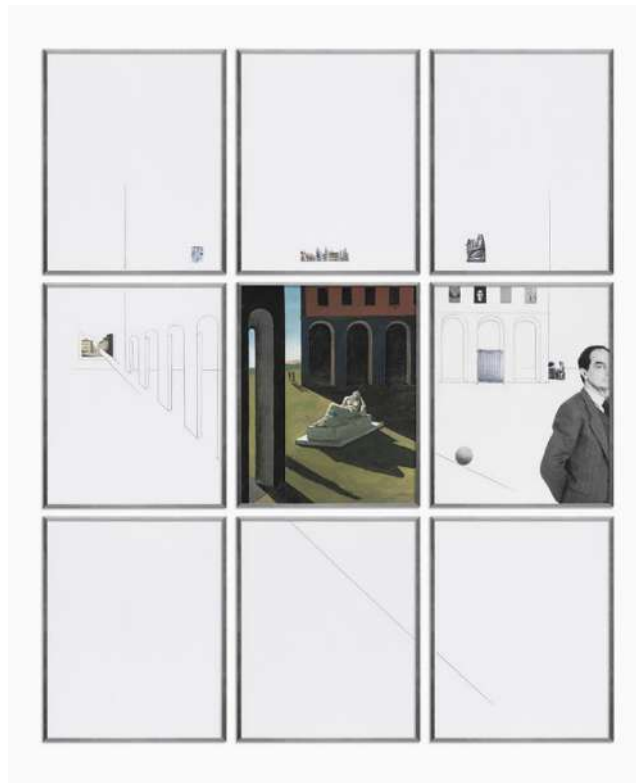


Figura 150 Giulio Paolini, *Guardare*, 2023

Ma tra i numerosi *collages* di Paolini, quello che più di tutti mette in evidenza il rapporto di *reciprocità* con Calvino è senza dubbio *A Italo*, del 1975. Qui lo scrittore è ritratto mentre è intento a osservare un quadro. Lo stesso che osserviamo noi oggi: *A Italo* di Giulio Paolini, del 1975; noi però ne vediamo solo il retro, in una sorta di *mise en abyme* nascosta dove a essere visibile è l'osservatore, ovvero Calvino, e non l'opera:

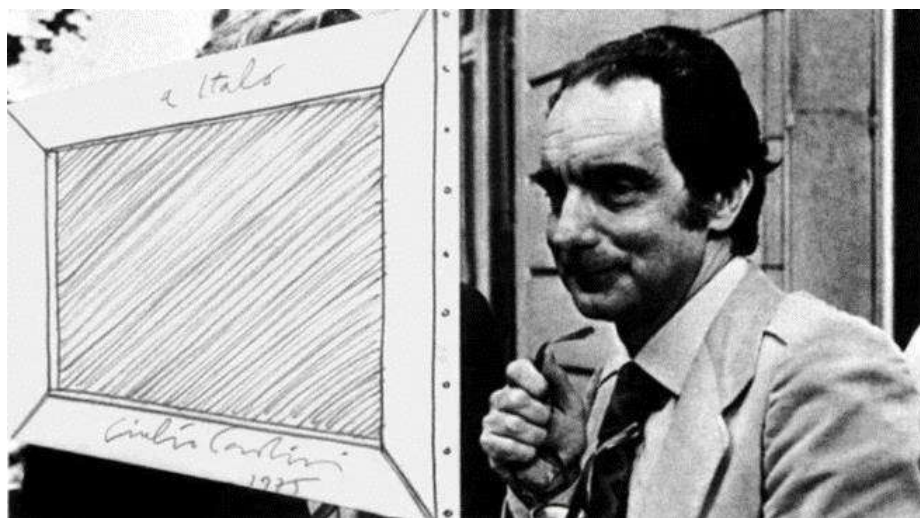


Figura 151 Giulio Paolini, *A Italo*, 1975

Un altro progetto di Paolini dedicato allo scrittore è *Palomar*, un allestimento realizzato per *Luci d'artista a Torino* nel 1998, accompagnato da un testo intitolato *A Italo Calvino*:

l'universo con la "u" minuscola, il solo che possiamo permetterci di convocare qui con noi grazie alle licenze poetiche dettate dalla nostra irriducibile immaginazione, è figlio della matita e del compasso (complice un certo numero di lampadine). Niente più di un fregio, di una decorazione: cerchi ed ellissi, raccordati in un motivo lineare, composto e perfino gradevole che ci tiene in sospenso, in un fragile e precario equilibrio²⁶.

Paolini in questo breve scritto parla apertamente al plurale: un "noi" rivolto all'umanità intera ma certamente soprattutto a Calvino, uno degli scrittori che, insieme a Borges, non solo lo hanno portato «a comprendere le similitudini che esistono tra arte e letteratura», ma che ne hanno anche maggiormente «influenzato il modo di trattare le immagini»²⁷.

Per tornare alla *Squadratura*, prima di cominciare a leggerlo, va innanzitutto detto che in questo testo Calvino adotta la prospettiva di uno scrittore che si *confronta* con un suo amico pittore: l'opera di Paolini è dunque passata in rassegna nel corso dello scritto e puntualmente analizzata e commentata²⁸. Paolini, pur essendo un pittore, in realtà non espone dei «veri e propri quadri», bensì, come già accennato, dei «momenti del rapporto tra chi fa il quadro, chi guarda il quadro e quell'oggetto materiale che è il quadro. Lo spazio che occupano queste opere è soprattutto uno spazio mentale». La prima opera presa in esame è il già citato *Disegno geometrico*, «il disegno preliminare di qualsiasi disegno», poi Calvino passa in rassegna altri lavori in cui l'artista propone una riflessione sugli strumenti del fare pittura e sul quadro come oggetto: un barattolo di colore incellophanato esposto in un telaio, una tela girata al contrario appoggiata al muro, un telaio che sorregge una tela più piccola, un campionario di cartoni colorati.

²⁶ G. Paolini, *A Italo Calvino*, citato in A. Portesio, *Scrittura e visibilità. Scritti d'arte di Italo Calvino (1955-1985)*, cit., p. 94.

²⁷ G. Paolini citato *ivi*, p. 93.

²⁸ Un'analisi precisa ed esaustiva di questo confronto è proposta dal fondamentale saggio di Roberto Deidier *La lingua della visione: Calvino e Giulio Paolini*, in *Le forme del tempo. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Guerini Studio, 1995.



Figura 152 Giulio Paolini, *Senza Titolo*, 1961

In un secondo momento Calvino si concentra su un'altra ricerca concettuale dell'artista: non solo il luogo fisico in cui si realizza la pittura ma anche lo spazio in cui essa riesce a comunicare, dove essa è fruita, ossia «quella fascia orizzontale che delimita il campo visuale d'una persona in piedi», potenzialmente «opera pittorica assoluta».

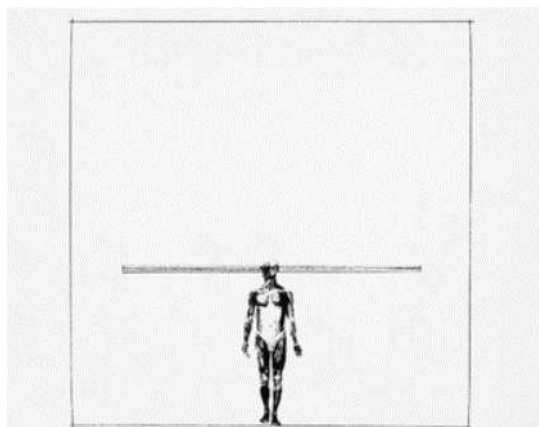


Figura 153 Giulio Paolini, *Orizzontale*, 1963

Per Calvino, in Paolini la «metafisica» e il «cosismo» coincidono: gli oggetti, gli strumenti del mestiere, gli atti del dipingere (a cominciare dal *vedere*) sono per lui gli unici *assoluti*».

Tra questi unici assoluti all'interno dell'opera compare anche l'artista stesso, parte di essa (in quanto parte del reale) e allo stesso tempo osservatore esterno dell'opera-oggetto autonoma. In un caso, *Delfo*, si vede il pittore attraverso un telaio vuoto, le cui assi di legno inquadrano e squadrono il corpo dell'uomo, circoscritto alla maniera di Leonardo in una nuova geometria moderna.



Figura 154 Giulio Paolini, *Delfo*, 1965

In un altro caso, *14201965*, è presentata una foto dell'artista che sorregge con entrambe le braccia una grande tela bianca: egli è fotografato di spalle da un fotografo, che a sua volta compare nella foto immortalato nell'atto di fotografare.



Figura 155 Giulio Paolini, *14201965*, 1965

I livelli di realtà e finzione sono molteplici: l'artista diviene oggetto dell'opera, insieme alla fotografia stessa, e insieme al fotografo, che potremmo considerare un artista di secondo grado. L'osservatore ha quindi il punto di vista di una seconda macchina fotografica/di un secondo

fotografo/di un artista “di terzo grado”: l’autore dell’opera è da considerarsi Paolini stesso, o quest’ultimo fotografo/operatore? Forse la fotografia è un autoscatto? Secondo Paolini questa scena, così ripresa dalle spalle del fotografo, è “vista” come un dato assoluto²⁹. Ancora una volta, relativamente alla figura dell’autore, all’artefice dell’opera, Calvino in *Se una notte si pone interrogativi simili a quelli dell’amico pittore*:

trasportiamoci col pensiero di qui a tremila anni. [...] Chissà quali libri della nostra epoca si saranno salvati, e di chissà quali autori si ricorderà ancora il nome. Ci saranno libri che resteranno famosi ma che saranno considerati opere anonime come per noi l’epopea di Ghilgamesh; ci saranno autori di cui sarà sempre famoso il nome ma di cui non resterà nessuna opera, come è successo a Socrate; o forse tutti i libri superstiti saranno attribuiti a un unico autore misterioso, come Omero³⁰.

In un’altra fotografia, *D867*, è ritratto Paolini che cammina per strada portando in mano una grande tela fotografica; al suo interno vi è impresso un ritratto di sé stesso che, camminando per strada, trasporta un’altra tela.



Figura 156 Giulio Paolini, *D867*, 1967

La *mise en abyme* ha nelle arti visive una lunga tradizione – basti pensare all’opera di Maurits C. Escher, un autore amato da Calvino, scelto per la copertina della prima edizione delle *Cosmicomiche*³¹. Come anche in letteratura, dove è proprio Borges, scrittore modello sia per Calvino sia per Paolini, a declinarne i termini verso dimensioni infinite. Ne *Il giardino dai sentieri che si biforcano* Borges si domanda

in che modo un libro possa essere infinito. Non mi venne in mente altro procedimento che quello di un volume ciclico, circolare. Un volume la cui ultima pagina fosse uguale alla prima, con la possibilità di continuare in maniera indefinita. Ricordai anche la notte che è al centro delle *Mille e una notte*, quando

²⁹ Cfr. G. Paolini, *Idem*, cit., p. 42.

³⁰ I. Calvino, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, cit., p. 708.

³¹ Per un approfondimento sull’arte di Escher in Calvino si rimanda ai seguenti contributi: I. Lavergne, *Calvino, Escher, Steinberg: l’œil et la plume*, cit., pp. 269-79, e G. Palmieri, *L’effect Escher dans le dernier Calvino*, in *La plume et le crayon*, cit.

la regina Shahrazad (per una magica distrazione del copista) si mette a riferire testualmente la storia delle *Mille e una notte*, con il rischio di arrivare di nuovo alla notte in cui la racconta, e così all'infinito³².

Un'altra *mise en abyme* di Paolini è una sua fotografia del *Regno di Flora* di Poussin, intitolata *Nel mezzo del dipinto Flora sparge i fiori, mentre Narciso si specchia in un'anfora d'acqua tenuta dalla ninfa Eco*, del 1968:



Figura 157 Giulio Paolini, *Nel mezzo del dipinto Flora sparge i fiori, mentre Narciso si specchia in un'anfora d'acqua tenuta dalla ninfa Eco*, 1968

Nell'opera di Paolini Flora tiene in mano un quadro, una riproduzione del medesimo quadro, *Regno di Flora* di Poussin: una sorta di quadro-cornice per il quadro – a cui aggiungere la duplicazione che ci si immagina prodotta dallo specchio d'acqua in cui si riflette Narciso, volutamente evidenziata dal titolo dell'opera. Una vertiginosa discesa nel quadro, nella storia dell'arte e nelle potenzialità della rappresentazione, un gioco di specchi e di sguardi dove l'artista si nasconde (o si esibisce).

E infatti passando in rassegna le opere di Paolini, Calvino torna insistentemente sulla problematica questione dell'autore – dell'io, del soggetto – all'interno dell'opera. Per lo scrittore, l'intrusione dell'autore nell'opera può attuarsi su vari livelli: ma innanzitutto, restando nell'ambito dell'(auto)citazione, sul piano del nome proprio dell'artista, della sua firma. Il celebre *incipit* di *Se una notte*, dove compare il nome di Calvino per intero, come vera e propria firma d'autore, ne è un esempio emblematico³³. Un'operazione per certi versi analoga (ma priva

³² J. L. Borges, *Finzioni*, Milano, Adelphi, 2015, p. 85.

³³ Questo *incipit*: «stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino». Secondo Segre Calvino mette in atto «la messa a nudo della macchina romanzesca» che «accentua ed enfatizza la funzione demiurgica dell'autore: egli non solo realizza delle intenzioni, mettendo in atto un progetto costruttivo, ma sovrappone a quanto realizzato l'esplicitazione di ciò che voleva realizzare»; C. Segre, *Teatro e romanzo*, cit., p. 151. Il risultato è un'opera in cui l'oggetto-opera non può che identificarsi con il progetto e/o con

di quell'ironia e quell'autoderisione che caratterizzano l'*incipit* calviniano) è già compiuta da Paolini, in alcune opere che consistono esclusivamente nella sua firma scritta su di un foglio bianco. Calvino, in *La squadratura*, scrive che «non c'è nulla di più intimo della propria firma. Si vede chiaramente che al pittore esporre un'opera con la propria firma provoca un certo disagio. Come liberarsene? Cancellando la firma? No, per colmo di pudore, cancella l'opera ed espone solo la firma». Ma nell'opera di Paolini è la sua presenza fisica, il suo corpo fotografato, dunque la sua immagine, ad essere preponderante: «forse solo un pittore fotografato, può considerarsi un pittore impersonale, presente solo nell'oggettività del suo essere pittore, privato di qualsiasi lirismo ed espressionismo», scrive Calvino.

Nel *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, una fotografia di un celebre ritratto di Lorenzo Lotto, come dichiarato dal titolo, Paolini muove la lettura dell'opera nella direzione del punto di vista dell'oggetto del ritratto: la soggettività si sposta dalla prospettiva di Lotto a quella del giovane che lo sta guardando. Come scrive Calvino, «l'immagine è la stessa ma la *sintassi* interna cambia»³⁴. Il riferimento alla sintassi pare volto a sottolineare che le dinamiche di *sguardo* tra autore (realizzazione), opera (composizione) e fruitore (lettura) sono analoghe per la lettura-scrittura e per l'arte visiva. Lo sguardo è una delle tre componenti del regime scopico, quell'oggetto di ricerca che comprende immagini, dispositivi, e per l'appunto, *sguardi*, e che

consente di declinare contestualmente un'analisi delle immagini – così come esse vengono concepite nel contesto del cosiddetto “*pictorial/iconic turn*”, lo studio dei dispositivi della visione, nonché una considerazione – fatta sulla scorta dei più recenti studi culturali – dell'intreccio inscindibile tra sguardi e corpi³⁵.

È in questo senso che l'indagine sintattica del gioco di sguardi assume in Calvino una dimensione al tempo stesso semiotica e visuale: il gioco di sguardi ha una propria sintassi interna, o meglio esso è sintassi.

il momento della progettazione; l'artista è un “demiurgo” (da notare che la fotografia in cui Paolini è immortalato inquadrato dietro un telaio vuoto, si intitola *Delfo*, dall'oracolo di Delfi), ma fortemente limitato, intercambiabile e rimpiazzabile (per esempio da uno scrittore-ombra, o da una macchina fotografica). Anche se Paolini scrive che «il progetto è irriducibile all'oggetto, l'immaginazione elude l'immagine, [...] [l'autore] non è il quadro» (in *Idem*, cit., p. 10), oggetti, immagini e riferimenti a sé stesso, sono proprio gli strumenti usati dall'artista. L'unica via di uscita sembra così essere, per il pittore e per lo scrittore, il tentativo della messa in scena del progetto e delle fasi della progettazione. Il pittore diventa testimone del farsi dell'opera, a fianco dell'osservatore. Calvino, nel suo romanzo, compie un passo ulteriore e chiama direttamente in causa *il Lettore* (che però è anche *un* lettore), personalmente coinvolto nelle peripezie del “romanzesco”, introdotto nell'officina dello scrittore, costretto a una riflessione sui mezzi della letteratura e sui suoi retroscena: l'intero libro si costruisce sul proprio rapporto con il lettore.

³⁴ Corsivo mio.

³⁵ M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, cit., p. 36.

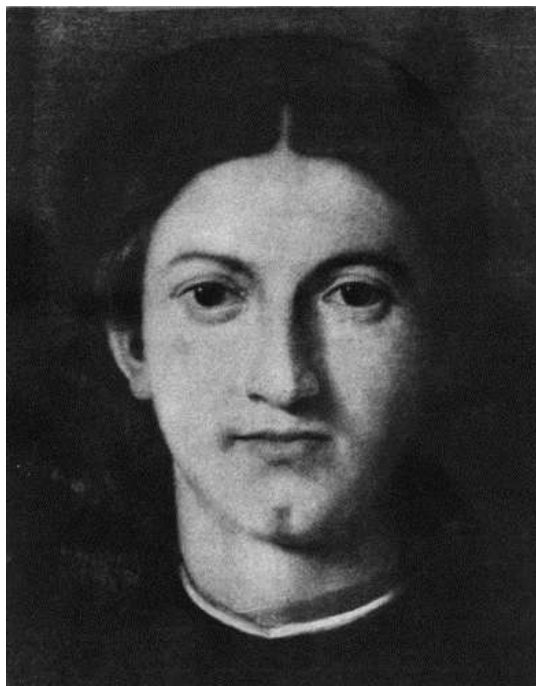


Figura 158 Giulio Paolini, *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, 1967

Ma, si chiede Calvino interrogando, letteralmente, l'opera: l'osservatore attuale cosa vede? Semplicemente ciò che vedeva Lotto davanti a sé, oppure si sente guardato dagli stessi occhi (del personaggio, o del modello) che guardavano il pittore? O forse è di fronte ad un «fantasma» prodotto dall'immaginazione di Lotto, concretizzatosi in una forma definitiva resa necessaria, così com'è, dalle pennellate sulla tela? O ancora, l'osservatore di oggi vede solamente ciò che si offre all'obiettivo della macchina fotografica di Paolini, al suo occhio meccanico e impersonale? Probabilmente, conclude lo scrittore, la fotografia è capace di rendere tutto questo simultaneamente, in modo immediato. E forse, proprio come un falso in letteratura che, in quanto mistificazione di una mistificazione, equivale a una «verità alla seconda potenza»³⁶, anche la fotografia di un quadro (o di una fotografia) riesce a restituire una maggiore verità rispetto al quadro stesso: l'arte è mistificazione, un'illusione attraverso cui vedere e comprendere la verità.

In *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, un personaggio chiave è quello di Irnerio, il Non-Lettore. Amico di Ludmilla, la Lettrice, ne è in un certo senso (in quanto “non-”) una metà complementare. Il Non-Lettore ha disimparato a leggere, e confessa di essere riuscito solo con estrema difficoltà a guardare il mondo senza l'interferenza delle lettere e dei significati che esse, combinate tra di loro, con invadenza impongono a uno sguardo in grado di decodificarle. Irnerio però ama i libri, e ama osservare l'atto della lettura compiuta dagli altri; è affascinato dal libro come oggetto, dai colori delle copertine, dalla carta delle pagine, dalla consistenza e dal peso

³⁶ I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 788; Calvino fa dire queste parole al falsario Ermes Marana.

dei volumi: tanto che li usa per farci delle opere d'arte. La sua valutazione su di un libro si limita esclusivamente al suo aspetto estetico, formale e materico, alle sensazioni che gli suscitano la vista e il contatto con esso:

ma non è che mi basti un libro qualsiasi. Un'opera mi viene solo se la sento. [...] Non posso realizzarla finché non trovo il libro giusto –. Sta scompigliando i volumi in uno scaffale; ne soppesa uno, lo osserva di dorso e di taglio, lo mette giù. – Ci sono libri che mi sono simpatici, e libri che non posso soffrire e mi capitano sempre tra le mani.³⁷

Il libro come oggetto, considerato nelle parti che lo compongono, nella sua conformazione, e nella sua fase materiale di creazione (in casa editrice e in tipografia) è un'isotopia in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: il rapporto tattile, sensoriale, empatico con l'oggetto-libro è un tema su cui Calvino torna con ricorrenza. Il personaggio di Irnerio incarna, come tutti gli altri personaggi di questo romanzo, una particolare e personale forma di amore per il libro. Un oggetto bello, dunque esteticamente valutabile e utilizzabile come materia prima per la creazione di un'altra opera d'arte:

– Cercavo un libro, – dice Irnerio.

– Credevo che non leggesti mai, – obietti.

– Non è per leggere. È per fare. Faccio delle cose coi libri. Degli oggetti. Sì, delle opere: statue, quadri, come li vuoi chiamare. Ho fatto anche un'esposizione. Fisso i libri con delle resine, e restano lì. Chiusi, o aperti, oppure anche gli do delle forme, li scolpisco, gli apro dentro dei buchi. È una bella materia il libro, per lavorarci, ci si può fare tante cose³⁸.

Queste opere (quadri, *collages*, sculture, installazioni), una volta esposte, vengono fotografate; le fotografie sono raccolte in un libro, un catalogo. Il libro delle fotografie delle opere del Non-Lettore è poi riutilizzato in una nuova opera, che a sua volta è fotografata, stampata su di un catalogo, usato per una nuova opera, e così via. Qui la *mise en abyme* si sviluppa alternativamente su piani bidimensionali e tridimensionali, sulla carta del catalogo e nel corpo materiale delle opere d'arte. È possibile che le fotografie di queste opere contenute nel catalogo, nell'opera successiva realizzata con quello stesso catalogo, siano mescolate in mezzo a pagine di altri libri e non si vedano; ma questo non è importante: esse sono assimilate, inglobate, come digerite, all'interno della nuova opera che le contiene tutte simultaneamente³⁹. Ugualmente, ci si immagina essere contenuti simultaneamente in una sola fotografia tutti i movimenti artistici – e tutti gli artisti e tutte le opere – disposti in ordine cronologico sulla pagina di un manuale di

³⁷ I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 757.

³⁸ *Ivi*, pp. 756-57.

³⁹ In *La pancia del gecko* (in *Palomar*) Calvino propone un'immagine simile, quando il gecko guardato in controluce sul vetro di una finestra ingurgita un insetto. Grazie alla trasparenza della pelle dell'animale l'insetto si può vedere all'interno della sua gola e del ventre: «se ogni materia fosse trasparente [...] tutto apparirebbe [...] come un inferno di stritolamenti e ingerimenti [...]. Le vittime sbranate che si disfano nei ventri dei divoratori, finché alla loro volta un altro ventre non li inghiotte»; I. Calvino, *Palomar*, cit., p. 923.

storia dell'arte fotografata da Paolini. L'opera si intitola *174*, che è il numero della pagina del manuale in cui si trova questa linea del tempo: “dietro” a ognuno di quei nomi, stampati su carta e poi fotografati, ci sono tutte le opere d'arte corrispondenti, non mostrate ma solo evocate, come in una galleria virtuale che si apre *dalla* pagina.

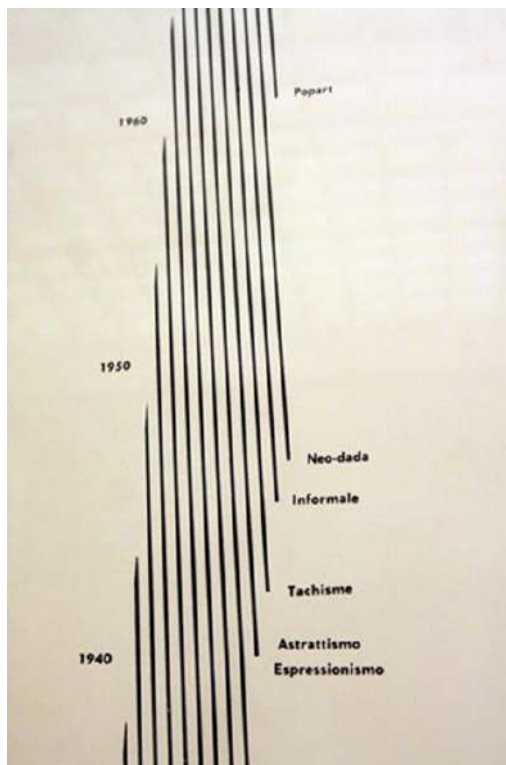


Figura 159 Giulio Paolini, *174*, 1965

A loro volta le opere d'arte, secondo Paolini, mostrano «infinite e profonde aperture che soltanto possiamo intravedere, ma che dobbiamo perseguire perché la realtà possa essere più fruibile e, dunque, più reale»⁴⁰. L'arte permette l'accesso ad una dimensione spaziotemporale *altra*, parallela (o forse perpendicolare), e questa dimensione «è l'unico pianeta a orbitare nel tempo e nella storia, preservando una *sua* verità»⁴¹. La stratificazione temporale è rappresentata da Paolini anche in *L'invenzione di Ingres*, in cui tenta di far combaciare i contorni e le forme dell'autoritratto di Raffaello e della copia realizzata da Ingres. Come ci ricorda Calvino, in una fotografia del 1968 in doppia esposizione si vedono sovrapposti, evidenti tutte le sottili differenze, un quadro del 1506 e uno del 1824: l'uno è la copia dell'altro, ma entrambi coesistono in questa fotografia che ne è al tempo stesso riproduzione e testimonianza.

⁴⁰ G. Paolini, *Idem*, cit., p. 10.

⁴¹ G. Paolini, *Ai nostri microfoni*, Giulio Paolini, intervista di Patrizia Ferri, «Artribune», pubblicato online l'11 marzo 2013 (ultima consultazione 26 ottobre 2023).



Figura 160 Giulio Paolini, *L'invenzione di Ingres*, 1968

Alla fine della *Squadratura* Calvino ritorna, nel solco del lavoro di Paolini stesso, al *Disegno Geometrico* (cui si ispira per il titolo del testo), un'opera tautologicamente ripresa e in un certo senso ampliata dieci anni dopo in *Un quadro*. Quest'ultimo lavoro è costituito da una serie di tele bianche squadrate, con indicato un titolo e il nome di un autore immaginari. *Un quadro* è da collocarsi, «se non nella stessa dimensione, nella stessa proporzione della prima: sulla diagonale di quello spazio originale si aprono queste nuove tele [...]. Le immagini di questi nuovi quadri non sono più i materiali grezzi ma la “visione” del lavoro svolto fin qui, cioè il lavoro stesso»⁴², sono la descrizione pittorica, muta, di tutti i quadri precedenti, futuri, potenziali e che mai saranno realizzati⁴³. Emergono qui, in definitiva, i punti centrali del lavoro di Paolini: il questionamento sull'autorialità, la tautologia, l'opera d'arte come meta-opera. Calvino conclude così il suo testo:

dopo un lungo giro il pittore torna alla tela da cui era partito, la squadratura geometrica messa tra parentesi, il quadro che contiene tutti i quadri. La pittura è totalità a cui nulla si può aggiungere e insieme potenzialità che implica tutto il dipingibile. Le fotografie di questa tela squadrate potranno riempire il catalogo d'una pinacoteca immaginaria, ripetute identiche ogni volta col nome d'un pittore inventato, con i titoli di quadri possibili o impossibili che basta aguzzare lo sguardo per vedere. Lo scrittore guardandole già riesce a leggere gli *incipit* d'innumerabili volumi, la biblioteca d'apocrifi che vorrebbe scrivere.

Nella *Squadratura*, come accennato, Calvino annuncia esplicitamente il progetto del romanzo che pubblicherà quattro anni dopo; e non è un caso che il primo titolo pensato per *Se una notte*

⁴² G. Paolini, *Idem*, cit., p. 78.

⁴³ *Ivi*, p. 77.

d'inverno un viaggiatore (un titolo che rimanda a un *incipit* di romanzo tradizionale⁴⁴, anche se il “se” iniziale, che presuppone il congiuntivo/condizionale come tempo della possibilità, è già indice di un decisivo ribaltamento dei termini), a tutti gli effetti un romanzo composto (anche) da inizi di romanzo, sia stato proprio *Incipit*. In *Se una notte*, il personaggio dello “scrittore in crisi” Silas Flannery (uno dei molteplici *alter ego* di Calvino) illustra le infinite potenzialità dell'*incipit*: una cellula piena di energia potenziale («vorrei poter scrivere un libro che fosse solo un *incipit*, che mantenesse per tutta la sua durata la potenzialità dell'inizio»⁴⁵), aperta a tutti gli sviluppi possibili (e fa riferimento, come anche Borges, alle *Mille e una notte*⁴⁶).

Ma un *incipit* non è una pagina bianca, così come la tela di Paolini non è solo una tela bianca, bensì una tela squadrata, un disegno geometrico per l'appunto, come il titolo avverte: una parola iniziale va scritta, un primo segno va tracciato. La squadratura disegnata dall'artista è un segno ben preciso, che segue una logica geometrica: è la squadratura preliminare a un'opera che si presuppone realizzata secondo determinate proporzioni, secondo una prospettiva specifica, è il disegno preparatorio del quadro. Se il pittore riconduce il molteplice all'uno, lo scrittore muove dall'uno al molteplice; il pittore si appropria della tautologia, lo scrittore dell'anfibologia: ma se il molteplice è *infinito*, è allo stesso tempo *uno*? La tensione del Calvino di *Se una notte*, è orientata verso il molteplice, verso un infinito centrifugo, ovvero verso tutti i romanzi possibili (e in quanto possibili, esistenti). Tuttavia, essa è orientata anche verso l'*uno*, un infinito centripeto, e cioè il romanzo che contenga tutti i romanzi, che esaurisca nella sua unicità tutto lo scrivibile. *Se una notte*, in fin dei conti, è composto sia da *il* romanzo, quello che fa da cornice, e che ha una conclusione (la più tradizionale delle conclusioni), sia da tutti i romanzi (in numero potenzialmente infinito) che ad esso si intrecciano e che restano aperti: nello scrivere l'uno, Calvino scrive anche gli altri.

Questa tensione duplice riflette il *modus operandi* di Calvino in *Se una notte*: un libro anfibio, la cui sottotraccia è da cercarsi nell'opera visiva di Giulio Paolini. La “reciproca illuminazione tra le arti” permette allo scrittore di far luce sul proprio progetto di pagina scritta, o meglio di guardarlo in controluce: il gioco metaromanzesco di *Se una notte* assume le dimensioni di un gioco di sguardi tanto letterario quanto visuale. Una lettera indirizzata da Calvino a Paolini nel 1974 testimonia e conferma il denso e proficuo rapporto tra i due artisti,

⁴⁴ Per questo titolo Calvino si ispira al «Era una notte buia e tempestosa...» di Snoopy, espressamente citato all'interno del romanzo.

⁴⁵ I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 785.

⁴⁶ «Ma come potrebb'essere costruito, un libro simile? S'interromperebbe dopo il primo capoverso? Prolungherebbe indefinitamente i preliminari? Incasterebbe un inizio di narrazione nell'altro, come le *Mille e una notte*?»; *ibidem*.

e rivela la profondità analitica dello *sguardo* dello scrittore sull'arte, l'attitudine di Calvino «vis-à-vis»⁴⁷ dell'opera di Paolini, ma non solo:

ho letto con molto interesse il libro di Celant che è un ottimo libro, veramente raro che una monografia d'arte comunichi un discorso di una tale presa per la sua tenuta intellettuale, il suo rigore, dove tutto è chiaro e necessario⁴⁸. Discorso di Celant che mi pare coincida perfettamente col tuo discorso. Il modo come la tua posizione si distingue dalle estetiche vitaliste e da quelle concettuali-verbali⁴⁹, così come la tua filosofia nel suo spazio mentale e nelle sue espressioni materiali mi suonano molto congeniali. E lo stesso si dica delle scelte letterarie che in qualche caso espliciti. Ho letto il libro solo ieri sera e devo ancora masticarlo un po' per capire le implicazioni che il paolinismo-celantismo può avere in campo letterario, e come posso definire una posizione mia in rapporto ad esso. Ma fin d'ora posso essere sicuro che un dialogo tra noi, con Barilli se riusciamo a combinare o se no senza, può riuscire e – almeno a me – essere utile. Quanto a un testo⁵⁰ da libro non so proprio ancora dirti se mi verrà di trovare la via, il punto d'incontro tra l'ascetismo assoluto della tua analisi linguistica e le mie esplorazioni delle potenzialità del linguaggio narrativo che partono da un'esperienza di fondo più eclettica come quella della cultura letteraria da cui prendo le mosse. Insomma vedremo. L'importante è che ci teniamo in contatto⁵¹.

A questa lettera seguirà, oltre a *La squadratura*, anche *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, a dimostrazione delle notevoli implicazioni del «paolinismo» in ambito letterario e della ormai definita posizione di Calvino rispetto ad esso: una «filosofia nel suo spazio mentale e nelle sue espressioni materiali», delle «scelte letterarie» esplicitate nell'arte visiva e delle scelte visuali nella letteratura. Il punto d'incontro per Calvino è da situarsi nel linguaggio: tra l'ascetismo assoluto dell'analisi linguistica di Paolini e le potenzialità del linguaggio narrativo della propria scrittura – linguaggio letterario che, lo scrittore intende sottolinearlo, si consolida su di «un'esperienza di fondo» che è «più eclettica».

⁴⁷ «Dans les archives de Paolini, nous avons trouvé une lettre inédite de Calvino à l'artiste, de San Remo datée du 13 janvier 1974, qui confirme son attitude vis-à-vis de l'*Arte Povera* et aussi de l'*Art conceptuel*»; M. G. Vitali-Volant, *Italo Calvino et les artistes de son temps*, cit., p. 303. Si ricorda che nella biblioteca dell'appartamento di Roma Calvino conserva i seguenti volumi: AA. VV., *Giulio Paolini*, Parma, Università di Parma, 1976 (scaffale X.H.10); G. Paolini, *Del bello intelligibile*, Parigi, ARC, 1978 (scaffale X.H.24); *Alighiero e Boetti (novembre 1983) Sol Lewitt (disegni di parete) Giulio Paolini (Fausses confidences)*, Roma, galleria Pieroni, 1983 (scaffale X.H.63).

⁴⁸ Calvino fa riferimento alla monografia di Celant, pubblicata da Sonnabend Press a New York nel 1972; cfr. M. G. Vitali-Volant, *Italo Calvino et les artistes de son temps*, cit., p. 303.

⁴⁹ «“Estetiche vitaliste”»: Calvino fait allusion à la poétique de l'*Arte Povera* (ex. les situations de l'énergie au cœur de l'œuvre de Penone et d'Anselmo ; l'importance de la matière, etc.). En revanche, pour les “estetiche concettuali-verbali”, l'écrivain fait peut-être allusion aux propositions les plus orthodoxes de l'Art conceptuel adoptées par les artistes anglo-saxons (ex. les travaux sur le langage et sur les questions philosophiques et linguistiques de Robert Barry, Lawrence Weiner, Art & Language, Joseph Kosuth). [n.d.a : réponse de Maddalena Disch à nos questions sur les rapports entre Calvino et l'*Arte Povera* et sur ses positions vis-à-vis de l'Art conceptuel]»; *ibidem*.

⁵⁰ «Le projet d'un ouvrage, et l'artiste me le confirme, était né après que Giulio Einaudi avait vu la première exposition personnelle de l'artiste au Studio Marconi de Milan vers la fin de 1973 (exposition dont Maurizio Calvesi avait fait un compte rendu très positif dans un article du «Corriere della sera»). Ce fut probablement Einaudi qui demanda à Calvino d'écrire l'introduction»; *ibidem*.

⁵¹ I. Calvino, lettera a Giulio Paolini, in *ibidem*.

Dominique Appia

Per concludere queste pagine dedicate alla *Squadratura*, e nel tentativo di mettere in luce un altro punto d'incontro tra immagini e testo, vogliamo portare l'attenzione su quella che è la soglia visiva di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ovvero la sua copertina. Calvino in questa occasione opera una scelta, se non insolita, singolare: un quadro del pittore svizzero Dominique Appia, *Confidences d'un chef de gare*. Appia, un autodidatta la cui famiglia ha origini piemontesi, è noto per le sue tele dal sapore onirico, surrealista e talvolta simbolista, in cui realtà e immaginazione o sogno convivono in una dimensione sola. *Confidences d'un chef de gare*, che evoca le atmosfere di Magritte (l'artista già scelto da Calvino per la copertina delle *Città invisibili*), rappresenta una stazione ferroviaria deserta, chiusa dentro una bottiglia di vetro tappata.



Figura 161 La copertina di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* con un'opera di Dominique Appia, 1979

La bottiglia, nell'immaginario comune, è portatrice di messaggi destinati alle onde, e anche qui è foriera di chiavi di lettura per il libro. Questa immagine sembra evocare, innanzitutto, i modellini su piccola scala di navi e velieri costruiti all'interno di bottiglie di vetro – un soggetto figurativo che ricorre nelle opere di Appia.



Figura 162 Un'opera di Dominique Appia con una raffigurazione di una bottiglia nel mare

Degli oggetti da collezione che non possono che far pensare alle collezioni di sabbia che saranno protagoniste, pochi anni dopo, di uno degli ultimi libri di Calvino, dove il collezionismo, come risposta a un «bisogno di trasformare lo scorrere della propria esistenza in una serie di oggetti salvati dalla dispersione o in una serie di righe scritte, cristallizzate fuori dal flusso continuo dei pensieri»⁵², è paragonato a un diario; un tentativo di

possedere e di appropriarmi della vita e degli avvenimenti di cui vengo a conoscenza. Per tutta la giornata io sfoglio raccolgo, metto in ordine, classifico, setaccio e riduco tutto nella forma di tanti album da collezione. Queste collezioni diventano allora la mia stessa vita illustrata⁵³.

Il mondo scritto – il diario, il catalogo, la collezione di sabbia – salva dalla *dispersione* provocata dallo scorrere della vita, dal passare del tempo. La bottiglia si metamorfizza da clessidra ad ampolla da collezione, dove la sabbia diviene oggetto contenuto in un oggetto contenitore. La bottiglia dunque delimita, relegando al di fuori il mondo non scritto, fluido, scorrevole, in continuo mutamento. Essa è come *limine* tra mondo scritto e mondo non scritto, come una cornice o una pagina bianca su cui scrivere: a differenza delle bottiglie di Magritte, che sono stappate e che contengono un liquido che sembra fatto della stessa sostanza del cielo, del *fuori*, le bottiglie di Appia sono da intendersi come sistema chiuso, al pari del linguaggio. Al loro interno sono contenuti mondi immaginari, ma che sono realtà di riflessi, più che riflessi di realtà. In *Confidences d'un chef de gare*, infatti, la bottiglia ha l'ombra: un "effetto di realtà" che sospende l'oggetto tra la dimensione onirica e quella materiale. Il "modellino" di stazione contenuto al suo interno è, come denota il nome stesso, un'imitazione in piccolo, una riproduzione su scala, di un *modello* reale:

⁵² I. Calvino, *Collezione di sabbia*, cit., p. 413.

⁵³ *Ivi*, pp. 414-15.

una piccola stazione è racchiusa in una bottiglia coricata che si adagia su uno sfondo grigio-azzurro nel quale cielo e terra sembrano confondersi. L'immagine riprende le promesse di avventura suggerite dal titolo del volume [...]. Ma la stazione è un modellino, quasi ad avvisare il lettore che l'immersione nel mondo dell'avventura non dovrà essere totale, ma vigile e smalzata: il libro è anche un gioco di citazioni, il viaggio è un itinerario fra i possibili romanzeschi⁵⁴.

Nel grigio-azzurro, colore dell'indefinito-infinito, Calvino apre *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, la cui diegesi comincia in una pagina sperimentale dove il confine tra finzione e realtà è più che labile, poroso; la mimesi (o diegesi al secondo grado), poi, ha inizio proprio in una stazione, immersa nella nebbia. La copertina del libro introduce la lettrice e il lettore nella finzione di secondo grado (la stazione ferroviaria che fa da sfondo al primo romanzo nel romanzo), contenuta in quella di primo grado. La bottiglia, con le sue pareti trasparenti, è così un "contenitore narrativo", ha una funzione narratologica. Al suo interno, nel quadro, c'è la stazione. Un soggetto figurativo ricorrente in Appia, che la dipinge anche nelle vesti di una cattedrale, o di una moderna torre di Babele; non-luogo di passaggio, forse anche del passaggio dalla realtà al sogno o all'immaginazione. Proprio queste stazioni di Appia sono in esposizione al Centre Pompidou tra il dicembre 1978 e l'aprile 1979: è qui che, verosimilmente, Calvino incontra l'opera del pittore che comparirà sulla copertina del suo romanzo, pubblicato il 2 giugno 1979.



Figura 162 Locandina della mostra al Centre Pompidou con un'opera di Dominique Appia, 1978-1979

⁵⁴ B. Falcetto, *Note e notizie sui testi di Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1381.



Figura 163 Dominique Appia, *Extrême jonction*

In quanto soglia al libro di Calvino, qui la stazione sembra essere innanzitutto l'oggetto scelto, delimitato all'interno del mare azzurro delle possibilità della rappresentazione e della narrazione. È insomma un distillato di narrabilità:

da un lato non è escluso che Calvino volesse anche alludere al tema cruciale dell'opera, il rapporto fra l'autore e il lettore, che per principio postula una distanza impregiudicabile: donde la metafora del testo letterario come "messaggio lanciato in una bottiglia" formulata poco tempo prima da Umberto Eco (*Lector in fabula*). Dall'altro, l'immagine della bottiglia resta legata all'idea del bere: un'opera "potabile" dunque, leggibile – un viaggio da godere e gustare. Ad onta delle complesse implicazioni teoriche, la storia degli inizi delle storie ribadisce il desiderio supremo d'ogni narratore: quello di rapire il lettore e tenerlo avvinto alla propria invenzione dell'inizio alla fine⁵⁵.



Figura 164 Dominique Appia, *Le cabinet d'un amateur d'art*

⁵⁵ M. Barenghi, *Le scelte di copertina di Italo Calvino*, in M. Armellini-M. Copedè (a cura di), *L'oggetto libro '96. Arte della stampa, mercato e collezionismo*, Milano, Sylvestre Bonnard, 1996, p. 244.



Figura 165 Dominique Appia, *Le cabinet d'un amateur d'art*, particolare



Figura 166 Giulio Paolini, *Mnemosine (Les Charmes de la Vie 8)*, 1981-1990

2. Lo sguardo attraverso l'obiettivo fotografico

Dopo aver preso in analisi il rapporto di Calvino con Giulio Paolini, e in continuità con le riflessioni sulle affinità tra le ricerche concettuali e l'opera dei due artisti, ci sembra opportuno aprire una breve parentesi relativa alla fotografia. Come anche per il cinema, nei confronti della fotografia Calvino è meno prolifico rispetto ad altre arti visive – i suoi testi al riguardo sono meno numerosi. Tuttavia, alcune pagine che lo scrittore dedica a questa attività e arte risultano particolarmente significative, soprattutto nell'ambito di una riflessione sul gioco di sguardi, sul rapporto tra autore, opera e spettatore e sul regime scopico, nel prisma dell'immagine e della visibilità. La fotografia infatti interpella Calvino soprattutto sulla questione dell'identità – sia per quanto riguarda il ritratto sia, più in generale, relativamente alla rappresentazione del soggetto. Tra il 1974 e il 1975 lo scrittore segue al Collège de France il ciclo di seminari che Lévi-Strauss dedica all'identità; ne consegue, nel 1977, la pubblicazione in «Civiltà delle macchine», del saggio *Identità*. In queste pagine Calvino scrive che «l'identità è [...] un fascio di linee divergenti che trovano nell'individuo il punto d'intersezione»¹: dell'identità Calvino dà innanzitutto un'immagine visuale. Nelle seguenti pagine si intende quindi ripercorrere le forme che la riflessione sull'identità assume nelle pagine che Calvino dedica alla fotografia, che, nella forma del ritratto, ne è la sua rappresentazione in immagine.

Nel 1963 lo scrittore pubblica *La giornata d'uno scrutatore*, la cui stesura risale però a dieci anni prima. Il protagonista del romanzo breve (o del racconto lungo), Amerigo Ormea, è scrutatore – in una duplice accezione del termine – al Cottolengo di Torino; ha dunque il compito di controllare i documenti di identità delle suore e dei malati che devono votare. Le foto in formato fototessera su questi documenti, che incorniciano o racchiudono i volti delle religiose e dei ricoverati in una «geometria inclusiva»², stupiscono Amerigo per la loro perfezione: i lineamenti e le espressioni sono sereni e felici, naturali, somiglianti. Abitualmente i ritratti fotografici delle fototessere distorcono e deformano i tratti e le espressioni dei soggetti fotografati che appaiono con «gli occhi sbarrati, i lineamenti gonfi, un sorriso che non lega»³, in questo caso avviene il contrario. Calvino, in questo testo impregnato di riflessioni politiche e filosofiche, si sofferma in una meditazione sulla fotografia in rapporto all'io come suo soggetto/oggetto. Dunque, o l'autore di quelle foto è un grande fotografo, oppure suore e malati sono particolarmente fotogenici. Per l'autore la posa davanti a un obiettivo fotografico è un atto

¹ I. Calvino, *Identità*, in *Saggi*, cit., vol. II, p. 2826.

² M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 114. Calvino impiega termini geometrici per descrivere i ritratti: «ugualmente ripartite di spazi bianchi e neri», «ogiva del viso incorniciata dalle bianche bende e dal trapezio del pettorale», «il tutto inscritto nel triangolo nero del velo»; I. Calvino, *La giornata d'uno scrutatore*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 33.

³ *Ibidem*.

difficile che comporta una «mancanza di libertà di fronte all'occhio di vetro che ti trasforma in oggetto», un «rapporto di distacco verso sé stessi, la nevrosi, l'impazienza che prefigura la morte nelle fotografie dei vivi»⁴. Le monache e i ricoverati vengono perfetti in foto perché posano di fronte all'obiettivo «come se il volto non appartenesse più a loro»⁵. La perfezione è dunque la *dimenticanza di sé* che conduce alla beatitudine della pace interiore – attraverso le fatiche della vita monacale, oppure grazie alla naturale sorte della malattia mentale. E se è vero che «l'incertezza di fronte all'obiettivo misura la distanza tra la parte dell'io intenzionale e quella dell'io sconosciuto. O forse il carattere illusorio d'entrambe»⁶, questi soggetti fotografici hanno annullato questa distanza, o hanno smascherato l'illusione. La dimenticanza di sé è il passaggio di una soglia, l'abbandono del problema di dover «dare *immagine di sé*»⁷, l'accettazione di non essere il *soggetto* della foto, ma di esserne l'*oggetto*; il sé che rinuncia a sé si trasfigura e rivela la sua autenticità. Non tutte le suore hanno però superato del tutto questa soglia, e in alcune foto Amerigo Ormea riesce ancora a leggere le loro passioni, lotte interiori, ambizioni più terrene. Per esempio, la suora malata che arriva alle urne in barella sembra una morta: è una ragazza bella e giovane, ma è vestita come una defunta e il suo viso è «composto come nei quadri di chiesa»⁸; dovrebbe aver superato la soglia, accettato serenamente la sua condizione e la sua identità, tuttavia la sua fotografia fa spavento, e raffigura «un viso d'annegata al fondo d'un pozzo, che grida con gli occhi, trascinata giù nel buio. [...] Tutto in lei [è] rifiuto e divincolamento: anche il giacere immobile e malata»⁹. La fotografia rivela l'autenticità dell'io della ragazza, mascherato da suora malata – cioè un'immagine di esso: l'immagine di un'immagine. L'immagine “falsa” o “mistificata” della fotografia rivela la verità – ovvero l'angoscia – «che la realtà in immagine nascondeva»¹⁰. L'immagine fotografica è dunque per Calvino lo *spazio* ideale per riflettere sul rapporto tra realtà e finzione, dimostrandosi in accordo con quanto teorizzato da Roland Barthes:

contro alle teorizzazioni recenti della fotografia come convenzione culturale¹¹, artificio, non-realtà, Barthes privilegia il fondamento “chimico” dell'operazione: l'essere traccia di segni luminosi emananti da qualcosa che c'è, che è lì. (E questa è la fondamentale differenza tra la fotografia e il linguaggio, il quale può parlare di ciò che non c'è). Qualcosa, nella foto che noi stiamo guardando, c'è stato e non c'è più: è questo che Barthes chiama il tempo *écrasé* della fotografia¹².

⁴ *Ivi*, pp. 33-34.

⁵ *Ivi*, p. 34.

⁶ I. Calvino, *Sul ritratto fotografico*, in *Saggi*, cit., vol. I., p. LXXI.

⁷ I. Calvino, *La giornata d'uno scrutatore*, cit., p. 34. Corsivo mio.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ivi*, p. 35.

¹⁰ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 117.

¹¹ Poco prima, nella stessa pagina, Calvino definisce la fotografia «oggetto antropologicamente nuovo».

¹² I. Calvino, *In memoria di Roland Barthes*, cit., p. 485.

Lo stesso Barthes, in *La chambre claire. Note sur la photographie*, si sofferma sull'esperienza dell'essere fotografato, sul divenire oggetto dell'obiettivo fotografico e sul rapporto tra l'immagine e la morte: la fissità dell'immagine fotografica è conseguenza del "congelamento" di un istante vitale – scattare una foto in inglese è "to freeze" –, e coincide con la sua morte. Così si spiega la resistenza interna degli esseri umani a farsi fotografare, la resistenza affinché la fotografia non sia la Morte¹³. Per quanto riguarda il "congelamento" dell'immagine è interessante, restando sul piano linguistico, notare come questo sia conseguenza di una messa "a fuoco": ghiaccio e fuoco, un'antinomia che riflette quella calviniana del cristallo e della fiamma¹⁴. Alla morte di Barthes, che proprio nella *Chambre claire* dedica un commento a *L'avventura di un fotografo*, Calvino scrive l'omaggio *In memoria di Roland Barthes*, dove si concentra sulla fotografia e sul tema dell'*identificazione*. Lo scrittore prova a immaginarsi il volto sfigurato dell'amico in seguito all'incidente mortale – il cadavere di Barthes è a lungo rimasto non identificato. E riesce a ricomporlo nella sua memoria visiva, nell'immagine della sigaretta che pende ad un angolo delle sue labbra: quel fermo immagine, una vera e propria fotografia mentale, rimanda alla «storicità dell'immagine: la nostra immagine è fissata nel tempo»¹⁵; in questo caso la fotografia è un modo per restare "in vita", ma solo dopo la morte.

La questione della dimenticanza del sé nello spossessamento dell'io si lega in Calvino soprattutto alla riflessione sulla fotografia in quanto "possesso" della realtà. Nel 1955 lo scrittore pubblica, in «Il Contemporaneo» l'articolo *La follia del mirino*, dove osserva come la fotografia – intesa qui come passatempo "della domenica"¹⁶ – sia diventata una passione, quasi

¹³ Si pensi alle fotografie, standardizzate, per le lapidi mortuarie; Calvino a tal proposito fa riferimento alle fotografie dei funerali, dove ogni famiglia è: «identica a quella del funerale precedente, come a illustrazione pleonastica del potere uniformante della morte»; *ivi*, p. 483.

¹⁴ Cfr. A. M. Jeannet, *Mettere a fuoco il mondo*, in A. Franceschetti (a cura di), *Letteratura italiana e arti figurative III*, Firenze, Leo S. Olschki, 1985 e M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit.

¹⁵ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 114.

¹⁶ Relativamente alla fotografia come arte, sappiamo che Calvino ne segue gli sviluppi sin dagli anni Cinquanta: «nel medesimo anno in cui scrive *La follia del mirino* (1955) la casa editrice Einaudi pubblica il libro di Paul Strand e Cesare Zavattini *Un paese*. Vi concorrono il fotografo americano e lo scrittore e sceneggiatore italiano, e Calvino gioca una parte significativa nella realizzazione redazionale del progetto. Ne scrive anche sul "Notiziario Einaudi" facendo il resoconto della presentazione del volume nella sede romana della casa editrice. Come spiega l'articolo, si tratta del primo volume di una serie progettata da Zavattini di cui lo scrittore fornisce qualche anticipazione. Tuttavia nessuno dei libri composti di immagini e testi, simili nella concezione generale a *Un paese*, vedrà la luce presso l'editore torinese. Nella preparazione del lavoro, che è iniziato con la presenza di Strand e della moglie Hazel Kingsbury, anche lei fotografa, a Luzzara, paese natale di Zavattini, gli interlocutori dei due autori sono Giulio Einaudi, Giulio Bollati, oltre allo stesso Calvino; il giovane redattore Einaudi ha con Zavattini un fitto scambio di lettere sull'impostazione del volume. Lo scrittore ligure assumerà anche il ruolo di editor dei testi di Zavattini discutendo con lui il rapporto tra immagine e parole. Il lavoro intorno a *Un paese* mostra come Calvino all'epoca fosse a conoscenza delle ricerche fotografiche in corso nell'ambito italiano e internazionale, e come avesse ragionato sul rapporto tra la fotografia e il cinema neorealista»; M. Belpoliti, *Fotografi dilettanti e monache*, in I. Calvino, *Guardare*, cit., p. 217. A tal proposito vd. anche I. Calvino, *Zavattini e Visconti presentano «Italia mia»*.

una mania, di molti («centinaia di migliaia d'italiani»¹⁷), che nasce nell'individuo in modo spontaneo, naturale e quasi fisiologico. Di pari passo con lo sviluppo tecnologico, cioè la maggiore accessibilità delle macchine fotografiche, si sviluppa nella percezione dell'essere umano la sensazione che tutto ciò che non è stato fotografato è come perduto per sempre: per vivere appieno la vita è necessario fotografarla il più possibile, e dunque vivere «in modo quanto più fotografabile possibile»¹⁸. In questo modo, «il passo tra la realtà che viene fotografata in quanto ci appare bella e la realtà che ci appare bella in quanto è stata fotografata, è brevissimo»¹⁹: in quale rapporto stanno l'immagine di realtà e la realtà in immagine? L'ossessione per la fotografia nasce, per lo scrittore, come «fenomeno secondario della paternità»²⁰. In una costante ricerca dell'immagine emblematica del proprio bambino, o in un tentativo estremo di voler esaurire completamente l'esperienza genitoriale assecondando la volontà di possesso sul figlio, i genitori lo fotografano di continuo, per tenere il passo con la sua rapida crescita. Ecco perché «la smania fotografica dei genitori ha un movente giustificato, ma contiene in sé quel senso di follia che è inseparabile da quel nero strumento»²¹. Estremizzando, Calvino ipotizza il caso in cui, non bastandogli una “presa” fotografica, sineddoche della realtà, ma volendo fotografare quest'ultima nella sua *totalità*, il fotografo si metta a scattare in continuazione, da mattina a sera. Si avrebbe così un resoconto “vero”, in immagine, della realtà, un suo completo esaurimento nel tempo e nello spazio. Ma al prezzo della follia: bisognerebbe che il fotografo «da quando apre gli occhi a quando va a dormire, scatti almeno una foto al minuto, fotografi tutto, ci dia un fedele assoluto *journal* delle sue giornate. Fino al momento in cui diventerà pazzo»²².

Scattare una foto – in francese “*prendre une photo*”, in inglese “*take a picture*” – dà la sensazione di possedere il momento, proprio mentre però quel momento, non vissuto, passa. Insieme alla follia, dunque, la fotografia comporta un momento di assenza di vita vissuta, che ricorda la morte. La stessa morte che sorprenderà Palomar in procinto di de-scrivere ogni istante della sua vita – in *Come imparare a essere morto*. La fotografia è, in questo senso, una pratica artistica che inevitabilmente più di altre spinge gli artisti a interrogarsi sul rapporto di possesso della realtà nella sua rappresentazione, come messo in luce, ancora una volta, da Giulio Paolini, nella composizione *Apollo e Dafne* del 1978:

¹⁷ I. Calvino, *La follia del mirino*, in *Saggi*, cit., vol. II, p. 2217.

¹⁸ *Ivi*, p. 2218.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ivi*, p. 2219.

il gesto della mano che tenta di appropriarsi dell'immagine fotografica per farla sua, ci riesce solo a costo di farne "cosa" e di perderne la visione. La presa sfugge proprio nel momento in cui sta per compiersi, proprio come nel mito di Apollo e Dafne, evocato dal titolo.



Figura 167 Giulio Paolini, *Apollo e Dafne*, 1978

Quanto a Calvino, è proprio in *Palomar* che la critica rileva il più alto tasso di "follia", o nevristenia, in questo senso: la nomenclatura, la tassonomia, le classificazioni e le catalogazioni sono come sinonimi linguistici di tentativi di presa fotografica sulla realtà. Antonio Costa, in *Il senso della vista*, fa riferimento non a caso alla *museificazione* e alla *pietrificazione* delle cose osservate, non solo in *Palomar*, ma in Calvino in generale²³. Del mito di Apollo e Dafne si è già parlato relativamente alle sculture di Alik Cavaliere, ma in Calvino si trovano altri riferimenti mitologici inerenti al rapporto tra l'atto della *visione* e quello del *possesso*. È il caso del mito di Orfeo ed Euridice, ripreso nella cosmicomica *Senza colori*; oppure di quello di Narciso (che muore nel tentativo di afferrare la propria immagine riflessa), cui Calvino fa accenno nello scritto dedicato alla poesia di Montale *Forse un mattino andando*. Più in generale, sono numerosi i miti antichi in cui è centrale il senso della *vista*: oltre a quelli di Apollo e Dafne, Orfeo ed Euridice e Narciso, quello di Atteone, che viene trasformato in cervo da Diana spiata al bagno, e che si accorge della trasformazione solo riflettendosi in uno specchio d'acqua²⁴; o ancora, quello di Medusa, che pietrifica attraverso lo sguardo, e che Perseo riesce a sconfiggere grazie al riflesso dello scudo. Di questo mito Calvino fa uso in una delle sue pagine saggistiche e teoriche più belle (e più lette), all'inizio di *Leggerezza*, dove la possibilità di uno sguardo indiretto sul mondo permette al tempo stesso di vederlo e di proteggersi da esso²⁵. Come già detto, in questa metafora-immagine è custodito il filo di Arianna di Calvino per la sfida al

²³ Cfr. A. Costa, *Il senso della vista*, cit., p. 28.

²⁴ In una versione del mito i cani di Atteone ormai trasformato in cervo lo sbranano. Per calmarli, Chirone dà loro un'immagine del padrone, un vero e proprio *simulacro*.

²⁵ Cfr. I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 633.

labirinto: il mondo si può conoscere attraverso l'arte, che ne è sua *rappresentazione*. Uno sguardo indiretto, ma rivolto dritto davanti a sé: l'errore di Orfeo consiste nel guardarsi alle spalle. E infatti tutti i personaggi-occhio di Calvino guardano il mondo che si offre alla loro vista, davanti a loro; e lo fanno sempre attraverso un supporto, una lente, uno schermo, uno strumento ottico: occhiali, mirini, telescopi, microscopi, caleidoscopi, specchi, e, ovviamente, macchine fotografiche.

In alcune pagine, però, l'obiettivo della macchina fotografica è nelle mani di un fotografo ed è puntato verso il soggetto da ritrarre o verso un io ritratto. Sono due i testi che Calvino dedica al ritratto fotografico. Uno è un articolo di giornale, *Cominciò con un cilindro*, pubblicato nel 1983 in «la Repubblica» e poi raccolto in *Eremita a Parigi* con il titolo *I ritratti del Duce*. Qui Calvino propone un commento sulle fotografie storiche risalenti agli anni del Fascismo, e mette in luce come Mussolini sia stato uno dei primi a comprendere la potenza del ritratto fotografico per propagare il culto della personalità. I numerosi ritratti ufficiali del Duce, nota Calvino, sono sempre in posa, mai istantanei – in posa lo “ritrae” anche Calvino, nelle vignette satiriche degli anni Quaranta. Mussolini appare sempre in modo studiato come un personaggio a tutto tondo: condottiero di guerra, padre di famiglia, atleta sportivo, lavoratore di terra, «un personnage “total” au service d'une idéologie totalitaire»²⁶. Attraverso questa «litanie des images»²⁷ si può ricostruire la storia del Fascismo, e attraverso l'iconografia del suo dittatore l'ideologia dell'Italia dell'epoca. L'altro testo dedicato al ritratto fotografico risale a qualche anno prima. Nel 1976 Carlo Gajani, fotografo e artista bolognese, pubblica un pioniero volume di ritratti fotografici intitolato *Ritratto, identità, maschera*²⁸. L'artista lavora nel seguente modo:

usava fare ritratti fotografici esasperando al massimo il contrasto luminoso, cioè eliminando tutti i grigi e i chiaroscuri, sì che le immagini risultassero dalla semplice, drastica opposizione tra bianco e nero: quindi trasponeva il risultato sulla tela²⁹.

È Gianni Celati, che ha già collaborato con Gajani per *Il chiodo in testa*, del 1974, e per *La bottega dei mimi*, del 1976, a presentare Calvino al fotografo³⁰.

²⁶ V. D'Orlando, *Italo Calvino et la photographie*, in *La plume et le crayon*, cit., p. 579.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ C. Gajani, *Ritratto-identità-maschera*, Macerata, La nuova foglio editrice, 1976.

²⁹ M. Barenghi, *Introduzione* in I. Calvino, *Saggi*, cit., vol. I, p. LXIX.

³⁰ La risposta di Calvino al fotografo è riportata integralmente in L. Baranelli-E. Ferrero, *Album Calvino*, cit., p. 197; lo stesso testo, con un'introduzione di Marco Belpoliti, si trova anche in I. Calvino, *Il ritratto fotografico*, «Doppiozero», pubblicato online il 19 settembre 2015 (ultima consultazione 27 ottobre 2023).

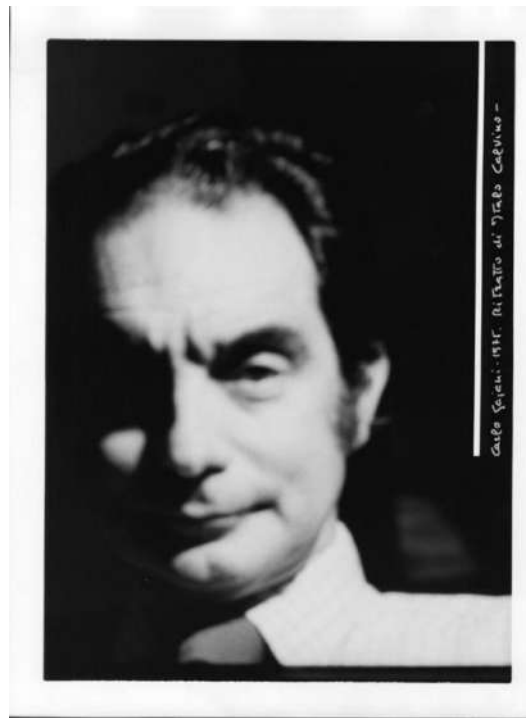


Figura 168 Carlo Gajani, *Italo Calvino*, 1975



Figura 169 Carlo Gajani, *Italo Calvino in Ritratto - identità - maschera*, 1976

Il progetto di Gajani è di lavorare sul ritratto non solo tramite gli scatti, con i quali intende realizzare un catalogo di volti contemporanei, ma anche sottoponendo ai suoi soggetti fotografici un questionario. Le domande riguardano la possibilità reale di conoscere l'individualità, l'identità naturale di un soggetto attraverso un ritratto fotografico che possa, dopo averla intercettata, andare oltre la maschera del volto, una maschera sociale, politica, strategica, che non può essere tolta. Lo scopo dell'intervista è indagare il rapporto tra identità e

maschera nella realizzazione del ritratto di un uomo moderno. Per Calvino, intervistato da Gajani, la superficie di un viso può essere indicativa dell'identità dell'uomo: la maschera è l'insieme del supporto biologico della faccia e del volto culturale, così come l'essere umano è insieme natura e cultura, biologia e storia. Per lo scrittore, tuttavia, i «connotati collettivi hanno molta più forza di quelli individuali»³¹ e le foto delle persone – fatta eccezione per le personalità celebri e riconoscibili, la cui fisionomia è emblematica –, restano sempre «ritratti di ignoti»³² di un determinato periodo storico. Nel ritratto ad avere maggior peso è cioè il modo in cui la foto è scattata, il suo stile, che rispecchiano il modo e lo stile di un'epoca; più tutti quei dettagli che connotano storicamente il soggetto ritratto (il taglio dei capelli, gli occhiali e così via). Per Calvino, poi, farsi ritrarre è come autoritrarsi, ovvero *produrre un'immagine di sé stessi*, dal momento che è in ognuno di noi la «convinzione inconscia che il ritratto sia opera non del ritrattista ma della nostra faccia che atteggiandosi diversamente, offrendosi alle luci e alle ombre produce diverse immagini»³³. La questione dell'identità è quindi strettamente legata a quella dell'identificazione e, poi, dell'autorialità.

Nel già citato saggio *Identità*, fuoriuscito dall'officina più antropologica degli anni parigini di Calvino, lo scrittore afferma che «l'identità più affermata e sicura di sé, non è altro che una specie di sacco o di tubo in cui vorticano materiali eterogenei cui si può attribuire un'identità separata e a loro volta questi frammenti di identità sono parte d'identità d'ordine superiore via via sempre più vaste»³⁴. Quindi, nel volto come nell'identità – di cui il volto è come superficie inesauribile – i confini tra individuale e collettivo, tra natura biologica e sovrastruttura culturale, si sfumano:

è il fuori che definisce il dentro, nell'orizzontalità dello spazio così come nella dimensione verticale del tempo³⁵.

L'identità, dunque, si forma a partire dal processo di identificazione, in una prospettiva rivolta verso l'esterno, il *fuori*. Le antinomie topologiche del dentro e del fuori, del tempo e dello spazio, diventano qui le coordinate del processo di formazione e definizione del soggetto, dell'individuo, dell'io³⁶.

E l'io di Calvino è quello di uno scrittore. La riflessione sull'identità e sul ritratto assume dunque, inevitabilmente, una dimensione anche narratologica, dove al centro è posta la figura dell'autore. Dopo l'articolo *La follia del mirino*, Calvino ne pubblica anche la sua «messa in

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ I. Calvino, *Identità*, cit., pp. 2825-26.

³⁵ *Ivi*, p. 2827.

³⁶ Cfr. M. Belpoliti, *Calvino e l'identità*, «Doppiozero», pubblicato online il 19 settembre 2015 (ultima consultazione 27 ottobre 2023).

racconto»³⁷, la più complessa e articolata³⁸ *Avventura di un fotografo*, del 1970. Qui, alla questione dell'identità si affianca quella del tempo:

con la fotografia emergono due problemi: l'identità e il tempo. Come sperimenta il protagonista del racconto, Antonino Paraggi, lo scatto fotografico persegue l'idea di salvare singoli attimi della vita trasformandoli in immagini. Tuttavia le istantanee non restituiscono la vita nella sua interezza, e neppure nella sua frammentarietà. Non assicurano neanche l'autenticità della realtà medesima, e finiscono per produrre un effetto-ricordo, la nostalgia, che nasce dal contemplare i momenti del tempo trascorso. La fotografia ha a che fare con l'*è-stato* – per usare una espressione di Roland Barthes, che nella *Camera chiara* cita il racconto di Calvino –, ovvero con la morte³⁹.

Problematica, quella del tempo della rappresentazione, che la fotografia condivide proprio con la scrittura. E infatti la strategia messa in atto dal personaggio sembra essere analoga a quella di uno scrittore (e dello scrittore-Calvino in particolare):

il segreto di questa follia del mirino risiede nell'*unicità* o, per dirla in altro modo, nell'uno che pare contenere in sé il *molteplice*, un tema che avrà uno sviluppo ulteriore nella stessa narrativa di Calvino. Nelle future *Lezioni americane*, anni dopo la pubblicazione dell'*Avventura*, scriverà: “Alle volte cerco di concentrarmi sulla storia che vorrei scrivere e m'accorgo che quello che m'interessa è un'altra cosa, ossia, non una cosa precisa ma tutto ciò che resta escluso dalla cosa che dovrei scrivere; il rapporto tra quell'argomento determinato e tutte le sue possibili varianti e alternative, tutti gli avvenimenti che il tempo e lo spazio possono contenere. È un'ossessione divorante, distruggitrice, che basta a bloccarmi. Per combatterla cerco di limitare il campo di quel che devo dire, poi a dividerlo in campi ancor più limitati, poi a suddividerli ancora, e così via. E allora mi prende un'altra vertigine, quella del dettaglio del dettaglio, vengo risucchiato dall'infinitesimo, dall'infinitamente piccolo, come prima mi disperdevo nell'infinitamente vasto”.

Come non vedere in questo atteggiamento lo stesso rovello di Antonino Paraggi, come del signor Palomar? Quella che Calvino sperimenta è una “vertigine da infinito”. L'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo sono i punti verso cui si spinge nel raccontare l'ossessione fotografica di Paraggi. Possiamo sintetizzare così: c'è il microscopio, che consente di vedere il piccolo e l'invisibile, e il cannocchiale, che ci permette di scorgere il lontano e il grande; in mezzo, tra questi due “strumenti”, c'è la macchina fotografica, per cogliere il reale, lo stesso reale perseguito dalla scrittura. Pur nella diversità dei due mezzi, ragionando sulla fotografia attraverso il filosofo Antonino Paraggi, Calvino ragiona sulla propria attività di scrittore, sulle sue stesse ossessioni⁴⁰.

Antonino Paraggi, emblematicamente soprannominato «non-fotografo»⁴¹ (e, poco più avanti, «filosofo»⁴²), è alla disperata ricerca della fotografia unica, definitiva, vera e totale della sua innamorata, nonché musa, Bice⁴³. Dopo vari esperimenti (prima, fotografare ogni istante della

³⁷ M. Belpoliti, *Fotografi dilettanti e monache*, cit., p. 218.

³⁸ Cfr. *ibidem*.

³⁹ M. Belpoliti, *Un modo di guardare*, in I. Calvino, *Guardare*, cit., p. XIII.

⁴⁰ M. Belpoliti, *Fotografia e scrittura*, *ivi*, p. 221.

⁴¹ I. Calvino, *L'avventura di un fotografo*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1096. Si può leggere qui, nell'impiego del prefisso “non-”, un'anticipazione del personaggio del non-lettore in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* ispirato a Giulio Paolini.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ «Nel momento in cui Antonino Paraggi cerca di cogliere il segreto di Bice (“Non ti prendo [...] non ti prendo più, non riesco a prenderti”), si rende conto che deve seguire la via opposta, cioè “puntare su un ritratto tutto in

vita di Bice⁴⁴; poi, fotografare l'assenza di Bice che ormai l'ha lasciato⁴⁵) Antonino giunge alla conclusione, squisitamente paoliniana, che *la* fotografia, la fotografia assoluta, non possa che essere la fotografia della fotografia:

nelle ultime righe del racconto Antonino prende a fare a pezzi le foto di Bice che ha realizzato e quelle in cui Bice invece non c'è. Poi le accumula insieme alle diapositive, a sfilze di provini appesi ai muri; ammuccia i residui di questa distruzione su giornali distesi per terra: "Forse la vera fotografia totale, – pensò, – è un mucchio di frammenti d'immagini private, sullo sfondo sgualcito delle stragi e delle incoronazioni". Piega i lembi dei giornali in un enorme involto per buttarlo nella spazzatura, ma prima decide di fotografarlo. La messa in scena di questa ultima fotografia è complicata ma l'esito semplice: "Antonino capì che fotografare fotografie era la sola via che gli restava, anzi la vera via che lui aveva oscuramente cercato sino allora".

Come non vedere in questa conclusione un aspetto narrativo a cui Calvino sembra avviato in quel periodo dopo la pubblicazione delle *Cosmicomiche* e di *Ti con zero*? Non è difficile riconoscere una parentela tra il finale del racconto fotografico e un altro testo di Calvino del 1975, *La squadratura*, dedicato all'artista Giulio Paolini. La fotografia vi ritorna come un elemento artistico significativo, come metafotografia: "Oppure si fotograferà il pittore mentre trasporta la tela su cui è fotografato il pittore che trasporta la tela"⁴⁶.

Il legame tra la fotografia e la scrittura, l'una quanto l'altra sineddoche della realtà⁴⁷, è da cercarsi nella dimensione metartistica, dove la funzione dell'autore resta quella di rendere manifesti e dinamici i meccanismi che sottendono al processo creativo, e cioè svelando la propria presenza, il proprio io.

All'esposizione dell'io è dedicato un progetto fotografico dell'artista Francesco Maselli, a cui Calvino dedica un testo nel 1984. L'occasione avrebbe dovuto essere quella di una mostra fotografica – *Dormire, fotografando* da farsi a Parigi, ma poi mai realizzata. Maselli oltre che

superficie, palese, univoco", un ritratto che non rifugga "dall'apparenza convenzionale, stereotipa, dalla maschera"; M. Belpoliti, *L'identità e la maschera*, in I. Calvino, *Guadare*, cit., p. 223.

⁴⁴«Non si tratta semplicemente di Bice» rispondeva. "È una questione di metodo. Qualsiasi persona tu decida di fotografare, o qualsiasi cosa, devi continuare a fotografarla sempre, solo quella, a tutte le ore del giorno e della notte. *La fotografia ha un senso solo se esaurisce tutte le immagini possibili.*" Ma non diceva quello che soprattutto gli stava a cuore: cogliere Bice per la strada quando non sapeva d'essere vista da lui, tenerla sotto il tiro d'obiettivi nascosti, fotografarla non solo senza farsi vedere ma senza vederla, sorprenderla com'era in assenza del suo sguardo, di qualsiasi sguardo. Non che volesse scoprire qualcosa in particolare; non era un geloso nel senso corrente della parola. Era una Bice invisibile che voleva possedere, una Bice assolutamente sola, una Bice la cui presenza presupponesse l'assenza di lui e di tutti gli altri»: I. Calvino, *L'avventura di un fotografo*, cit., p. 1107. Corsivo mio.

⁴⁵ «Cominciò a tenere un diario: fotografico, s'intende. Con la macchina appesa al collo, chiuso in casa, sprofondato in una poltrona, scattava compulsivamente con lo sguardo nel vuoto. Fotografava l'assenza di Bice»; *ivi*, pp. 1107-08.

⁴⁶ M. Belpoliti, *L'identità e la maschera*, cit., p. 226.

⁴⁷ «La fotografia quale riproduzione del reale, un reale estratto per un secondo dal flusso temporale, aspira a raccogliere l'immagine della "mobile continuità"; al tempo stesso, con la sua capacità di fissare i particolari, come sperimenta Antonino con Bice, la fotografia è un particolare della realtà medesima, che contiene in potenza tutto il reale»; M. Belpoliti, *Fotografia e scrittura*, cit., p. 221. Belpoliti, in questa stessa pagina, rileva come qui Calvino faccia un riferimento piuttosto esplicito al film *Blow-Up* di Michelangelo Antonioni, e ricorda come il regista nel 1965 sottoponga allo scrittore il soggetto del film (tratto da un racconto di Cortázar), con una richiesta di collaborazione che Calvino, però, rifiuterà.

fotografo è regista, ed è l'autore di una trasposizione cinematografica proprio dell'*Avventura di un fotografo*, di cui l'esposizione, quindi, «sembra uno sviluppo o un corollario»⁴⁸. Secondo Calvino, Maselli, come ogni fotografo, è ossessionato dal «desiderio di catturare il tempo e non solo l'istante», dalla volontà di «appropriazione della totalità del mondo e del suo divenire nella fissità e parzialità dell'immagine»⁴⁹. In questo caso però Maselli esce dai contorni del ritratto del fotografo che Calvino ha già tracciato, e cioè quello che «da quando apre gli occhi a quando va a dormire, scatti almeno una foto al minuto, fotografi tutto, ci dia un fedele assoluto *journal* delle sue giornate»⁵⁰ fino a diventare pazzo, poiché la sua ossessione si realizza appieno proprio nella presa fotografica del sonno, dell'io dormiente. Grazie all'interesse per le sperimentazioni più innovative e alla «capacità di dormire sotto l'occhio d'un obiettivo sempre aperto»⁵¹ l'artista dà vita a opere d'arte che, contrariamente all'apparenza («sbaglierebbe chi credesse che l'immagine prodotta dormendo [...] sia il trionfo dell'oggettività brutta»⁵²) sono massima espressione della soggettività. L'«ipnografia»⁵³ di Maselli è caratterizzata da una forte volontà personale, una volontà di sguardo di sé: le opere sono «elaborate e calcolate, fortemente soggettive»⁵⁴. L'artista infatti prepara accuratamente l'immagine «in funzione del sonno che dovrà contenere», e adatta poi il proprio sonno all'immagine, ossia vive quest'ultimo «in funzione dell'immagine»⁵⁵. In questo modo, per Calvino, davvero nulla è più soggettivo del proprio sonno, laddove l'io inconscio, sconosciuto, diviene immagine, oggetto dell'io conscio e intenzionale. La fotografia, la presa visiva e conoscitiva del proprio sonno, ha un potere ancora una volta “museificante” e “pietrificante” sul corpo, ma allo stesso tempo permette agli oggetti – le cose immobili e solide – di inquietarsi, sfaldarsi:

tutto è natura morta, anche il corpo che si agita nel sonno; e tutto è sfaldarsi d'immagini inquiete, anche la solidità delle cose immobili che circondano la fluidità della persona, delle lenzuola scomposte, del respiro, dell'inconscio⁵⁶.

Proprio l'inconscio, e quindi il sogno, resta in qualche modo escluso da questo gioco di sguardo, e anzi per Calvino è possibile che queste immagini siano l'esatto «contrario del sogno», laddove «forse Maselli vuole solo garantirsi che il mondo esterno continua a esistere anche quando lui

⁴⁸ I. Calvino, *Francesco Maselli*, in *Italo Calvino. Enciclopedia: Arte, Scienza e Letteratura*, cit., dove il testo compare per la prima volta con un titolo redazionale.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Vd. nota 22.

⁵¹ I. Calvino, *Francesco Maselli*, cit.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Cfr. M. Belpoliti, *Ipnografia*, in I. Calvino, *Guardare*, cit., p. 227.

⁵⁴ I. Calvino, *Francesco Maselli*, cit.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*.

dorme»⁵⁷. In questo modo la notte e il sonno, nella loro dimensione temporale, sono soggetto/oggetto di un film «concatenato in un solo fotogramma»⁵⁸, dove il tempo della non-azione è insieme tempo che scorre e istante “congelato”.

Le strategie dei fotografi messe in atto per la rappresentazione del soggetto (e dell’io) e dello scorrere del tempo nell’immagine, e per la delineazione di una traiettoria reciproca dell’opera con la realtà (nella sua totalità) e con l’osservatore, si intrecciano in alcuni punti con quelle degli scrittori. Eppure, il fotografare è un’operazione per certi versi opposta rispetto allo scrivere. In un’intervista sul film e il romanzo per i «Cahiers du Cinéma» Calvino afferma:

la vision graphique m’a toujours été plus proche que la photographique. [...]. Je trouve que l’art d’animer des bonhommes dessinés sur un fond immobile n’est pas tellement loin de celui de raconter une histoire avec des mots alignés sur un papier blanc⁵⁹.

Al di là delle affinità concettuali che Calvino rileva tra scrittura e fotografia, sono quindi le differenze tra queste due forme espressive a far propendere in definitiva l’interesse dello scrittore verso le arti grafiche come disegno e pittura. Se infatti la macchina fotografica inquadra una porzione di realtà esistente, già data – l’immagine fotografica impressa sulla carta è l’immagine di qualcosa che è stato nella realtà e dunque ha una forma *necessariamente affermativa* –, la letteratura e l’arte operano un’“aggiunta” sulla realtà («animer *sur un fond immobile*»), creano immagini mai date prima e mai *viste* prima. Il che significa che in qualche modo per Calvino è come se la fotografia fosse slegata da un rapporto di causa o conseguenza con l’immaginazione⁶⁰. Lo scarto tra il “mondo fotografato” e il “mondo non fotografato” si situa in una dimensione diversa rispetto a quello tra mondo scritto e mondo non scritto, cui è solito dedicarsi, per indole e per necessità, lo scrittore. Calvino in qualche modo riprende la tradizionale – almeno da Baudelaire in avanti⁶¹ – opposizione tra l’*oggettività* della fotografia

⁵⁷ *Ibidem*. In questo senso la vista assume una vera e propria funzione veridificante; come anche per Palomar, che vuole guardare la luna di pomeriggio con la convinzione di aiutarla così a *esistere* (dal momento che a quell’ora del giorno «la sua esistenza è ancora in forse»). Solo dopo che, di notte, la luna piena brilla in tutto il suo splendore, Palomar smette di osservarla: essa «non ha più bisogno di lui»; I. Calvino, *Palomar*, cit., pp. 901-03.

⁵⁸ I. Calvino, *Francesco Maselli*, cit.

⁵⁹ I. Calvino, *Film e romanzo*, in *Saggi*, cit., vol. I, p. 1535. Sul grafismo in Calvino vd. P. Abbrugiati, *Graphismes calviniens*, in *La plume et le crayon*, cit.

⁶⁰ Cfr. V. D’Orlando, *Italo Calvino et la photographie*, cit., p. 572.

⁶¹ Secondo Baudelaire la fotografia, a cui è sempre stato tenacemente avverso, è legata al processo della massificazione dell’industrializzazione dell’arte e della cultura in generale. Per analizzarne e comprenderne la possibilità espressiva in quanto linguaggio e la potenzialità stilistica in quanto opera d’arte è dunque necessaria una nuova estetica, forzatamente contaminata dall’industria e dalle esigenze “oscene” del consumo (e in questo caso anche della produzione creativa) di massa, anche in ambito artistico e culturale, che prescindono da *bellezza* e *ideale*. La fotografia, per Baudelaire, non gode di alcun trasferimento di valori stilistici di tipo artistico poiché è mera realtà; la raffigurazione della realtà invade il campo dell’espressione artistica soggettiva, e l’oggettività della fotografia annulla l’esigenza di interpretazione e critica da parte del fruitore. La fotografia rende l’uomo schiavo della macchina anche nel processo di creazione artistica (che per Baudelaire è immateriale), e allo stesso tempo conferisce a chiunque, anche chi è privo di talento e abilità, la possibilità di espressione e di produzione di opere

e la *soggettività* dell'opera d'arte, che in questa prospettiva non è riproduzione della realtà bensì rappresentazione della percezione dell'artista della realtà. In più, mentre la fotografia condivide l'uso di una macchina da presa con il cinema, che Calvino vive come una passione, ma alla debita distanza dello spettatore, la letteratura e l'arte visiva – e in particolare il disegno – hanno in comune lo stesso segno grafico, lo stesso strumento del mestiere. E il segno grafico è «animazione grafica»⁶², «arte metaforica e metonimica al tempo stesso»⁶³: fatto della stessa sostanza di cui è fatta la realtà esso per Calvino è «arte della metamorfosi»⁶⁴.

Per concludere, in Calvino la questione della rappresentazione e dello stile, ovvero della scrittura, consiste nel risolvere il problema

“di come conciliare il governo dell'informe con l'opposta ansia mortuaria di rimanere fissato in una forma per sempre”. La fotografia è in qualche modo lo sguardo di Medusa, la maschera delle maschere, che incontreremo nella lezione sulla *Leggerezza*; mentre la scrittura si presenta come lo scudo in cui può vedere la realtà riflessa in modo indiretto, per non restare pietrificato, sia come autore sia come uomo⁶⁵.

d'arte, divenendo così simbolo della vacuità della modernità, dell'incapacità di realizzare un lavoro pregno di valore. Cfr. C. Baudelaire, *Salon de 1859 (L'artiste moderne et Le public moderne et la photographie)*, «Revue française», 158, 5, Parigi, 10 giugno 1859; ora in C. Baudelaire, *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, 2004.

⁶² M. Belpoliti, *Fotografi dilettanti e monache*, cit., p. 217.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ M. Belpoliti, *L'identità e la maschera*, cit., p. 227.

3. William Turner: *l'happening* e il punto di vista interno al quadro

Nello stesso anno della *Squadratura* per Giulio Paolini Calvino scrive un testo sulla pittura di William Turner. Anche se le occasioni di redazione dei due scritti e i loro rispettivi referenti sono completamente diversi, ci sembra che Calvino guardi a Paolini e Turner attraverso un analogo prisma di lettura, sviluppato a partire dalla formulazione di nuove riflessioni sull'arte visiva. La distanza che separa questi due artisti, questi due momenti così differenti della storia dell'arte, è così messa in prospettiva, ed è drasticamente ridotta. Leggere oggi i due testi l'uno vicino all'altro, come suggerisce il loro accostamento cronologico, permette quindi di rilevarne alcuni punti in comune, alcuni condivisi fili conduttori messi in luce da un Calvino attento, in quegli anni, soprattutto a interrogare le opere nel loro rapporto con l'osservatore, il processo compositivo, il contesto che le circonda e le accoglie. L'articolo su Turner (1775-1851), *Dipingeva solo nature moribonde*, esce in «Il Mondo» il 6 marzo 1975. Si tratta della recensione di una grande esposizione allestita alla Royal Academy di Londra nel 1975, in occasione del bicentenario della nascita del pittore, e interamente dedicata alla sua opera: «circa ottocento pezzi tra quadri, disegni, acquerelli, stampe, documenti vari»¹. Calvino ha già avuto modo di incontrare il lavoro di Turner alla prima Biennale di Venezia del dopoguerra, nel padiglione inglese. In quel momento le tele di Turner sono per lui espressione di un artista considerato moderno, il quale, insieme a tutti «gli artisti che vengono visti come “moderni”, indipendentemente dalla loro epoca» (per esempio, per Calvino, gli impressionisti), è sentito anche contemporaneo. Nel corso degli anni, però, la percezione di Calvino al proposito cambia – o meglio cambia la sua consapevolezza, cioè evolve la sua conoscenza della storia dell'arte, nel rapporto con la lettura contestuale e situata che se ne fa in ogni epoca differente. Prima, la distanza tra la modernità di Turner e la contemporaneità degli impressionisti, di cui il pittore inglese è «precursore», è vista come invalicabile; più tardi Calvino «impara che con Turner gli impressionisti non hanno niente da spartire». Nel frattempo ha anche modo di riscoprire, per poi di nuovo smentirsi, Turner come precursore dell'Astrattismo informale. Insomma, per Calvino questo pittore (che evidentemente torna a consultare spesso²) è come una cartina tornasole con cui leggere l'arte e i suoi movimenti nella storia, e ne rappresenta un punto nodale per una riflessione critica.

In occasione della mostra londinese del 1975, Calvino nel suo articolo di recensione ripercorre rapidamente la biografia di Turner ricordandone la formazione e il percorso artistico:

¹ I. Calvino, *Una mostra di William Turner*, in *Saggi*, cit., vol. II, cit., p. 1974. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ivi*, pp. 1972-80. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 483-89.

² Su William Turner Calvino conserva, nella biblioteca dell'appartamento di Roma, il catalogo *Turner 1775-1851*, Londra, The Tate Gallery, 1974 (scaffale IX.H.40).

figlio di un barbiere, da ragazzo colora con l'acquerello delle stampe che il padre vende nella sua bottega; più avanti comincia a disegnare, specialmente vedute e paesaggi su commissione di nobili proprietari di grandi case di campagna. In seguito, diviene allievo di un topografo, e poi copista di disegni; nel frattempo, già a quattordici anni, entra come allievo alla Royal Academy, dove, più avanti, sarà insegnante di prospettiva e di cui, infine, sarà presidente (il luogo dell'esposizione del 1975 è, dunque, particolarmente significativo). Il pittore inglese compie anche svariati viaggi in Italia (tra Roma, Orvieto, Tivoli e Venezia), per osservare le meraviglie architettoniche antiche e moderne, e le meraviglie naturali della penisola mediterranea, meta di intellettuali e artisti di tutta l'Europa.

Nel tracciarne la biografia, Calvino ricorda come Turner si trovi a operare in un contesto storico e culturale di transizione: in seno alla Royal Academy prende avvio, proprio nel primo Ottocento, il mercato dell'arte moderno, per cui, progressivamente, il quadro non viene più dipinto su commissione, «ma in vista d'un eventuale acquirente ancora sconosciuto; l'artista progetta non solo la sua opera ma anche un pubblico che si sarebbe riconosciuto in essa». La tela diventa dunque spazio di una espressività più libera, di una poetica e di uno stile personali. Turner ha così la possibilità di realizzare «grandi tele a olio» in cui «esprimere i drammatici effetti di colore e di luce che gli stanno a cuore». La vita del pittore, ricorda Calvino, è interamente occupata dall'arte:

disegnava tutto quel che vedeva, dal mattino alla sera, paesaggi, architetture, opere d'arte, costumi; e alla sera, di ritorno alla locanda, sulla scorta dei disegni dipingeva acquerelli. [...] Gli album di schizzi presi in viaggio [...] dovevano servirgli come una biblioteca di consultazione per i quadri a olio che avrebbe composto in studio.

Un'ossessione per la rappresentazione («disegnava tutto quel che vedeva, *dal mattino alla sera*»), quella di Turner, che ricorda da vicino quella del fotografo Citto Maselli e del non-fotografo Antonino Paraggi. Un'ossessione che gli deriva anche dall'essere, tra le altre cose, anche insegnante di prospettiva, e quindi inevitabilmente indotto a costanti riflessioni sulla vista e a vere e proprie «esplorazioni visuali».

È anche per queste ragioni che l'opera di Turner è fortemente innovativa dal punto di vista formale. Nella sua tecnica, scrive Calvino, «la solidità delle cose tende via via a non distinguersi più dagli elementi fluidi: nuvole, vapori, onde, neve, e dalla vibrazione della stessa luce». I quadri di Turner, cioè, anche quando per il pittore sono «finiti», agli occhi degli osservatori e per il gusto dell'epoca paiono invece solo «un impasto di colori». Il pittore infatti, scrive Calvino, termina la tela solo il «giorno della "vernice"», quando gli artisti sono chiamati a eseguire gli ultimi ritocchi sui loro lavori, in vista dell'esposizione: Turner, in questa occasione, «arrivava con tele che contenevano poco più d'uno sfondo di base e improvvisava il quadro sul posto». Secondo Calvino questa inedita metodologia di lavoro di Turner inserisce

«in una concezione della pittura ancora classicista» un elemento «di spettacolo, quasi di *happening*», indice di «un fare artistico che si realizza nel tempo e non nella compiutezza dell'opera», dunque più *gestuale* che *pittorico*:

in questa esposizione che affianca opere come fermate nelle varie fasi dell'esecuzione, la nostra mente registra una scomposizione dei materiali e delle operazioni del dipingere, alla luce d'un'esperienza analitica e concettuale dell'arte.

L'opera di Turner dunque si può leggere sia analiticamente, scomponendone i processi compositivi, sia concettualmente, svelandone la materialità, la natura di oggetto significante. Essa anzi pare essere proprio una registrazione delle fasi dell'esecuzione e degli strumenti del mestiere del pittore impiegati in ciascuna di queste fasi, resa manifesta agli occhi del pubblico. È nella sua dimensione semiotica che l'opera di Turner è letta da Calvino in modo analogo a quella di Paolini, e nel suo essere *processo* – non opera ma *farsi* dell'opera, variabile tempo nella variabile spazio. Non è un caso, quindi, che dell'intera esposizione Calvino apprezzi particolarmente proprio i quaderni di schizzi:

gli album di schizzi presi in viaggio (che sono tra i più preziosi pezzi di questa esposizione) dovevano servirgli come una biblioteca di consultazione per i quadri a olio che avrebbe composto in studio, tornato in patria.

[...] La compiutezza o incompiutezza è sempre un problema per i quadri di Turner, così come la loro datazione.

Un elemento pittorico che è anche concettuale su cui Calvino si sofferma è quello del paesaggio. I soggetti di Turner, infatti, sono per lo più paesaggi naturali, che secondo lo scrittore costituiscono un vero e proprio «speciale linguaggio visuale». Confrontando queste rappresentazioni dell'artista si può «percorrere una fase cruciale della storia delle idee, una biografia intellettuale, e pure una trasformazione nel contenuto dei paesaggi stessi». Calvino definisce quella di Turner una «rivoluzione visuale», che al tempo stesso è anche una «concezione del mondo», oltre che dell'arte. Nell'opera del pittore inglese infatti il paesaggio è un tema pittorico quasi autonomo – pur non distaccandosi ancora del tutto dall'idea del «paesaggio morale», in cui non possono mancare le «figure», la «“storia”», la «didascalia morale». Nel solco della tradizione del Classicismo seicentesco di Poussin e Lorrain, che Turner considera i suoi modelli, il quadro ha «un senso» nel momento in cui rappresenta «figure idealizzate in un paesaggio idealizzato», anche se «magari molto di paesaggio e poco di figure». Per questi motivi la lettura che Calvino opera dei lavori di Turner si concentra anche sull'aspetto tematico, contenutistico e politico. Innanzitutto, lo scrittore sottolinea come il pittore non dissoci mai le sue «esplorazioni visuali» e il suo sperimentalismo formale da «un discorso di contenuti, d'idee morali, di profezie. Le civiltà prossime al tramonto, la decadenza degli imperi, Cartagine, la Roma del tardo Impero e la Roma delle rovine sono i temi che più [gli] stanno a

cuore». Spesso il pittore (che è anche poeta) affianca ai suoi lavori commenti con citazioni letterarie: la storia della caduta di Roma di Gibbon, la Bibbia, l'*Eneide*, Byron. Turner vuole in questo modo ammonire gli inglesi, ricordare loro che la potenza degli imperi non è eterna, che «minacce soverchianti incombono sulle forze dell'uomo». Tuttavia, secondo Calvino, quello del pittore è un pessimismo cosmico più che storico: le figure umane sono sempre piccole e quasi invisibili, «macchioline minute in mezzo alle grandi masse di colore delle forze naturali che invadono le sue tele». Tali ragionamenti sul rapporto tra contenuto e forma (Turner infatti pone le basi per i primi esperimenti di superamento del mimetismo in arte³), tra individuo e storia o tra individuo e natura nella pittura di Turner si accompagnano nella recensione di Calvino a una riflessione sulla situazione politica ed economica contemporanea: l'Inghilterra del 1975 «vive nella psicosi degli attentati irlandesi; dopo le bombe nei grandi magazzini nelle settimane delle spese natalizie», in una situazione di acuta crisi economica⁴. Per lo scrittore italiano in viaggio a Londra (che va a visitare la mostra carico dei pacchetti degli acquisti in sterline: scatole di tabacco, calzini di lana, *Penguin Books*, articoli di cartoleria e camicie in liquidazione), il pessimismo contemporaneo è troppo carico di dubbi, illusioni e consolazioni affinché si possa compiere un rovesciamento del negativo in positivo⁵; rovesciamento che invece, secondo Calvino, è generalmente presagito negli anni di Turner, alla fine del Secolo dei Lumi⁶. La contemporaneità è per lo scrittore in uno stato di crisi, anche se è probabile che i «tanti discorsi da finimondo [...] corrispondano [...] a un atteggiamento letterario e a uno sfogo

³ M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 50.

⁴ È in questa nuova dimensione più che politica contestuale che Calvino rilegge Turner svincolandolo dalla dimensione estetica universale in cui era relegato negli anni del dopoguerra: «ed è, per me, un nuovo Turner che mi viene incontro non dall'empireo atemporale delle forme, ma dalla sua epoca e dalla sua storia individuale, prese in mezzo tra cambiamenti ancor più sconvolgenti di quelli che stiamo vivendo».

⁵ «Il Calvino degli anni Settanta e Ottanta sembra alludere con sempre maggior frequenza a temi catastrofici, in particolare nei suoi interventi politici sui quotidiani. L'Italia gli pare un Paese che si dibatte in una crisi sociale e politica drammatica. Nel 1975 muore in modo tragico Pasolini; tre anni dopo viene sequestrato e ucciso dalle Brigate rosse Aldo Moro – gli articoli dedicati a questo evento sono molto importanti nella sua visione della crisi italiana –; mentre già alla fine dei Sessanta è iniziata la stagione degli attentati di marca neofascista tesi a destabilizzare il quadro politico e istituzionale del Paese. Anche nei testi sull'arte e sulla visione che Calvino scrive in quel periodo traspare questo pessimismo della ragione. Lo si intende bene dalla lettura del "Taccuino del signor Palomar" e dei racconti che raccoglierà nel libro omonimo [...], ma anche da diversi articoli di quel periodo che compariranno in *Collezione di sabbia*. Tuttavia, lo scrittore non sembra cedere completamente al disfattismo, anche quando si mostra pessimista, poiché, come scrive nel testo dedicato a Turner, è sempre possibile rovesciare il negativo in positivo. Si chiede al termine della visita-recensione: "Vale oggi anche per noi? Forse il nostro pessimismo è ancora carico di dubbi, illusioni, consolazioni perché il rovesciamento si compia. Forse questo stato, e solo questo, è la crisi"; M. Belpoliti, *Duce*, in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 475-76.

⁶ Come scrive Calvino, «William Blake, la cui strada incrociò quella di Turner solo agli inizi per poi divergere, fu il visionario d'un'epoca di rigenerazione che doveva uscire dall'apocalisse della Rivoluzione francese. Blake e Turner sono contemporanei di Hegel: il Secolo dei Lumi s'era chiuso tra scosse di terremoto, e l'idea che una dinamica di forze potesse rovesciare il negativo in positivo era nell'aria». Il rovesciamento del negativo in positivo sembra dunque possibile nei termini di una visione dialettica, la quale però per Calvino, come si è già detto, male si adatta all'osservazione della complessità del mondo contemporaneo.

temperamentale», simili a quelli di Turner, che d'altronde è un «pittore romantico». In questo articolo, destinato a un settimanale politico, culturale ed economico, lo scrittore solleva la questione dell'attualità e della pertinenza del riproporre al pubblico l'opera di Turner alla metà degli anni Settanta: «un determinismo ineluttabile domina le sorti dell'umanità nel momento in cui essa si crede più padrona del suo destino: è questa la coscienza che oscuramente Turner voleva comunicare ai suoi contemporanei e che ora ripropone a noi visitatori del bicentenario, nell'anno cruciale della crisi inglese?».

L'opera di Turner, insomma, è interrogata nella sua comunicabilità ed enunciatività: cosa può dire, moralmente, esteticamente e concettualmente al pubblico del 1975? Anche questo fa parte, senza dubbio, di quell'«esperienza analitica e concettuale dell'arte» che Calvino sperimenta alla Royal Academy e che è ormai parte integrante del suo sguardo sull'arte. In questo aspetto, quindi, l'articolo su Turner è un esemplare emblematico di quella sintesi squisitamente Calviniana tra morale ed estetica che connota le sue riflessioni sulle arti visive sin dagli inizi. Ma l'elemento innovativo presente qui come anche nel testo per Paolini è da cercarsi in tutti i risvolti e dispiegamenti di tale enunciatività, ovvero nella dimensione metartistica dell'opera, nel regime scopico in cui chi osserva è chiamato in causa nella costruzione del gioco di sguardi. Tra le varie opere di Turner Calvino si sofferma sul quadro dedicato ad Attilio Regolo. Qui, nota lo scrittore,

non è rappresentato il supplizio del romano che i cartaginesi, dopo avergli tagliato le palpebre, obbligano a fissare il sole; il quadro mostra quel che vedono gli occhi di Regolo: lo sfolgorare d'un sole nemico che investe e annienta le vie di Cartagine.



Figura 170 William Turner, *Regolo*, 1828

Attraverso la «valanga di pittura» – «la luce solare prendendo possesso del quadro cancella le cose anziché dar loro evidenza» –, l'osservatore registra «una corrente vitale»⁷: le «colorate forze distruttive» di Turner sono evocate non per annichilire l'uomo, «ma per trasmettergli il segreto della loro forza». La luce, metafora convenzionale sia della visione sia della comprensione, strumento gnoseologico per eccellenza, significa qui il contrario di sé stessa, è fonte di accecamento, ovvero di una forma di oscurità. Luce che, Calvino lo sottolinea sovrapponendo i due elementi, è al tempo stesso quella del sole visto da Regolo e quella della pittura di Turner – ma anche quella dell'energia vitale infusa nello spettatore. La luce è dunque un elemento semiotico del quadro, al tempo stesso significante, significato e referente. Ma c'è di più: la luce è protagonista, è oggetto dello sguardo⁸. Quale sguardo? Quello di Regolo, quello di Turner e quello di chi osserva il quadro nel 1975. Se nel *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* di Paolini per Calvino «l'immagine è la stessa ma la sintassi interna cambia»⁹, e cioè lo sguardo della spettatrice e dello spettatore contemporanei è sovrapposto a quello di Lotto e di Paolini (e dell'obiettivo fotografico) nell'osservazione del giovane protagonista del ritratto, nel *Regolo* di Turner è tra la spettatrice e lo spettatore, il pittore e il protagonista del dipinto che avviene tale sovrapposizione. L'*happening* di Turner è dunque ancora oggi declinato al presente, nel tempo dell'immedesimazione dello sguardo e nello spazio che è quello del campo di visione di chi è dentro il quadro e di chi lo guarda da fuori. Calvino non legge Turner nel prisma della storia dell'arte (né della storia *tout court*), ma in quello della storia della visione, ovvero del pensiero.

⁷ Nel prisma di una lettura parallela dei testi per Turner e Paolini, il riferimento alla corrente vitale che permea i quadri del pittore inglese (romanticismo) non può che far pensare a quelle «estetiche vitaliste» (relativamente all'Arte Povera) cui Calvino fa riferimento nella lettera all'artista italiano; cfr. I. Calvino, lettera a Giulio Paolini, in M. G. Vitali-Volant, *Italo Calvino et les artistes de son temps*, cit., p. 303.

⁸ La luce è un elemento fondamentale in Turner, tanto che, come ricorda Calvino, i visitatori della sua galleria di esposizioni privata «dovevano prima sostare in una stanza buia, perché i loro occhi divenissero più sensibili ai colori».

⁹ I. Calvino, *La squadratura*, cit., p. 1985.

4. Disegnare e scrivere le onde: Palomar, Pablo Echaurren e Leonardo

Sempre nel 1975, e più precisamente il 24 agosto, Calvino pubblica nel «Corriere della sera» *Lettura di un'onda*. La breve prosa che nel 1983, con qualche variazione¹, aprirà *Palomar* è la quinta ad uscire dall'officina de «L'osservatorio del signor Palomar». Il testo, il terzo dedicato all'osservazione di un fenomeno naturale (dopo le corse delle giraffe e i fischi dei merli) si inserisce con continuità e coerenza nel solco di alcune ricerche letterarie sulla descrizione di oggetti e di elementi della natura che Calvino conduce tra il 1969 e il 1972 per la composizione della sezione antologica *Osservare e descrivere* (in *La lettura*). Come già detto, qui Calvino raccoglie, tra gli altri, testi descrittivi di Leonardo, Ruskin, Lucrezio, Ponge, Galileo, Robbe-Grillet: nel prisma di questi grandi scrittori (e osservatori), osservare e descrivere le nuvole, una patata, il fuoco non è solo un esercizio scolastico, ma una pratica letteraria (e insieme estetica, filosofica, politica) paradigmatica. Questo esercizio all'esattezza è lo stesso con cui Calvino mette alla prova, a partire dal 1975, Palomar:

in realtà sempre la mia scrittura si è trovata di fronte due strade divergenti che corrispondono a due diversi tipi di conoscenza: una che si muove nello spazio mentale d'una razionalità scorporata, dove si possono tracciare linee che congiungono punti, proiezioni, forme astratte, vettori di forze; l'altra che si muove in uno spazio gremito d'oggetti e cerca di creare un equivalente verbale di quello spazio riempiendo la pagina di parole, con uno sforzo di adeguamento minuzioso dello scritto al non scritto, alla totalità del dicibile e del non dicibile. Sono due diverse pulsioni verso l'esattezza che non arriveranno mai alla soddisfazione assoluta: l'una perché le lingue naturali dicono sempre qualcosa *in più* rispetto ai linguaggi formalizzati, comportano sempre una certa quantità di *rumore* che disturba l'essenzialità dell'informazione; l'altra perché nel render conto della densità e continuità del mondo che ci circonda il linguaggio si rivela lacunoso, frammentario, dice sempre qualcosa *in meno* rispetto alla totalità dell'esperibile.

Tra queste due strade io oscillo continuamente e quando sento d'aver esplorato al massimo le possibilità dell'una mi butto sull'altra e viceversa. Così negli ultimi anni ho alternato i miei esercizi sulla struttura del racconto con esercizi di descrizione, arte oggi molto trascurata. Come uno scolaro che abbia avuto per compito «Descrivi una giraffa» o «Descrivi il cielo stellato», io mi sono applicato a riempire un quaderno di questi esercizi e ne ho fatto la materia di un libro. Il libro si chiama *Palomar* ed è uscito ora in traduzione inglese: è una specie di diario su problemi di conoscenza minimali, vie per stabilire relazioni col mondo, gratificazioni e frustrazioni nell'uso del silenzio e della parola².

Calvino sceglie, tra i molteplici elementi da osservare e descrivere, e senz'altro sulla scia del fuoco e delle nuvole, l'onda; intitola il suo testo *Lettura* e poi, nel 1983, lo mette in apertura del volume. *Lettura di un'onda* pare dunque essere un testo centrale per Calvino, la soglia di *Palomar* che ne definisce i contorni verso l'esterno – verso il mondo non scritto, e nei confronti dei suoi predecessori e modelli. Modelli letterari, ma non solo: anche pittorici. Nelle seguenti pagine, infatti, si prenderà in esame nello specifico uno scambio avvenuto tra Calvino e l'artista

¹ La revisione del testo data 28-31 luglio 1982; cfr. F. Serra, *Calvino e il pulviscolo di Palomar*, cit., tav. III.

² I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., pp. 691-92.

Pablo Echaurren intorno al soggetto (figurativo, rappresentativo e poetico) dell'onda, nello scopo di mettere in evidenza, tra le altre, una fonte visuale per la composizione del testo di *Palomar*. Il 1975, si è visto, è un anno particolarmente fecondo per quanto riguarda il rapporto tra lo scrittore e le arti visive: è l'anno della redazione della *Squadratura*, il testo che forse più di tutti intreccia definitivamente i destini della scrittura di Calvino con quelli degli artisti e delle opere d'arte. L'incontro di Calvino con la rappresentazione figurativa delle onde, o meglio la riscoperta di questo tema pittorico, è determinante non solo per la concezione (scelta tematica, ideazione, immaginazione) ma anche per l'effettiva composizione (sintassi, geometria interna al testo, sviluppo del tema) di *Lettura di un'onda*.

Prima di entrare nel vivo dell'analisi del rapporto tra immagine e testo, vale la pena delineare brevemente il profilo di Echaurren e le coordinate dell'incontro tra l'artista e Calvino. Pablo Echaurren (1951) è illustratore, disegnatore, fumettista e pittore, ma anche ceramista, scultore e performer. Echaurren si forma a Roma, dove è attivo a partire dagli ultimi anni Sessanta. Collabora, tra gli altri, con riviste e progetti editoriali come «Frigidaire», «Wam», «Il complotto di Zurigo», «Abat/jour» e «Oask!?!». Dal 1973 avvia una collaborazione con la galleria Schwarz di Milano; è tra gli Indiani Metropolitani durante gli anni del Movimento del Settantasette, e in quegli stessi anni entra a far parte di «Lotta Continua». Figlio di Roberto Sebastian Matta, Echaurren individua tuttavia in Gianfranco Baruchello il proprio padre spirituale; a partire dal 1970, giovanissimo, proprio sotto l'influenza dello stile di Baruchello, le sue ricerche si concentrano sulla realizzazione di opere di piccolo o piccolissimo formato (talvolta le dimensioni di un francobollo) impaginate a quadretti: la serie dei *Quadratini*. Qui, su un tema figurativo scelto, si susseguono quadri in miniatura, smalti, chine o acquerelli su carta in uno stile stilizzato e fumettistico, complici certamente le collaborazioni di quegli anni con le riviste – cui, in molti casi, queste opere sono destinate.



Figura 171 Pablo Echaurren, *Basta con i padroni con questa brutta razza*, 1973

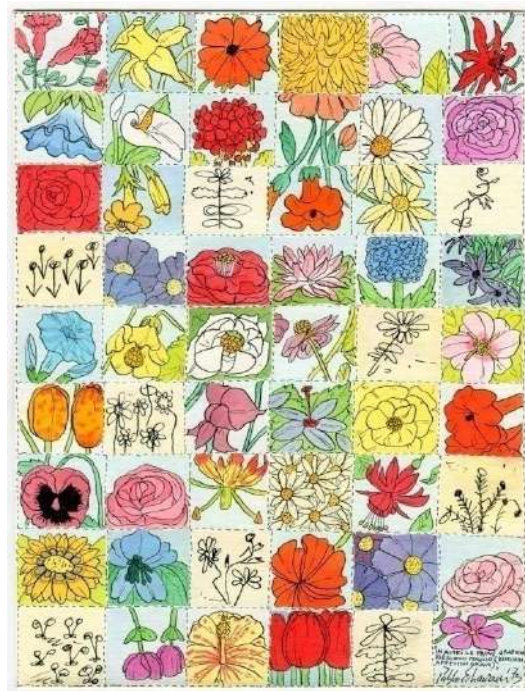


Figura 172 Pablo Echaurren, *In altri le prove grafiche riescono meglio (disturbi affettivi gravi)*, 1973



Figura 173 Pablo Echaurren, *Tra quarantatre secondi circa*, 1975



Figura 174 Pablo Echaurren, *Sull'avvistamento della grande macchia rossa*, 1975

L'opera più celebre è forse quella realizzata per la copertina del romanzo *Porci con le ali. Diario sesso-politico di due adolescenti*, di Marco Lombardo Radice e Lidia Ravera, edito da Savelli nel 1976.



Figura 175 La copertina di *Porci con le ali* con un'opera di Pablo Echaurren, 1976

Una prima lettura dei *Quadratini* non può che essere discontinua poiché rizomatica, cioè non lineare, e scomposta, frammentata. Ad aumentare la sensazione di straniamento nella fruizione concorrono anche i titoli scelti per le opere, sempre lunghi, mai denotativi, allusivi a dimensioni esterne al quadro³:

Echaurren crea uno spazio frammentario, in cui le singole immagini assumono il ruolo di tasselli di un puzzle, combinandosi tra loro senza un ordine gerarchico. L'artista usa infatti un montaggio paratattico, creando un campionario di simboli politici in cui tutte le immagini hanno lo stesso peso specifico, senza che una prevalga sull'altra⁴.

Ma anche se non c'è un ordine gerarchico, e non viene data una direzione di lettura, è forte la tentazione di leggere le immagini scorrendo da sinistra verso destra, dall'alto verso il basso, proprio come se si trattasse di strisce di fumetti. All'interno di ogni quadratino, poi, compare un oggetto, un elemento o una parte di esso: una vera e propria inquadratura che ne propone un'angolazione e un punto di osservazione sempre differenti. I *Quadratini* insomma possono essere considerati anche come una serie di studi preparatori, delle pagine di un quaderno di

³ Cfr. G. Toni, *Pablo Echaurren, il movimento del '77, gli indiani metropolitani e la "massificazione dell'avanguardia"*, «Carmilla», pubblicato online l'11 ottobre 2016 (ultima consultazione 2 novembre 2023).

⁴ R. Perna, *Pablo Echaurren. Il movimento del '77 e gli indiani metropolitani*, Milano, Postmedia Books, 2016, p. 40.

esercizi di rappresentazione (di osservazione e descrizione). In questo senso l'impaginazione di Echaurren, una griglia attraverso cui rappresentare, scomponendola in frammenti, la realtà, potrebbe essere una riproposizione in chiave moderna o postmoderna della griglia della macchina prospettica del pittore rinascimentale – proprio quella, per intendersi, che compare nell'incisione di Dürer scelta per la copertina di *Palomar*.



Figura 176 Albrecht Dürer, *Il disegnatore della donna coricata*, ca. 1525

Echaurren e Calvino si conoscono tra Roma e Parigi, verosimilmente tramite Baruchello, quando l'artista è ancora molto giovane ma già attivo negli ambienti intellettuali della controcultura⁵. Nel corso di una conversazione telefonica con l'artista nel 2019, questi mi ha dichiarato che tra la fine del 1974 e l'inizio del 1975, in seguito a un incontro con lo scrittore, regala a Calvino, Chichita e Giovanna un piccolo quadro dal titolo *A caccia di spuma marina*, del 1974.

⁵ Si ricorda anche che nella biblioteca dell'appartamento di Roma Calvino conserva, nella libreria, il volume *Pablo Echaurren*, Roma, galleria Etrusculudens, 1975, con uno scritto introduttivo di Fabrizio Chiudioni e con dedica: «a Italo Calvino questa breve presentazione | gremita di refusi. | Fabrizio Chiudioni» (scaffale X.H.6).



Figura 177 Pablo Echaurren, *A caccia di spuma marina*, 1974

Si tratta di un'opera dello stesso tipo dei *Quadratini*, con uno studio di un'onda. Le due opere riprodotte in seguito, la cui copia mi è stata fornita dall'artista, sono analoghe a quella donata allo scrittore, e risalenti allo stesso periodo⁶:

⁶ Ringrazio Isabelle Lavergne, i cui preziosi consigli mi hanno permesso di venire a conoscenza di questi scambi, e Pablo Echaurren, che con grande gentilezza si è mostrato disponibile a raccontarmi l'incontro con Calvino e a inviarmi tutto il materiale di interesse: le riproduzioni dei suoi due quadri e la scansione della lettera inviatagli da Calvino. *A caccia di spuma marina* è oggi riprodotto nel catalogo della mostra *Favoloso Calvino* (M. Barengi, *Favoloso Calvino*, cit., p. 191). *Nei pressi di vocabolo camminata* e *But he could eat you with a fork and spoon* sono oggi riprodotti nel catalogo della mostra *Calvino cantafavole* (E. Morra-L. Scarlini, *Calvino cantafavole*, Milano, Electa, 2023, p. 93).



Figura 178 Pablo Echaurren, *Nei pressi di vocabolo camminata*, 1975



Figura 179 Pablo Echaurren, *But he could eat you with a fork and spoon*, 1973

Come si è già visto per gli altri *Quadratini*, anche qui Echaurren suddivide il foglio di carta in piccoli riquadri, delineati da una griglia tratteggiata che ricopre la superficie del supporto. In ogni porzione di foglio delimitato dal riquadro l'onda è rappresentata da un'angolazione

diversa, in una prospettiva differente. I quadratini si susseguono l'un l'altro, come una serie fotografica, o come un catalogo di molteplici possibili inquadrature cinematografiche; essi danno vita a una descrizione per immagini di un'onda, quasi la dinamizzano. L'effetto fumettistico dello stile di Echaurren, dato dalla struttura a vignette (affine anche in questo allo stile e al personaggio di *Palomar*), è rafforzato dall'uso di un tratto semplice e stilizzato, da un colore compatto (acquerello e china su carta) e dal formato dell'opera, in questo caso pressoché analogo a quello di un foglio da scrittura (24x18 cm). Il primo febbraio 1975 Calvino invia a Echaurren una lettera di ringraziamento per il regalo ricevuto, dove scrive:

grazie delle onde verdi e celesti. Ecco un nuovo inesauribile tema che ti si apre, con la grande tradizione giapponese d'Hokusai e i problemi tecnici di rendere l'inafferrabilità della schiuma⁷.

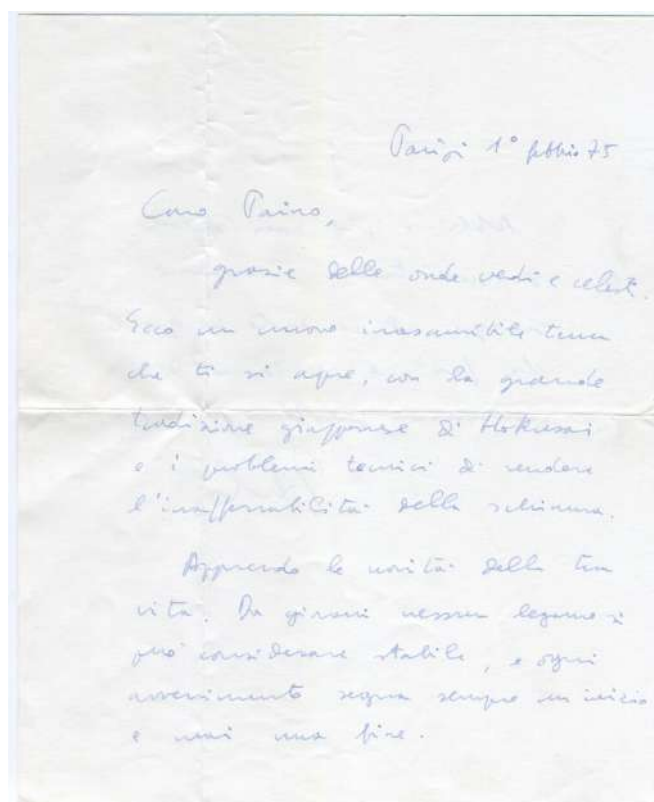


Figura 180 Lettera di Calvino a Pablo Echaurren, 1 febbraio 1975, *recto*

⁷ I. Calvino, lettera a Pablo Echaurren, Parigi, 27 giugno 1977; ms presso il destinatario. La trascrizione integrale della lettera, già pubblicata nel catalogo *Pablo Echaurren. Contropittura*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2015: «Caro Pains, | grazie delle onde verdi e celesti. | Ecco un nuovo inesauribile tema | che ti si apre, con la grande | tradizione giapponese d'Hokusai | e i problemi tecnici di rendere | l'inafferrabilità della schiuma. | Apprendo le novità della tua | vita. Da giovani nessun legame si | può considerare stabile, e ogni | avvenimento segna sempre un inizio | e mai una fine. | Abbi i più cari saluti | da noi tutti. Tienimi | sempre al corrente di quello | che fai e speriamo di | vederci presto. | Italo».

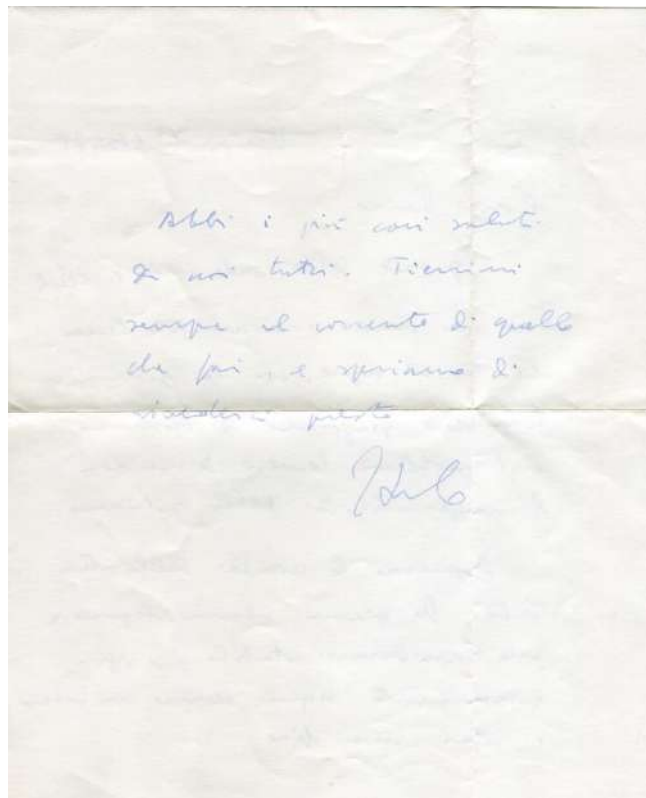


Figura 181 Lettera di Calvino a Pablo Echaurren, 1 febbraio 1975, verso

Il riferimento alla tradizione artistica giapponese non stupisce, dato che l'interesse di Calvino per il Giappone si sviluppa proprio in questi anni e culmina con il lungo viaggio del 1976. Si tornerà più approfonditamente sulle implicazioni della cultura giapponese in Calvino nel terzo capitolo; qui basti evidenziare che, come ricorda Francesca Serra in *Calvino e il Pulviscolo di Palomar*, nella prima versione di *Lettura di un'onda* (pubblicata sul quotidiano nel 1975) Calvino fa un riferimento esplicito proprio a Hokusai. La celebre *Grande onda di Kanagawa* (1830-31) dell'artista giapponese ha dunque un ruolo importante nell'immaginario di Calvino, che certamente deve averla in mente (o a portata di mano, sotto gli occhi?) nelle riflessioni sulla rappresentazione delle onde. O forse è il modo di Hokusai di concepire artisticamente e rappresentare la natura che Calvino vuole indagare, al di là del tema dell'onda, proponendosi egli stesso un esercizio simile?

Con questi interrogativi in mente si giunge, ora, a (ri)leggere le onde di Palomar. Già a una prima rapida osservazione le onde di Echaurren inducono la lettrice e il lettore di Calvino a compiere un'associazione immediata con il testo di *Lettura di un'onda*, che poi diventa il capitolo 1.1.1 di *Palomar*, ovvero la prima prosa *descrittiva* del libro. Si veda ora in che modo il testo, scritto verosimilmente pochi mesi dopo aver ricevuto la tavola (non si conosce la data precisa di composizione, ma si suppone che si tratti della primavera-estate del 1975), è in relazione profonda con l'immagine.

Il racconto, è noto, si concentra sul tentativo di Palomar di afferrare visivamente un'onda. Palomar vorrebbe innanzitutto isolarne una sola «e basta: volendo evitare le sensazioni vaghe, egli si prefigge per ogni suo atto un oggetto limitato e preciso»⁸. Cerca dunque di «vedere»⁹ una singola onda: la gobba, innalzandosi, si colora di bianco, la schiuma poi si riavvolge su sé stessa e lascia intravedere il tappeto di sabbia luccicante della riva («quando ci s'aspetta che l'onda rotoli sul tappeto, ci si accorge che non c'è più l'onda ma solo il tappeto»¹⁰), che subito si asciuga e si opacizza, giusto il tempo di essere bagnato da una nuova onda. È difficile, insomma, isolare una sola onda, separarla dall'onda che la precede e da quella che la segue, il che significa che non è possibile non considerare il *contesto* dell'onda, gli elementi che concorrono alla sua formazione e quelli a cui dà origine;

se poi si considera ogni ondata nel senso dell'ampiezza, parallelamente alla costa, è difficile stabilire fin dove il fronte che avanza s'estende continuo e dove si separa e segmenta in onde a sé stanti, distinte per velocità, forma, forza, direzione¹¹.

E se «questi aspetti variano continuamente, per cui un'onda è sempre diversa da un'altra onda», al tempo stesso «è anche vero che ogni onda è uguale a un'altra onda, [...] *ci sono delle forme e delle sequenze che si ripetono, sia pur distribuite irregolarmente nello spazio e nel tempo*»¹². Per Palomar vedere l'onda vuol dire coglierne le caratteristiche, le componenti, le forme, simultaneamente, senza cioè negligenza alcuna. Per registrare gli aspetti dell'onda che prima aveva trascurato o gli erano sfuggiti, seguendone lo sviluppo e il momento dell'infrangersi contro la riva, Palomar tenta di entrare nella dimensione *temporale* dell'onda: quello che percepisce è il movimento, o meglio la ripetizione nel movimento. Ma tutto questo movimento, ripetitivo ma disordinato, lo disturba. Palomar cerca così di spostare la propria attenzione sulla dimensione *spaziale*:

cerca di limitare il suo campo d'osservazione; se egli tiene presente un quadrato [...] di dieci metri di riva per dieci metri di mare, può completare un inventario di tutti i movimenti d'onde che vi si ripetono con varia frequenza entro un dato intervallo di tempo¹³.

Fissare i contorni di questo quadrato, però, è difficile, proprio per via del movimento del moto ondosso che impedisce un piano fisso su di esso. E quindi se anche «a ogni momento crede d'essere riuscito a vedere tutto quel che poteva vedere dal suo punto d'osservazione, [...] poi salta fuori sempre qualcosa di cui non aveva tenuto conto». L'operazione di osservare le onde

⁸ I. Calvino, *Palomar*, cit. p. 875.

⁹ *Ivi*, p. 876. Il corsivo è di Calvino.

¹⁰ *Ivi*, p. 976.

¹¹ *Ivi*, p. 875.

¹² *Ivi*, p. 876. Corsivo mio.

¹³ *Ivi*, p. 877.

è dunque frustrante per Palomar, poiché la natura molteplice di questo fenomeno lo rende inafferrabile, refrattario a una lettura completa e definitiva:

[...] ogni tentativo di definire questo modello deve fare i conti con un'onda lunga che sopravviene in direzione *perpendicolare* ai frangenti e *parallela* alla costa, facendo scorrere una cresta continua e appena affiorante. Gli sbalzi delle onde che s'arruffano verso riva non turbano lo slancio uniforme di questa cresta compatta che li taglia *ad angolo retto* e non si sa dove vada né da dove venga. Forse è un filo di vento di levante che muove la superficie del mare *trasversalmente* [...], ma quest'onda che nasce dall'aria raccoglie al passaggio anche le spinte che nascono dall'acqua e le devia e raddrizza nel suo senso e se le porta con sé. [...] Finché lo scontrarsi con le onde contrarie non la smorza a poco a poco fino a farla sparire, oppure la torce fino a confonderla in una delle tante dinastie d'onde oblique, sbattuta a riva con loro.

*Appuntare l'attenzione su un aspetto lo fa balzare in primo piano e invadere il quadro, come in certi disegni che basta chiudere gli occhi e al riaprirli la prospettiva è cambiata. Adesso in questo incrociarsi di creste variamente orientate il disegno complessivo risulta frammentato in riquadri che affiorano e svaniscono*¹⁴.

Oltre all'insistenza lessicale sulle forme e sulle dimensioni geometriche attraverso cui Palomar lungo tutto il racconto tenta di tradurre in linguaggio verbale il naturale linguaggio del libro del mondo (qui sottolineate dal mio corsivo), sono le ultime righe messe in evidenza in questo estratto a risultare particolarmente significative al fine della presente lettura del testo. Alla luce dell'osservazione dei lavori di Echaurren, infatti, sembra ora lecito avanzare l'ipotesi che il testo di Calvino si modelli sulla tavola ricevuta in dono dall'artista pochi mesi prima della stesura, o quantomeno si confronti con la resa formale *visiva* del medesimo soggetto. I riquadri in cui è circoscritta l'onda, la successione di immagini che si creano «chiudendo-aprendo gli occhi», le diverse prospettive sull'onda che ne conseguono, la resa del movimento del mare attraverso questa dinamizzazione, le forme geometriche che si creano dall'incontro dei diversi elementi naturali – o meglio della loro immagine; quasi come se la descrizione dell'onda di Palomar fosse la descrizione del quadro di Echaurren che descrive l'onda.

L'operazione di Calvino è innanzitutto visuale, come dimostrato anche dal riferimento all'azione di guardare aprendo e chiudendo occhi, che è quella consigliata da Goethe all'osservatore del *Laocoonte*, per far sì che la statua si animi, dinamizzandosi:

per cogliere correttamente l'intenzione del *Laocoonte* ci si ponga a una distanza adeguata con gli occhi chiusi; li si apra e, subito dopo, li si richiuda; si vedrà l'intero marmo in movimento, si avrà il timore, riaprendo gli occhi, di trovare cambiato l'intero gruppo. Direi che così come esso è ora è un fulmine irrigidito, un'onda pietrificata nel momento in cui s'infrange sulla riva. Lo stesso effetto si crea quando si vede il gruppo di notte alla luce di una fiaccola¹⁵.

¹⁴ *Ivi*, p. 878. Corsivi miei.

¹⁵ J. W. Goethe, *Sul Laocoonte*, citato in M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit. p. 105.



Figura 182 Gruppo scultoreo del *Laocoonte*, I secolo a.C.-I secolo d.C

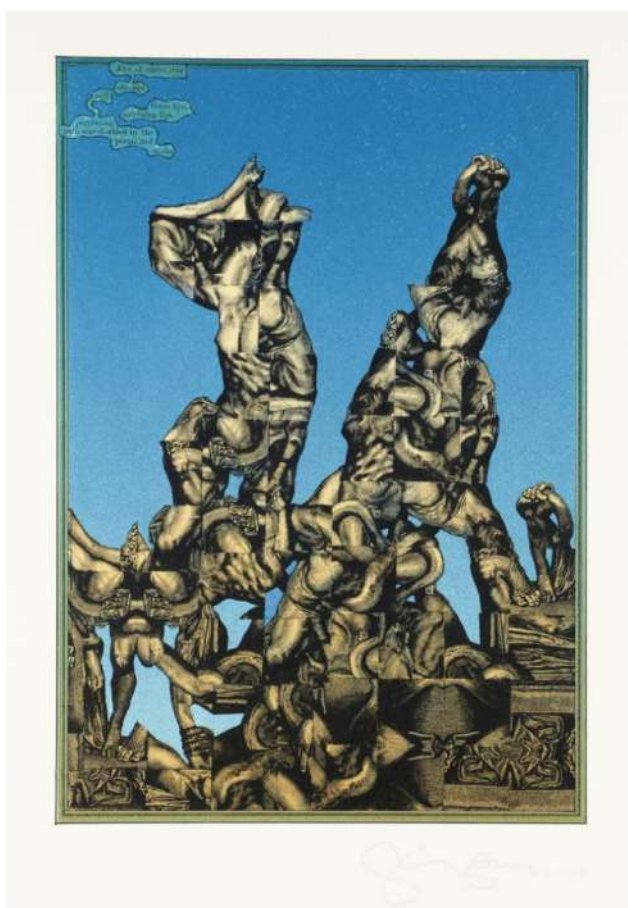


Figura 183 Tom Phillips, *Dante's Inferno – Canto XXV*, 1983

In questo modo, nella frammentazione del tempo di osservazione si frantuma anche l'immobilità dello spazio della rappresentazione – la materia inerte – e si crea una dinamizzazione, ovvero una forma di narrazione che dipende in tutto e per tutto dalla percezione di chi guarda. Palomar cerca di controllare il movimento del mare, dei fenomeni naturali, dello

scorrere inarrestabile della materia organica e inorganica, inesorabile, attraverso il movimento delle palpebre. L'esperimento, nella diegesi, è destinato al fallimento; ma la metodologia, quella letteraria, poetica, e quella metartistica, in rapporto alla rappresentazione pittorica delle onde che Calvino ha modo di consultare, funziona.

Naturalmente, non c'è modo di provare che la tavola di Echaurren sia una fonte diretta del lavoro di Calvino nel 1975 – ovvero che Calvino abbia “sott'occhio” quest'onda mentre scrive le prose di *Palomar* e, tra queste, verosimilmente *Lettura di un'onda*. Si può tuttavia affermare che le righe appena lette siano debitrice di una profonda riflessione sul modo in cui si osservano e leggono, oltre che le onde del mare (a partire da quelle del mare ligure della giovinezza) le immagini e le opere d'arte. E di questo vi è una dimostrazione nel testo stesso, quando Calvino fa un esplicito riferimento al *disegno* («appuntare l'attenzione su un aspetto lo fa balzare in primo piano e invadere il quadro, come in certi disegni che basta chiudere gli occhi e al riaprirli la prospettiva è cambiata») e, nella prima versione del testo, addirittura a Hokusai – riferimento adottato anche nella lettera a Echaurren. È chiaro, insomma, che il testo di *Lettura di un'onda* si origini a partire da alcune immagini artistiche, immagini incarnate ma anche mentali, conservate lucidamente nella memoria dello scrittore – origine che d'altronde qualche anno dopo sarà suggerita, ancor prima dei testi, dalla copertina del libro, soglia a una lettura *visuale* di *Palomar*. Ed è innegabile che le onde di Echaurren – insieme, certamente, a quelle di Hokusai e della tradizione dell'arte giapponese – abbiano occupato un certo spazio nella memoria poetica di Calvino. Se non altro in quanto modello per un simile esercizio di osservazione e descrizione: lo studio di un'onda, la lettura e la de-scrittura di un elemento naturale che non solo è in continuo movimento, seppur ritmico e costante, ma soprattutto inafferrabile visivamente e ineffabile.

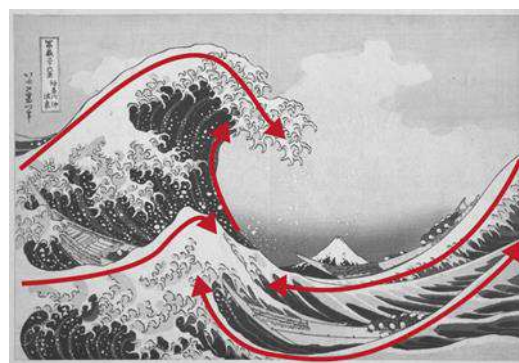


Figure 184 e 185 Struttura e dinamizzazione de *La grande onda di Kanagawa*, Hokusai, 1830-1831

Ampliando il raggio delle possibili fonti visuali di Calvino, in particolare relativamente al rapporto tra il disegno, la rappresentazione e il movimento delle onde, prima di giungere alle conclusioni di questo sottocapitolo pare necessario fare riferimento ad altri due artisti le cui

traiettorie Calvino incrocia nel corso degli anni. Il primo, se n'è già parlato nel primo capitolo, è il Gianfranco Baruchello del *Grado zero del paesaggio* del 1963, un film sperimentale che consiste in un unico piano fisso sul mare. Il secondo è, senza dubbio, Leonardo.

Leonardo da Vinci è una figura centrale in Calvino, poiché incarnazione di una lotta dell'artista con il linguaggio, e del linguaggio con il mondo, che è al tempo stesso azione (sfida al labirinto), cinetismo ed energia vitale, e concetto, metaletteratura, sublimazione. Incarnazione, cioè, della *metafisica delle cose*. Nella pagina di *Esattezza* citata sopra, quando parla di Ponge (e di *Palomar*), Calvino fa riferimento proprio a Leonardo:

l'esempio più significativo d'una battaglia con la lingua per catturare qualcosa che ancora sfugge all'espressione è Leonardo da Vinci: i codici leonardeschi sono un documento straordinario d'una battaglia con la lingua, una lingua ispida e nodosa, alla ricerca dell'espressione più ricca e sottile e precisa. Le varie fasi del trattamento d'un'idea che Francis Ponge finisce per pubblicare una dopo l'altra perché l'opera vera consiste non nella sua forma definitiva ma nella serie d'approssimazioni per raggiungerla, sono per Leonardo scrittore la prova dell'investimento di forze che egli metteva nella scrittura come strumento conoscitivo, e del fatto che – di tutti i libri che si proponeva di scrivere – gli interessava più il processo di ricerca che il compimento di un testo da pubblicare¹⁶.

La battaglia con la lingua è dunque in Leonardo una lotta che non si risolve nella compiutezza dell'opera, ma che anzi ne anima il processo di composizione, laddove il processo (le prove, le approssimazioni, gli studi, le ricerche) è il cuore stesso dell'opera. A queste righe Calvino fa seguire l'esempio della descrizione del fuoco – il testo di Leonardo che, come detto, lo scrittore seleziona per *Osservare e descrivere*:

anche i temi sono talora simili a quelli di Ponge, come nella serie di brevi favole che Leonardo scrive su oggetti o animali.

Prendiamo per esempio la favola del fuoco. Leonardo ce ne dà un rapido riassunto [...] che poi svolge in tre stesure successive, tutte incomplete, scritte in tre colonne affiancate, ogni volta aggiungendo qualche dettaglio, descrivendo come da una piccola brace la fiamma spira tra gli intervalli della legna e scoppietta e si gonfia; ma presto Leonardo s'interrompe come rendendosi conto che non c'è limite alla minuziosità con cui si può raccontare anche la storia più semplice. Anche il racconto della legna che s'accende nel focolare della cucina può crescere dall'interno fino a diventare infinito¹⁷.

La prossimità al *Palomar* di Calvino non necessita, relativamente all'esercizio di scrittura descrittiva, di commenti ulteriori. Ma, al di là del rapporto con la lingua, cioè con la scrittura, è proprio sul rapporto di Leonardo con l'immagine, il linguaggio visivo, ovvero con la pittura e il disegno, che vale la pena soffermarsi qui:

Leonardo, "omo senza lettere" come si definiva, aveva un rapporto difficile con la parola scritta. La sua sapienza non aveva uguali al mondo, ma l'ignoranza del latino e della grammatica gli impediva di comunicare per scritto con i dotti del suo tempo. Certo molta della sua scienza egli sentiva di poterla fissare nel disegno meglio che nella parola. ("O scrittore, con quali lettere scriverai tu con tal perfezione

¹⁶ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 694.

¹⁷ *Ivi*, pp. 694-95.

la intera figurazione qual fa qui il disegno?” annotava nei suoi quaderni di anatomia). E non solo la scienza, ma anche la filosofia egli era sicuro di comunicarla meglio con la pittura e il disegno¹⁸.

Il disegno è in Leonardo strumento gnoseologico per eccellenza. E, ancora una volta, più che nella sua compiutezza, nel processo di composizione: il disegno in quanto progetto (*dessein*) più che in quanto opera (*dessin*). Leonardo insomma disegnando, come anche tracciando linee di scrittura, costruisce e struttura il proprio pensiero:

di dipingere, pensava scrivendo e disegnando, come proseguendo un unico discorso con disegni e parole, riempiva i suoi quaderni della sua scrittura mancina e speculare¹⁹.

Tra i disegni di Leonardo si contano, come è noto, moltissimi studi grafici di rappresentazione dei fenomeni naturali. Tra questi, il moto dei liquidi: gorghi, vortici e onde (per un totale di più di settecento rappresentazioni dell’acqua). L’operazione di osservazione e descrizione degli elementi della natura è svolta da Leonardo nell’ottica di rilevarne gli schemi strutturali che ne sottendono la morfogenesi, e le eventuali ricorrenze e analogie. Per esempio, i modelli strutturali dei moti ondosi sono regolati dagli stessi principi formativi dei vegetali (la disposizione delle foglie, la fillotassi)²⁰.



Figura 186 Leonardo da Vinci, studio di diluvio, 1515

¹⁸ *Ivi*, p. 695.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Cfr. G. di Napoli, *I principi della forma*, cit., p. 205.

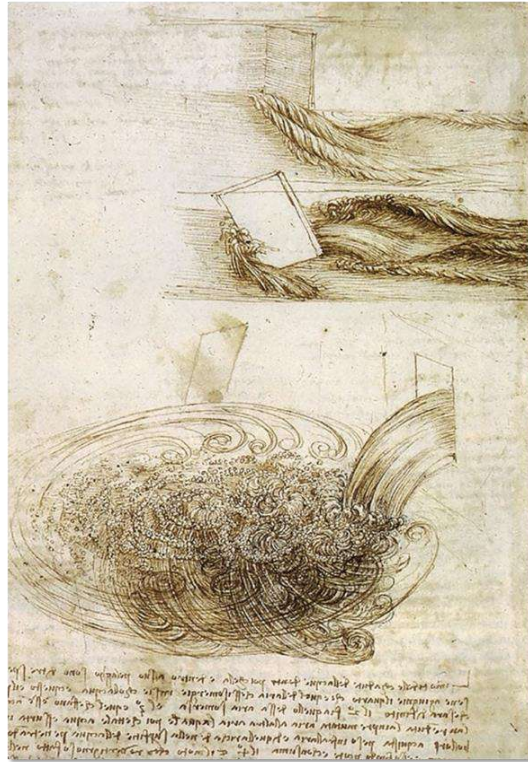


Figura 187 Leonardo da Vinci, studi sulle turbolenze dell'acqua

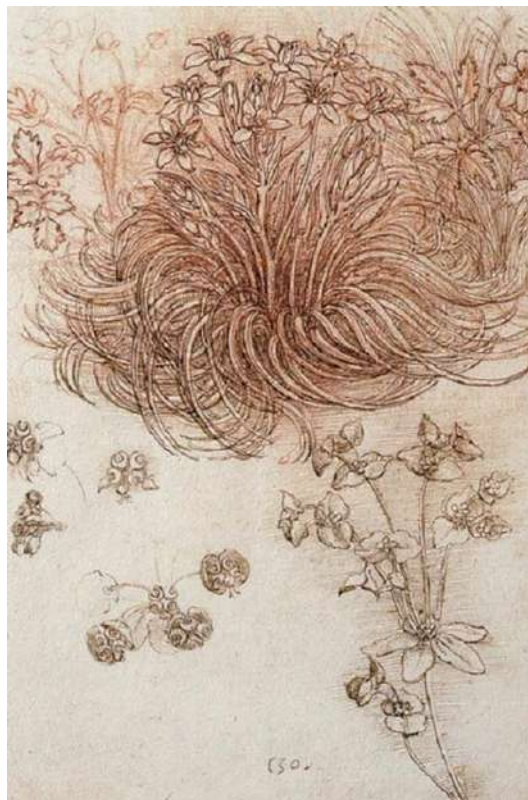


Figura 188 Leonardo da Vinci, *Stella di Betlemme e altri fiori*, particolare

Leonardo quindi utilizza la stessa tecnica rappresentativa per i moti ondosi e per alcune piante dalle foglie particolarmente lunghe; un metodo analogo è impiegato anche nella

rappresentazione dei capelli, soprattutto delle chiome femminili, che (riferendosi alla sua *Leda*) descrive così:

nota il moto del vello dell'acqua, il quale fa a uso de' i capelli, che hanno due moti, de' quali uno attende al peso del vello l'altro al liniamento delle volte. Così l'acqua ha le sue volte vertiginose, delle quali una parte attende a l'impeto del corpo principale, l'altra attende al moto incidente e refresso²¹.



Figura 189 Leonardo da Vinci, Studi di vortici, 1513



Figure 190 e 191, Leonardo da Vinci, *Testa di Leda* e studi di acconciature

²¹ L. da Vinci, *Intuizione della natura*, citato *ivi.*, pp. 205-06.

È interessante, a tal proposito, constatare che nella sua teoria sulle formule di *pathos* (*Pathosformel*) Aby Warburg consideri proprio i capelli, nella loro plasticità flessuosa, come il panneggio, ovvero come un elemento formale dinamizzato e dinamizzante, patetico, al limite del drammatico o del perturbante: il solo elemento plastico a creare movimento nelle rappresentazioni classiche, dove invece il viso (come anche il corpo) deve essere imperturbabile, impassibile, cristallizzato. In Leonardo la lotta con la lingua, in questo caso il linguaggio formale e quello grafico, consiste proprio nel tentativo di trasposizione su carta di questo *pathos*, movimento, dinamizzazione (tanto che Vasari sostiene che Leonardo infonda *moto e fiato* nelle figure). La lotta col linguaggio di Leonardo è dunque la stessa di Echaurren e Calvino contro l'inafferrabilità della schiuma del mare.

Dinamizzare un'immagine, come si tenta di dimostrare in questa tesi, è uno degli esercizi (o dei compiti) propri tanto alla pittura quanto alla scrittura. Non stupisce dunque che proprio il movimento del mare sia tradizionalmente un soggetto rappresentativo ideale per descrivere la morfogenesi e le metamorfosi della natura. Un soggetto rappresentativo non solo figurativo, ma anche, lo si è visto, concettuale, linguistico, semiotico, morfogenetico. Giuseppe di Napoli, che studia le analogie tra il "prendere forma" delle forme naturali e di quelle artistiche, nel capitolo dedicato a *Spirali e vortici* (in *I principî della forma*), scrive che

il ciclo naturale delle forme viventi non ha la forma del cerchio, perché non torna mai sullo stesso punto di partenza, ma superandolo a ogni giro devia rispetto al piano di partenza in modo costante e graduale: la figura che disegna è piuttosto una spirale, o più precisamente un elicoide. Lucrezio, nel *De rerum natura*, aveva individuato la causa di questa ciclica deviazione dei processi morfogenetici della natura nel *clinamen* [...]. La nascita delle cose [...] avviene nel punto di deviazione, là dove il rettilineo, incontrando il curvilineo, genera la spirale [...] ²².

L'autore poi prende in analisi la forma dell'acqua in movimento (una «forma di temporalizzazione dello spazio»²³) e definisce il moto ondoso, facendo riferimento proprio ai lavori di Leonardo, come

un fenomeno imprevedibile, che continuamente sfugge all'osservazione dell'occhio umano: nello spazio non riusciamo mai a fissare dove nasce, come si evolve, e come svanisce un'onda. Quando la vediamo è già formata, non abbiamo che un attimo per osservarla che è già passata. La forma, il colore, la grandezza, la direzione: tutto evolve rapidamente e si dissolve nel tempo. [...] La sua evoluzione non è inscrivibile in un processo continuo e lineare. Non è prevedibile nella forma, nella velocità e nella dimensione. Le onde si susseguono apparentemente uguali, ma ognuna è unica e irripetibile. Leonardo ha studiato a fondo i movimenti dell'acqua, dedicando loro una enorme quantità di descrizioni e disegni [...]. Ha individuato e decifrato ogni suo movimento, precisandone anche il termine con cui poterlo identificare, formulando un vero e proprio linguaggio idrico composto da sessantaquattro termini [...]. Dei quattro elementi l'acqua è quello che affascina di più Leonardo, perché [...] l'acqua è la matrice

²² *Ivi*, p. 200.

²³ *Ivi*, p. 201.

della morfogenesi di tutte le forme viventi. [...] Nella dinamica dei vortici Leonardo aveva intravisto che la stabilità si combinava con il cambiamento²⁴.

La riflessione sulle onde, in questa prospettiva, assume le dimensioni di un vero e proprio paradigma filosofico e creativo.

Tornando a Calvino, e per concludere alla luce di quanto detto fino ad ora, l'aspetto più interessante dell'analisi della sua *Lettura di un'onda* in una prospettiva visuale riguarda l'attenzione che in questo modo si porta alla *composizione* del testo. Si è detto dell'invidia che lo scrittore ammette di provare nei confronti del pittore; proprio questo sguardo analitico sulle immagini, la lettura delle opere d'arte in cui egli si sofferma sul processo compositivo e sui suoi esiti – ossia come la forma prende forma – ne provoca il desiderio (o ne induce l'aspirazione) di comporre come un disegnatore o un pittore. Nel caso specifico del quadro di Echaurren, si nota che l'*escamotage* di Calvino di fronte agli inesauribili «problemi tecnici di rendere l'inafferrabilità della schiuma» con cui egli stesso, attraverso Palomar, si scontra, sembra quella di affidarsi più agli strumenti del disegnatore o del pittore che a quelli dello scrittore (il movimento del corpo, la griglia prospettica, la cornice, la geometrizzazione, l'operazione di guardare aprendo e chiudendo gli occhi), o di usare questi come mediatori tra la scrittura e il mondo non scritto. Indagare sulla struttura visiva e visuale della scrittura di Calvino, sul suo procedere per forme e immagini scrivendo, ci sembra dunque imprescindibile anche al di là degli scritti sull'arte, come in questo caso, quello di una pagina di un suo libro. È d'altronde Calvino stesso a suggerire questa direzione quando, in un'intervista rilasciata a Costanzo Costantini proprio a proposito di *Palomar*, sostiene di aver «voluto scrivere come un tempo dipingevano i pittori»²⁵. Oggi possiamo constatare che ci è effettivamente riuscito.

²⁴ *Ivi*, pp. 202-04.

²⁵ I. Calvino, *E l'occhio scruta il caos del mondo*, intervista di Costanzo Costantini, «il Messaggero», 105, 356, 31 dicembre 1983, p. 3.



Figura 192 Luigi Ghirri, *Marina di Ravenna*, 1986



Figura 193 Luigi Ghirri, *Infinito*, 1974, per la copertina dell'edizione Mondadori di *Palomar* del 2016

5. Inquadrature, ricordo e rappresentazione in Leonardo Cremonini: il mondo è un pancraption

Guardare un'onda selezionando un quadrato di dieci metri di riva per dieci metri di mare, così come osservare le erbe del giardino prendendo in esame un quadrato di prato di un metro per un metro, è un'operazione volta a creare un'inquadratura sul mondo, che in arte può declinarsi al tempo stesso in una rappresentazione (come nel caso della pittura figurativa) o assumere una dimensione gnoseologica (metapittura, regime scopico). Nel 1984, in un testo redatto per accompagnare una mostra antologica di Leonardo Cremonini a Spoleto, Calvino scrive:

l'illimitato esiste solo in quanto esiste una gabbia per trattenerlo: la gabbia di vetro del caffè sul belvedere cinto dalle balaustre, coi tavolini quadrati nei quadrati del sole e dell'ombra, la tenda avvolgibile, le manopole del calciobalilla. L'immensità è fatta di confini, di limiti: il mare nelle giornate di calma immobile e piatta. Sotto il soffitto dell'acqua i corpi galleggiano decapitati dall'orizzontalità imperturbabile.

Per questo è inutile che cerchi di risalire nella memoria sperando di ritrovare un momento in cui il ricordo mi si presenti in piena vista, senza cornici, né quinte, né schermi¹.



Figura 194 Leonardo Cremonini, *Obstacles, parcours, reflets*, 1975

In questo testo Calvino propone una lettura delle opere dell'artista che ne è al tempo stesso un'ecfrasi denotativa (lo scrittore fa riferimenti specifici alle tele esposte in mostra) e interpretativa (egli declina il contenuto dei quadri in termini personali, intimisti, benché universali, per poi offrirne un'analisi in chiave visuale). Tale lettura interpretativa del lavoro di

¹ I. Calvino, *Il ricordo è bendato. Per Leonardo Cremonini*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 430. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ivi*, pp. 430-36. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 393-97.

Cremonini poggia in realtà le basi sulle ricerche geometriche, prospettiche e scopiche (oltre che psicanalitiche) che il pittore stesso conduce: i pluridimensionali livelli di lettura, la moltiplicazione delle immagini nei molteplici riflessi, le inquadrature di pezzi di mondo che diventano mondo dipinto. Cremonini sceglie come luogo privilegiato per i suoi studi sul regime scopico il mare d'estate, i lidi, le spiagge popolate dai bagnanti e dai bambini i cui corpi seminudi diventano oggetto privilegiato dello sguardo; Calvino vi coglie il pretesto per un (facile) tuffo nel ricordo di un'infanzia passata in riviera, ma anche per una (più complessa) indagine dei meccanismi della memoria, che scopre essere gli stessi della visione, per giungere alla conclusione, ancora una volta, che il pensiero è vista, reale o immaginaria che sia.

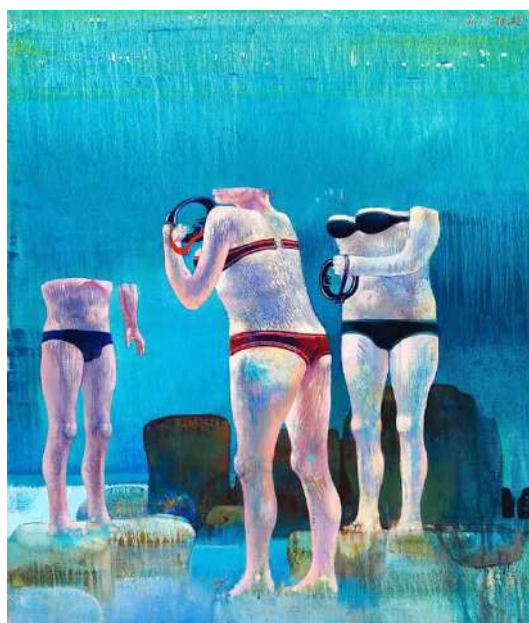


Figura 195 Leonardo Cremonini, *Eyes without voice*, 1971-1972

Leonardo Cremonini (1925-2010) si forma a Bologna, dove è nato e cresciuto, guardando a Morandi; in seguito segue i corsi dell'accademia di Brera a Milano e frequenta gli ambienti culturali e artistici veneti, dove si fa notare da Peggy Guggenheim, che gli fornisce un *atelier*. Dal 1951, grazie ad una borsa di studio, si trasferisce a Parigi dove entra in contatto con molti artisti, tra cui Roberto Matta, con cui mantiene uno stretto legame per tutta la vita. Sono molti gli intellettuali che Cremonini conosce e frequenta in questi anni, in cui si muove tra la Francia, l'Italia e New York, soprattutto pittori e scrittori (tanto che Umberto Eco lo definisce «il pittore degli scrittori»): Bacon, Balthus, Delvaux, Butor, Vittorini, Eco e Calvino. Proprio Eco, un cui testo sul pittore compare nel catalogo dell'esposizione insieme a quello di Calvino², sottolinea l'influenza di Cremonini sugli intellettuali contemporanei:

² E. Crispolti (a cura di), *Leonardo Cremonini. Opere dal 1960 al 1984*, Bologna, Grafis, 1984.

Alberto Moravia, Louis Althusser, Pierre Emmanuel, Calvino. Narratori, filosofi, poeti e via via. Probabilmente perché la sua pittura, anche se eminentemente “pittorica”, è nondimeno assai letteraria e filosofica: racconta, organizza intrecci ambigui e sottintende una serie di ragionamenti (visivi, certo) sul ruolo del soggetto, dello sguardo, del desiderio e della voluttà... Credo che Cremonini dipinga anche per produrre reattivi mentali. Lo dice egli stesso: *il quadro è una finestra*. Ci guarda lui, certo, ma una volta che l’ha aperta ci guardiamo anche noi³.

La sua pittura, sempre figurativa, tende a una resa espressionistica grazie alla leggera destrutturazione delle forme, alle prospettive lievemente distorte e soprattutto all’uso di colori carichi e violenti. Agli anni Sessanta e Settanta appartengono le opere più celebri, che sfiorano la Metafisica, ma che sono sempre in qualche modo narrative, in equilibrio tra Realismo e Surrealismo. Le composizioni, caratterizzate da colori accesi e innaturali, stesi a campiture ampie, attraversate da colate di pittura, sono sempre bilanciate e presentano un rigore geometrico che ne rivela la sottostante architettura; le tele rappresentano, come detto, atmosfere estive, lidi, bagni, interni di appartamenti, camere da letto, la cui ambientazione è enigmatica e inquietante, in una dimensione spazio-temporale sospesa e tagliata da una luce fredda e accecante. Le inquadrature sembrano delle soggettive cinematografiche, dove il punto di vista è quello di uno spettatore esterno che osserva lo svolgersi di scene di vita privata, intima e quotidiana, talvolta anche di nascosto, come se spiasse da dietro lo spiraglio di una porta, o attraverso il riflesso di uno specchio. L’intera ricerca di Cremonini, come sottolinea Eco, è dunque incentrata sul senso della vista, sul vedere e sull’essere visti, sul gioco di sguardi e sul regime scopico. Gli occhi, quelli dei personaggi, del pittore, con cui si identificano quelli di chi osserva, sono quelli di un *voyeur* ingenuo e curioso, come di un bambino avido di scoperte, affascinato dal mondo degli adulti di cui segue silenzioso i movimenti, senza purtuttavia riuscire a comprenderli. Il punto di vista del *voyeur* è infatti sempre situato in basso, di lato o dietro qualcosa. L’impiego di questo tipo particolare di inquadratura soggettiva aumenta l’impressione che le tele siano ambientate in un universo lontano nel tempo e nello spazio, quello dell’infanzia, delle estati passate al mare in villeggiatura, quando per la prima volta gli occhi dell’osservatore, un novello Agostino, si trovano a spiare gli enigmatici incontri proibiti dei grandi. Proprio Alberto Moravia, relativamente al pittore bolognese, dichiara:

davanti alla pittura di Leonardo Cremonini mi ritorna questo *ricordo* ossessionante...⁴

³ U. Eco citato in L. Lodi, *I colori della mente. Italo Calvino: scritti sulle arti (1970-1985)*, cit., p. 153. Corsivo mio.

⁴ A. Moravia, *Le vacanze di Cremonini*, in *Cremonini*, catalogo della mostra alla galleria Il Gabbiano a Roma, 1972; ora in «Quaderni» del Fondo Moravia, 2, 2002, pp.103-06. Corsivo mio. Il catalogo della mostra alla galleria Il Gabbiano è conservato da Calvino nella biblioteca dell’appartamento di Roma (scaffale X.H.58), insieme ad altri volumi su Cremonini: *Cremonini: peintures 1975-1978*, Parigi, Galerie Claude Bernard, 1979 (scaffale X.H.38); *Cremonini: peintures 1978-1982*, Parigi, Galerie Claude Bernard, 1982 (con uno scritto introduttivo di Umberto Eco) (scaffale X.H.30); *Cremonini: dessins 1970-1973*, Parigi, Éditions du Dragon, 1973 (scaffale X.H.31); *Leonardo Cremonini*, Bologna, Grafis-Galerie Farber, 1979 (scaffale X.H.39).

Lo scrittore fa riferimento tanto alle estati della sua giovinezza trascorse sui lidi del Mediterraneo, tra i giochi violenti con gli altri bambini, la scoperta della sessualità e delle differenze di classe⁵, e la vista di cose che altrove e «altrimenti non [si] potrebbero vedere»⁶, quanto al suo *Agostino*, la cui trama è, in filigrana, autobiografica. La vista (l'implicazione in un gioco di sguardi) e il ricordo (autobiografico): sono questi i temi su cui si interroga Cremonini in queste opere dai toni crudi e sospesi al tempo stesso, e su cui si concentra la lettura di Calvino nel suo testo che si intitola *Il ricordo è bendato*.



Figura 196 Leonardo Cremonini, *Les entraves entr'ouvertes*, 1980-1982



Figura 197 Leonardo Cremonini, *Le guet-apens*, 1972-1973

⁵ «A Viareggio succedettero molte cose: venni a sapere che cos'era il sesso e anche che cos'era la classe»; A. Moravia citato in A. Grandelis, «Preferisco la pittura alla letteratura». *Alberto Moravia e gli scritti d'arte*, «Arabeschi», 2, luglio-dicembre 2013, p. 76.

⁶ A. Moravia, *Le vacanze di Cremonini*, cit.

La pittura di Cremonini è sempre allusiva. Essa cioè, nel raccontare un episodio, sottintende altri messaggi, veicolati opacamente. Calvino, sulle basi di questa visione indiretta e velata, costruisce una prosa che è a tratti narrativa ma soprattutto saggistica, o meditativa⁷, dove la focalizzazione è sfumata, a tratti interna a tratti esterna, in una dimensione sospesa tra il ricordo, il sogno e l'immaginazione. Lo spazio delle tele è indagato sia geometricamente, sia come spazio visuale metapittorico, sia come spazio interiore, spazio della mente e delle emozioni in cui lo scrittore tenta di ricostruire il modo in cui prende forma il ricordo. Come è fatta la memoria, come se ne restituisce una topologia, un'immagine? Qui, il ricordo occupa degli spazi precisi, delle intercapedini (l'incipit del testo è «il ricordo è quello che passa tra stipite e stipite, tra spigolo e spigolo, tra il battente e l'altro battente della stessa finestra (o di un'altra) aperta (o socchiusa), vista di fianco (o di sghembo)»); e la sua topologia è una soggettiva (il racconto è in prima persona, anche se non è mai chiaro a chi appartenga questa voce: a Calvino, a Cremonini, al protagonista del racconto?). Il testo di Calvino così prende forma e «si svolge sulla falsariga di immagini e richiami dei quadri»⁸.

Calvino infatti gioca al gioco proposto dal pittore con le cornici e le inquadrature – scene che si svolgono dentro a stanze il cui interno è visibile attraverso la cornice della porta socchiusa, dietro a muretti, riflessi negli specchi, dietro i vetri del vagone del treno – e sviluppa la sua riflessione sul rapporto tra esterno e interno, sulla «persistenza d'un confine invisibile» tra questi, tra quel che si può vedere e ricordare e quello che invece no:

certo l'esterno è molto importante, ma perché il ricordo non sfugga la prima cosa da fare è predisporre un interno in cui catturarlo, delimitato irregolarmente da segmenti rettilinei e superfici piane, da aperture che costituiscono una continuità con l'esterno, e anche un inserimento di spazi esterni inquadrati in specchi e in finestre nell'insieme considerato come un interno. Se il procedimento seguito è giusto, tutto il resto avverrà di conseguenza: ogni movimento dello sguardo e del corpo dovrà oltrepassare una linea di separazione tra un esterno e un interno, sarà un affacciarsi dentro o fuori, uno spiare qualcosa senza sapere con sicurezza cosa serve a nascondere e cosa a mostrare.

Qui lo spazio è quello della visione. Ma al tempo stesso quello del quadro, e quello geografico delle ambientazioni balneari. Il ricordo si presenta come qualcosa di materiale ma fumoso che passa attraverso le serrature, gli stipiti delle soglie, le finestre, sempre aperte o socchiusa, viste di fianco o di sghembo, ha «bisogno di prendere posto tra elementi che dividono lo spazio in un dentro e in un fuori», «prende forma passando dall'interno all'esterno»; per «catturarlo» è

⁷ Il testo dovrebbe essere un racconto, che però si trasforma di continuo in meditazione, e in immagine: «potrei cominciare il racconto ancora più indietro, ripercorrere il viaggio per le vacanze ora per ora, il treno, le stazioni affollate. Ma ogni treno è fatto di sguardi che passano attraverso vetri, corridoi, porte scorrevoli di scompartimenti, sguardi che incontrano altri sguardi smarriti nei finestrini d'altri treni identici, tra identici braccioli ribaltabili, identici poggiatesta laterali d'ispido velluto o guarniti di foderine bianche. (La signora col cappello e la veletta e la volpe intravista in uno scompartimento di prima classe è rimasta nel ricordo associata alla fodera bianca del poggiatesta come a un indumento intimo colto da uno sguardo furtivo.)».

⁸ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 224.

necessario delimitarlo, anche se la sua «nitidezza [...] è il ricordarlo non nitido». Quello che resta nella memoria sono forme, trasparenze di vetri che inquadrano «il taglio del muro assoluto che dà sul terrazzo», «angoli bianchi di case», la linea orizzontale del mare blu, oggetti. Come le maniglie delle porte, «bianche uova sospese sempre alla stessa altezza a tracciare una linea punteggiata che divide l'alto dal basso», o come le sedie, che «di tutti i corpi solidi esistenti in natura sono insieme il più complesso e il più semplice, perché capaci di delimitare uno spazio tridimensionale in una forma aperta in tutti i suoi lati tranne uno», o ancora come i vestiti sparpagliati nelle camere («una floscia camicia maschile, le coppe vuote d'un reggipetto»), «fuori posto», che sbucano dai «cassetti aperti dei cassettoni», dai «bauli spalancati», dagli armadi.



Figura 198 Leonardo Cremonini, *L'insolence de l'été*



Figura 199 Leonardo Cremonini, *Jeux sans règle*, 1962

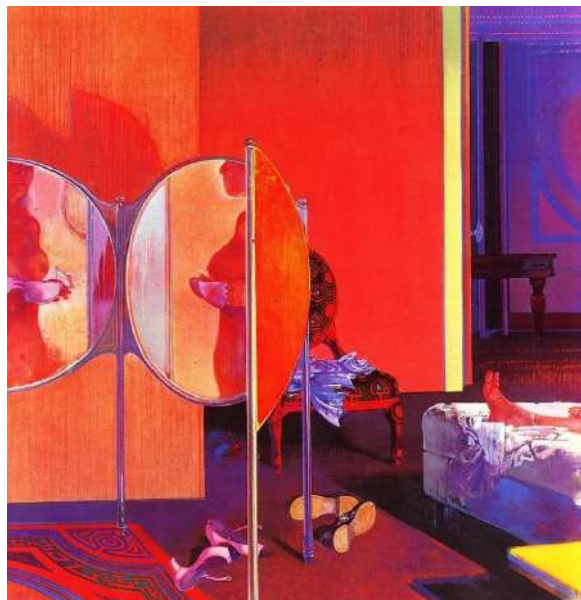


Figura 200 Leonardo Cremonini, *Les sens et les choses*, 1968

La presenza umana (quella degli adulti), «epifania di corpi»⁹, è presupposta, nascosta, o intravista – perché spiata; lo sguardo è quello «furtivo», curioso e interrogativo dei bambini che, sulle soglie delle porte, dietro ai muri, ai bordi delle finestre, stanno a spiare senza la consapevolezza del limite di ciò che si può vedere, senza conoscere ciò che si vedrà:

va da sé che ci sono i bambini che entrano dalle porte-finestre, occhi di bambini che scrutano l'ombra della stanza-ricordo. Ma un bambino è precisamente uno sguardo che sporge dallo stipite delle porte all'altezza delle maniglie, che s'affaccia al livello d'un davanzale, d'una mensola sotto lo specchio. È uno sguardo che vede e non vede; il ricordo è bendato, come il bambino nel gioco della mosca cieca, che avanza tastando lo spazio. Quello che sto ricordando è uno spazio dove o si vede troppo poco o si vede troppo; e in questo spazio se non c'è il bambino c'è la distanza che il suo sguardo vorrebbe annullare e che resta incolmabile.

La soggettiva dal basso, nella quale come detto si identifica lo sguardo all'altezza del punto di vista di un bambino, esprime in questa tanto istintiva quanto innocente tensione scopica anche tutto il desiderio, di esplorazioni, di scoperte, soprattutto corporee ed erotiche. Come già per Pin ne *Il sentiero dei ridi di ragno* e per il giovane protagonista di *Ultimo viene il corvo* il desiderio di vedere (di nascosto, dentro a un buco o a un mirino) è quello di toccare, possedere, e viceversa. La tensione dello sguardo è una tensione aptica che è al tempo stesso carnale e gnoseologica, ma che resta sempre a distanza.

Nel chiamare in causa questo tipo di desiderio – libidico, al tempo stesso infantile, erotico, scopico – non si può trascurarne l'elemento psicanalitico. Come anche nel caso di Moravia:

Agostino si fonda su quella che Moravia definisce “l'opera di due grandi smascheratori, Marx e Freud”. Quest'ultimo, insieme a Wittgenstein, è uno dei due riferimenti costanti per le riflessioni di natura

⁹ *Ivi*, p. 223.

artistica. È lo stesso Moravia a palesare l'influenza freudiana: “[...] nella vita di un paese, di una collettività, l'arte ha la stessa funzione che il sogno ha nella vita individuale, cioè la funzione di esprimere il represso. I sogni rivelano ciò che di represso, di inespresso esiste nell'inconscio del singolo: questo lo sanno tutti. L'artista fa lo stesso con l'inconscio collettivo”¹⁰.

Ma in Calvino la risposta a qualsiasi domanda sul desiderio non può essere solo psicanalitica, così come l'arte non può risolversi nell'espressione di un inconscio collettivo che condivide con il sogno del singolo individuo la dimensione onirica, di manifestazione del represso:

è inutile che vogliate forzare il ricordo a scoprirsi d'un tratto; è inutile che stiate tutti lì a suggerirmi: “dillo che c'è l'eros là in fondo! fa' emergere il desiderio! rievoca la scena che viene prima di ogni altra!”. No, per questa via non si arriva che a ripetere quello che già credevate di sapere da sempre, cioè nulla. Lasciatemi compiere tutto il percorso della memoria verso qualcosa che conta proprio perché è sempre nascosta in un angolo morto e se ne scorge soltanto ciò che si può indovinare da un'ombra proiettata sul muro, da un riflesso su un vetro, dal profilo controluce attraverso uno schermo.

È proprio ciò che è nascosto, o meglio visibile con uno sguardo indiretto, che interessa a Calvino. Il segreto per comprendere la forma del ricordo, il suo prendere forma, non è dunque quello di cercarne i contorni già disegnati, ma di disegnarli. E infatti il testo si conclude così:

non continuate a incalzarmi con le vostre domande: “ma alla fine cos'era questo ricordo? cos'era?”. Lasciatemi prima disporre tutti gli elementi senza i quali non può prodursi la scena: i telai, il cavalletto, le tele...

Ancora una volta in Calvino la risposta è metartistica, interna al sistema e alle necessità rappresentative dell'artista – con cui l'io narrante qui si sovrappone definitivamente. La necessità ultima, della rappresentazione del ricordo quanto del ricordo stesso, è da trovarsi proprio nel rapporto tra occhio e cervello, tra vista e pensiero, e poi tra pensiero e mano, tra mano e pennello e tra pennello e tela. Il ricordo è bendato, la memoria è cieca: un ossimoro che è al tempo stesso tautologia. Il ricordo non può che essere cieco perché la ricostruzione delle immagini della memoria avviene chiudendo gli occhi:

non posso cominciare il racconto del cane perché un cane è qualcosa che prende forma tra le gambe dei mobili, tavoli, letti, gambe di poltrona uguali alle gambe del cane; solo una volta fissato con precisione il posto dove si posano tutte queste gambe sul lucido pavimento potrò distinguere l'inarcarsi a un palmo dal suolo delle zampe che sostengono questa forma di cane che guarda col davanti e il didietro. Nella stanza che contiene il ricordo, nel ricordo a forma di stanza il cane è già lì anche se non sto raccontando

¹⁰ A. Grandelis, «Preferisco la pittura alla letteratura». *Alberto Moravia e gli scritti d'arte*, cit., p. 76. Moravia, infatti, legge l'opera di Cremonini proprio in questa chiave: «molti insistono sul *voyeurismo* della più recente produzione di questo pittore. Moravia, per esempio, osservando i suoi quadri, rileva che sono pieni di bambini che “spiano”. In un articolo uscito sul «Nouvel Observateur» in occasione della mostra alla Gallerie Claude Bernard, a Parigi, a proposito del quadro *Sotto il sogno del sole*, “Moravia avanza l'ipotesi che il *voyeur* sia l'artista medesimo, il quale spia se stesso osservando, non visto, una scena conturbante che si svolge, o si suppone si svolga, in quel teatrino che è il suo quadro”»; M. C. Pedrazzoli, *Calvino. Un percorso attraverso l'arte. Dal fumetto alle città metafisiche di De Chirico*, tesi di laurea, relatrice prof.ssa I. Crotti, Università Ca' Foscari Venezia, A.A. 2018-2019, p. 55.

del cane: c'è un livello cane che accompagna il ricordo giù in basso; che io dica cane o non lo dica è lo stesso.

Dunque, il ricordo è la stanza, e la stanza ha la forma del ricordo e della mente: è questa la sua topologia. La sua cartografia è il disegno, la pittura. Si ritorna così, di nuovo, all'inquadratura, a quell'«illimitato» o infinito di leopardiana memoria che «esiste solo in quanto esiste una gabbia per trattenerlo» – il buco della serratura da cui spiare, lo specchio che riflette, ma anche la tela dipinta.



Figura 201 Leonardo Cremonini, *On the back of desire*



Figura 202 Leonardo Cremonini, *Animation*

Quello spazio-ricordo che non è mai «in piena vista, senza cornici, né quinte, né schermi» è lo spazio della pittura – e, in Calvino, della scrittura. E così, se l'infinitesimamente grande del pensiero esiste perché rinchiuso in una cornice, e «l'immensità è fatta di confini, di

limiti», l'unica cosa che si può fare nel tentativo di catturare il ricordo, è descriverlo (si ricordi che *Palomar* è pubblicato nel 1983, appena un anno prima di questo testo per Cremonini). Per riprodurre la scena, che dunque è già inevitabilmente rappresentazione di sé stessa, sono necessari i telai, il cavalletto e le tele. Quanto al tempo della descrizione, esso non può che essere il presente assoluto, quello della visione, quello della pittura e della scrittura, quello del pensiero che con esse condivide la stessa forma:

insomma, se è dalla gabbia d'un reticolo geometrico che devo estrarre il ricordo, non c'è ragione che vada a cercarne gli antecedenti in un prima o in un fuori che sarà ugualmente ingabbiato; è qui che devo cercare, in quest'ombra carica dell'onnipresenza d'un sole abbagliante, in questo interno segmentato, penetrato dell'invasione dell'esterno, moltiplicato dall'ambiguità delle lastre di vetro che scompongono e ricompongono l'ordine dello spazio.

Per Calvino, Cremonini riesce in questa impresa: attraverso la pittura riesce a dare forma al ricordo, cioè al tempo nello spazio della memoria:

siamo al mare, certo; se non l'ho detto prima è perché non è la parola mare che mi avvicina all'essenza del ricordo ma un particolare modo d'essere dello spazio che comincia al di là d'un muretto bianco, d'un angolo bianco di casa, o s'apre al di là d'una finestra invasa di luce: diciamo uno spazio definito da linee rette orizzontali e verticali che delimitano zone di luminosità diversa o superfici di diversa consistenza e colore. Uno spazio che può contenere anche una bassa scogliera, caratterizzata dal contrasto tra la linea retta orizzontale che la separa dalla superficie dell'acqua e l'irregolarità curvilinea del profilo che la separa dal cielo.

Diciamo che in principio c'è un certo spazio che aspetta d'essere occupato da qualcosa e questo qualcosa non può essere che il mare, anche se nelle ore più soleggiate la luminosità troppo forte impedisce di fissare lo sguardo in quella direzione, e perciò nel ricordo la presenza del mare sarà tanto più sensibile quanto più indiretta: negli interni, negli oggetti, in tutto ciò che dà scampo e riparo da quella stessa imponente presenza. La parola mare è dunque quella con cui si è convenuto di designare un particolare campo di sensazioni e di emozioni determinato a sua volta da un campo geometrico, da una certa disposizione di coordinate: linee, superfici, proiezioni di luci e di ombre, insomma da una prospettiva. Se invece cerco di prendere il mare come punto di partenza e comincio a svolgere il filo del mio ricordo dalla mattina alla spiaggia, dal calore della sabbia che scotta sotto il sole cocente, dal gridare lontano dei bambini che giocano a palla, dal dilatarsi delle sensazioni come nella vampa incolore che trema sospesa, per prima cosa ho bisogno d'un insieme d'elementi che mi permettano di contenere questi ricordi in modo che non svaniscano nella foschia luminosa, appoggiarli a qualcosa che non partecipi della loro stessa labilità fluttuante. La mia memoria deve subito essere dunque fissata a impalcature, a sostegni: alla fila di pali e traverse di legno piallato che reggono il tendone sotto il quale s'allineano le intelaiature inclinate delle sedie a sdraio, oppure la piattaforma rialzata sul livello della spiaggia come una bassa palafitta che sostiene la fila delle cabine verniciate a strisce violente, le panche, i tendoni sospesi ad aste di ferro, le gambe umane che appaiono tra le sbarre della ringhiera, uno zoccolo che penzola fuori sospeso a un piede di donna.



Figura 203 Leonardo Cremonini, *Paesaggi assolati*, 1973-1974

L'operazione non è lontana da quella compiuta da Calvino in quei testi autobiografici in controluce che sono *La strada di San Giovanni*¹¹ e *Dall'opaco* (che con il testo per Cremonini condivide molti aspetti stilistici, oltre che visuali), entrambi di ambientazione marina. In *Il ricordo è bendato*, un testo denso (visivamente) e complesso (nelle geometrie e nei giochi di sguardi, di identificazioni), Calvino tesse insieme tutte le fila del suo discorso letterario: quello poetico – il limite dello sguardo nella contemplazione dell'immensità, la griglia delimitante come strumento per la descrizione della realtà nei suoi minimi dettagli, la poetica dell'oggetto epifanico¹² –, quello più propriamente pittorico e strutturale – i colori e la luce, la composizione

¹¹ Così scrive Belpoliti, commentando *Il ricordo è bendato*: «la prova della nitidezza del ricordo è il ricordarlo non nitido». Lo scrittore trae ispirazione dai quadri che Cremonini ha esposto e ne restituisce l'immagine attraverso una sua traduzione, seppure piegandola alla propria poetica. Nei testi saggistici, articoli di giornale o interventi in convegni o relazioni Calvino ha posto il ricordo alla base della sua relazione con il tempo e con lo spazio. Scrivendo di Octavio Paz nello stesso anno, afferma che il compito di un intellettuale «è quello di aiutare a ricordare il dimenticato, ma per far questo deve prima aiutare a dimenticare ciò che ricordiamo troppo: idee ricevute, parole ricevute, che ci impediscono di vedere e pensare e di dire il nuovo» (*Dimentica e Ricorda*, 1984). Molti altri sono i luoghi in cui Calvino è tornato in modo anche creativo su questo aspetto, che avrebbe fatto da punto di forza della sua personale autobiografia che andava pensando e scrivendo negli ultimi anni della sua vita. Si pensi a *Ricordo di una battaglia* (1974) o a un testo ancora precedente, *La strada di San Giovanni* (1962). Nel racconto per l'artista siamo in uno spazio più intimo, per quanto lo consenta il tono assunto nella storia che viene dipanando a fianco dei quadri di Cremonini. Al centro della riflessione, oltre al ricordo, c'è il tema dello «sguardo», che è legato al corpo, al suo movimento e a quello degli occhi, ma è anche una esplorazione dello spazio mentale, così come era avvenuto in precedenza con altri testi per artisti. La pittura che insieme commenta e racconta ha a che fare con lo spazio del mare, con un paesaggio, che, seppure diverso, lo rimanda a quello della sua memoria infantile; nei quadri si scorgono muretti, angoli di case, finestre, scogliere che Calvino traduce in linee verticali, orizzontali, curve irregolari. Lo spazio è uno dei temi dell'arte di Cremonini. E il modo in cui Calvino si rappresenta nella mente il tema della sua scrittura è quello di una cornice spaziale»; M. Belpoliti, *Raccontare l'arte: ricordi e ricevimenti*, in *Guardare*, cit., p. 275.

¹² In questo testo si possono cogliere molteplici riferimenti letterari, più o meno espliciti: dalla poetica de *L'Infinito* di Leopardi, al *Nouveau roman* (si pensi in particolare a *La gelosia* di Robbe-Grillet), al realismo magico o fantastico (si pensi ai *Sillabari* di Parise, pubblicati quello stesso anno). La «dilatazione dello spazio, di epifanie [...] evocano Joyce, ma anche Montale con i suoi cocci di bottiglia in cima alla muraglia»; M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 224.

e le geometrie –, quello metartistico – i telai, il cavalletto e le tele resi manifesti nella loro funzione conoscitiva. Guardare (o ricordare) è innanzitutto *scegliere* cosa guardare: il mondo non è un panopticon, ma un *pancripticon*¹³.

¹³ Cfr. I. Calvino, traccia del *racconto della vista*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 1215.

6. Creare è ri-creare: Tullio Pericoli e Paul Klee

Nel 1980 Calvino co-scrive un testo in occasione della mostra di Tullio Pericoli *Rubare a Klee*, tenutasi presso la galleria Il Milione a Milano. Si tratta di una conversazione in forma dialogica tra l'artista e lo scrittore sul tema dell'esposizione: il furto in arte. A legare i due autori c'è un rapporto di amicizia e di collaborazione. Come si è già detto nel primo capitolo, infatti, i racconti di Calvino *Lo zio acquatico*, *L'inseguimento* e *I cristalli* (poi in *Le cosmicomiche e Ti con zero*), pubblicati rispettivamente il 1 maggio 1965, il 28 maggio e l'11 giugno del 1967 nel «Giorno Domenica», sono accompagnati da un'illustrazione di Tullio Pericoli:

nei primi anni Sessanta un giovane Tullio Pericoli (classe 1936, nativo di Colli del Tronto, nelle Marche) approda a Milano e al quotidiano «Il Giorno». Dopo un collaudo con un racconto di Bassani gli viene affidato *Il racconto della domenica*, che di settimana in settimana porta le firme di Gadda, Arpino, Arbasino, Bianciardi, Sciascia, Soldati, Pasolini. E anche di Primo Levi, che ha cominciato a scrivere storie di fantascienza – anzi, di fantatecnologia e fantabiologia – con anni di anticipo sul suo amico Calvino.

Quando Calvino comincia a pubblicare sul «Il Giorno» le sue storie cosmicomiche, è naturalmente Pericoli a tradurgliele in immagini. Fra quelle che rilancia sui paginoni domenicali del «Il Giorno» con i suoi disegni al tratto – nel suo stile di allora, convulso e composto al tempo stesso – eccone due che di lì a poco confluiranno in *Ti con zero: L'inseguimento* [...] e *I cristalli* [...]. Ricorderà Pericoli: “Mi passavano per le mani... battute a macchina (probabilmente in copia unica, molto preziose)”¹.



Figura 204 Illustrazione di Tullio Pericoli per *I cristalli*, 1967

Pericoli, poi, nel corso della sua carriera di disegnatore e pittore, ritrae più volte Calvino², e nel 1985 dedica allo scrittore l'opera *Il monte Palomar (a Italo Calvino)*.

¹ D. Scarpa, *Complicità grafiche*, in *Calvino fa la conchiglia*, cit., pp. non numerate ma l'ottava e nona dell'inserto.

² Pericoli è un ritrattista produttivo: tra i suoi soggetti si annoverano artisti e intellettuali (uno tra gli altri, Saul Steinberg).



Figura 205 Tullio Pericoli, *Italo Calvino*, 1994



Figura 206 Tullio Pericoli, *Il monte Palomar (a Italo Calvino)*, 1985

Pericoli è un artista che, in generale, ha una certa confidenza con l'universo della letteratura: nel corso degli anni collabora spesso con le case editrici, come testimonia il murale dipinto nella sede storica della Garzanti a Milano nel 1987, e partecipa alla realizzazione di libri in qualità di illustratore, come nel caso del *Robinson Crusoe* edito da Olivetti nel 1984. E proprio in occasione di un'esposizione di questi disegni, Pericoli chiede a Calvino un testo per il catalogo della mostra: un progetto che lo scrittore rifiuta, come testimoniato da una lettera di

scuse del 28 giugno 1984³. Calvino però, di questa edizione olivettiana del *Robinson Crusoe* con le illustrazioni di Pericoli, conserva una copia nella biblioteca della casa di Roma (scaffale VIII.H.11)⁴, dimostrando uno spiccato interesse per il lavoro dell'artista, soprattutto nel prisma dell'incontro tra immagine e parola, che qui prende forma nella serie delle illustrazioni per il romanzo di Defoe.

Quanto alla collaborazione del 1980 tra Calvino e Pericoli, essa prende vita in occasione della mostra *Rubare a Klee*, che è il punto di approdo di una lunga ricerca figurativa dell'artista sul paesaggio, iniziata negli anni Settanta con la serie delle *Geologie*.



Figura 207 Tullio Pericoli, *Rubare a Klee*, 1980

³ Cfr. I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 1518. Un'altra lettera, del 16 novembre 1981, testimonia lo scambio assiduo tra i due artisti: Pericoli ha inviato a Calvino il suo *Le gioie dell'occhio*, e lo scrittore lo ringrazia: «il mio occhio gioisce con *Le gioie dell'occhio*. I tuoi disegni trasmettono i tre elementi essenziali dell'erotismo: il colore della carne, il senso della sorpresa, la moltiplicazione delle immagini»; *ivi*. p. 1458.

⁴ Qui sono conservati anche i seguenti volumi: T. Pericoli, *Le gioie dell'occhio e "Vocali" di Guido Almansi*, Milano, Serra e Riva, 1981, con dedica: «a Calvino questi disegni | che se fossero parole | vorrebbero somigliare alle sue | Tullio Pericoli | novembre 1981» (scaffale VIII.H.33); T. Pericoli, *Disegni per Robinson, paesaggi e personaggi*, Milano, Electa, 1985, con dedica «a Calvino, | ringraziandoti molto per | le nuove Cosmicomiche e | per l'affettuosa dedica, | questi disegni sperando | che ti piacciono sempre un po'. Con affetto | Tullio Pericoli (scaffale X.H.22); *Tullio Pericoli, paesaggio italiano 1981/82: aprile-maggio 1982*, Testo di Giulio Carlo Argan, Milano, Studio Marconi, 1982 (scaffale X.H.66). Su Paul Klee Calvino conserva: F. Klee, *Vita e opera di Paul Klee*, Torino, Einaudi, 1971 (scaffale III.B.7); G. di San Lazzaro, *Klee: a study of his life and work*, Londra, Thames and Hudson, 1957 (scaffale III.C.39).

Al centro della conversazione con Calvino, però, Pericoli pone, più che una riflessione sulle opere in mostra, un'analisi condivisa della loro genesi concettuale, strutturale e formale. Secondo Belpoliti

il pretesto è quello di confrontarsi con il lavoro dell'artista svizzero-tedesco Paul Klee facendone oggetto della propria ricerca estetica. L'argomento della conversazione riguarda quella che Harold Bloom ha definito "l'angoscia dell'influenza", ovvero il rapporto con i maestri⁵.

I lavori esposti nascono nel momento in cui l'artista sente la necessità di mettere in discussione il personale processo progettuale e creativo: egli è colto dalla paura del rischio di essere sempre uguale a sé stesso, ripetitivo, di lavorare per abitudine⁶. E nel fare il punto sul proprio operato Pericoli avverte il bisogno di tornare su Paul Klee, pittore con cui sente di aver convissuto intellettualmente per lungo tempo. Lo scopo di questa ricerca è analizzare, in Klee, i processi progettuali, generativi e creativi, interrogandone le opere nella loro struttura compositiva, esplorando «dove Klee presumibilmente aveva tracciato il primo segno in un quadro», il «perché un segno è lì e non là», cercando cioè «l'anatomia seconda, l'anatomia segreta» delle tele. Nel «piacere di rivivere i momenti del farsi di un'opera», cioè nel compiere questa operazione di profonda lettura dei lavori dell'artista, quasi di scomposizione del suo processo creativo, attraverso una «intravisione» degli «incroci dei segni che [...] indicano le possibili prosecuzioni», è inevitabile per Pericoli incappare in un "furto" ai danni di Klee, la cui opera è scientemente un *modello* per l'artista contemporaneo⁷. Si tratta però di un «furto in arte» che, secondo Pericoli, arricchisce ladro e derubato insieme, un furto analogo a quello perpetrato da Picasso nei confronti di Cézanne.

Ed è proprio a proposito del concetto di furto che Pericoli si sente autorizzato a chiamare in causa Calvino, autore non «estraneo all'idea del "rubare"» in arte, per dialogare con lui. Calvino infatti dedica una gran parte della sua produzione letteraria e della sua riflessione metaletteraria ai temi del prestito, della citazione, della riscrittura, della copia, della traduzione – Pericoli cita il modello degli *Exercices de style* di Queneau, insieme alla traduzione di Calvino del suo romanzo *Les fleurs bleues*, e cita *Se una notte d'inverno un viaggiatore*; Calvino, in risposta al pittore, fa riferimento alla riscrittura dell'*Orlando furioso*, al rifacimento de *Il Milione* «con il suo stile», ai richiami a Faust, Parsifal, Amleto, Macbeth, Re Lear ne *Il castello dei destini incrociati*, agli elementi tratti da Stevenson riproposti ne *Il visconte dimezzato*, e al

⁵ M. Belpoliti, *Rubare a Klee*, in *Guardare*, cit., p. 276.

⁶ Cfr. I. Calvino, *Furti ad arte. Conversazione con Tullio Pericoli*, cit., p. 1801. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ivi*, pp. 1801-15. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 335-45.

⁷ Relativamente alla consapevolezza del "furto" in arte Calvino scrive, in queste stesse pagine: «tu adesso ti proponi di fare i tuoi conti con Klee esplicitamente, ma prima, nel tuo grafismo minuzioso e ossessivo, nelle tue fughe musicali di segni, nella tua esigenza di comporre materiali visuali diversi, continuavi a dialogare con Klee proprio in quanto c'è di più originale e personale nel tuo lavoro di pittore».

Pierre Menard autore del *Don Chisciotte* di Borges, «tipico scrittore che si rifà sempre a qualcosa di già scritto», cui egli si ispira apertamente. Per Calvino infatti «lo stile è qualche cosa di generale, è un modello ideale [...], l'arte nasce da altra arte, così come la poesia nasce da altra poesia», per cui «l'idea che l'artista sia proprietario di qualche cosa è un'idea abbastanza tarda. Da principio l'idea di rubare non c'è» perché «nell'arte classica lo stile è un modello da raggiungere, che tutti devono raggiungere» e «un criterio di imitazione delle altre opere è canonico, è prescritto per l'artista come per il poeta», ma soprattutto perché «c'è sempre un'imitazione, all'inizio dell'apprendistato di un artista come di uno scrittore»: della natura, del lavoro del maestro, di immagini già viste e forme già date⁸. Per lo scrittore, dunque, l'arte e la letteratura sono, al pari di un'attività artigianale, un «patrimonio comune» che prende forma a partire da qualcosa che c'è già (la tradizione, un modello), e fa l'esempio della letteratura antica, basata su di un repertorio di miti e su alcune formule ripetute come gli epiteti omerici.

Quanto alla pittura, Pericoli, relativamente alla «storia delle arti figurative [che] appare come una lunga catena di immagini indissolubilmente legate», scrive che essa è

una catena che si è sviluppata in maniera quasi indipendente dalla vita sociale degli uomini, che ha svolto un suo percorso come se fosse in possesso di una esistenza propria, individuale. E questo può rivelarsi anche in un solo dipinto. C'è un affresco del Correggio che si trova nella chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma dove, intorno al santo, una fuga circolare di faccette tonde di angeli si sgrana lentamente verso l'infinito, e i visi degli angeli diventano sempre più piccoli fino ad apparire soltanto attraverso piccoli tocchi di pennello, senza più neanche i puntini degli occhi: un semplice brulicare di minute pennellate. Potrebbe essere la lettura, anche se un po' schematica, di un percorso della nostra storia dell'arte. I faccioni in primo piano ci consentono l'interpretazione delle pennellate più lontane, che non saremmo capaci di intendere se non avessimo già accumulato le immagini davanti. L'ultimo colpo di Pennello è un angelo solo perché il primo faccione ce lo ha dichiarato. [...] Oggi possiamo dire "astratto" solo perché c'è stato un percorso che conosciamo.

Nella catena di immagini che compone la storia dell'arte ognuna di esse assume un *sensò* in base alla posizione che occupa, come in un grande museo: le opere d'arte sono dei *sémiophores*, oggetti di una collezione universale che hanno, in base ai loro rapporti reciproci, significati specifici. Così come in un quadro anche un elemento astratto può diventare "figurativo", cioè avere un significato riferito ad un referente poiché inserito in una continuità formale: una pennellata *significa* una testa d'angelo. Questa lettura della storia delle immagini proposta da Pericoli è condivisa da Calvino, che però aggiunge:

è vero, ogni opera è leggibile nel suo contesto. Ma se si fosse conservato solo il centro di quell'affresco con quei puntini e basta, forse avrebbe un valore anche quello, sarebbe un affresco astratto. [...] Se

⁸ Tuttavia per Calvino, per cui «tradurre è il vero modo di leggere un testo», «ogni opera che contiene in sé l'imitazione, la citazione, o la parodia presuppone una scelta, una lettura, una critica, il privilegiare determinati aspetti, determinate linee nei confronti delle altre, quindi è un'attività critica». Rubare ad arte significa cioè, sempre, *ricreare*.

aboliamo le faccine degli angelotti dobbiamo sostituirle con un altro percorso: le punteggiature dei quadri di Klee o i triangoli e i cerchi di Kandinsky.

Con queste parole Calvino intende mettere in luce la natura anche anacronistica⁹ delle immagini, ovvero che i loro percorsi non sono solo lineari e unidirezionali, ma multiformi e multidirezionali. Secondo lo scrittore lo sviluppo delle immagini nella storia non si può leggere solo in una prospettiva storicista:

la pittura è qualcosa che si fa, che produce sé stessa attraverso di noi. [...] L'idea della storia della pittura, più che come percorso verticale verso un punto d'arrivo, va visto come un allargarsi in estensione: il fine a cui si tende è dipingere tutto il dipingibile, esplicitare le possibilità della pittura.

Per Calvino, quindi, non c'è nessuna verità pittorica da raggiungere, «non c'è progresso». E il riferimento, a tal proposito, a Paul Klee è la dimostrazione dell'effettiva incarnazione di una tale concezione dell'arte, nell'arte. Klee, il cui lavoro mette radici in un terreno più antropologico che storico, è l'autore di quell'*Angelus Novus* che al tempo stesso demarca e determina un cambio paradigmatico sia nella storia dell'arte sia nella storia della cultura occidentale.

Per tutte queste ragioni, per Pericoli è particolarmente interessante interloquire con Calvino proprio riguardo a Paul Klee: per un confronto sul condiviso «piacere» che deriva ad entrambi dal rubare (e in particolare, forse, dal “rubare” nei suoi confronti), e perché Klee, un pittore “classico”, è anche per Calvino un *modello* compositivo e stilistico. Tanto che Pericoli, dello scrittore, mette in luce proprio un'intrinseca «natura kleeiana»:

tu hai parlato di “forme che il mondo avrebbe potuto prendere nelle sue trasformazioni e non aveva preso, per un qualche motivo occasionale o per un'incompatibilità di fondo: le forme scartate, irrecuperabili, perdute” [...]. *Come Klee sei anche tu alla ricerca delle forme possibili e disegnabili, che non ci sono nella realtà ma esistono in quanto possibili* [...]. Usi parole come “lo scrivibile” e “il narrabile” [...], mostri una conchiglia nell'atto della sua “figurazione” [...], fai sviluppare una storia dalla combinazione indipendente di immagini [...]. Anche il foglio del pittore non esiste come spazio finché non vi si traccia sopra il primo segno di matita¹⁰.

L'affinità di Calvino con Klee è dunque per Pericoli da individuarsi nella comune ricerca delle forme *possibili*, scrivibili o disegnabili. Il pittore tedesco-svizzero, il cui stile per lo scrittore è riconoscibile, comprensibile e valutabile non nei singoli quadri o in «un gruppo ristretto di opere, ma [in] un lavoro nel suo complesso», è il pittore della «moltitudine». Come afferma Calvino:

le esposizioni di Klee [...] quasi sempre mi hanno dato un senso quasi di ubriacatura, perché non so dove fissarmi. Quando trovo una riproduzione isolata o un quadro isolato di Klee in un museo, mi posso

⁹ Come già accennato, il concetto di anacronismo negli studi visuali è stato introdotto e sviluppato da G. Didi-Huberman in *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, cit.

¹⁰ Corsivo mio.

concentrare su quello, ma l'immagine complessiva di Klee resta questo universo delle possibilità delle forme, sempre molto riconoscibili.

Proprio in questa continuità stilistica sta la differenza di Klee con Picasso, cui fa riferimento, nella conversazione, Pericoli. Per Calvino, lo si è già visto, Picasso è antinomico rispetto a Klee (benché entrambi siano pittori “felici”, «immuni dalla tristezza o dal sopratono degli astrattisti odierni»¹¹): egli è un ladro della pittura, in grado di impadronirsi e appropriarsi, sintetizzandoli, dei più disparati universi formali. È un artista *totale*, che conforma mimeticamente il suo stile sulla discontinuità del mondo, è eclettico. Klee invece, lo si è detto, è «così ricco, così generoso, ma nello stesso tempo non è mai eclettico, è sempre lui»¹². Grazie a una pittura volta a indagare il potenziale formale, Klee tenta di ridurre le irregolarità della discontinuità e della complessità del reale attraverso la coerenza del suo stile, sempre fortemente personale e riconoscibile; cerca la variazione nella ripetizione – di moduli espressivi, di stilemi, di forme, di motivi –, propone, del suo lavoro, un'immagine complessiva, come di una moltitudine inscindibile: è un artista onnivoro, ma il suo discorso è sempre coerente. Secondo Belpoliti Klee è particolarmente significativo per Calvino proprio perché, in quanto artista che lavora sull'*inventio* come creazione e ri-creazione del mondo¹³, è «modello di una invenzione libera: “essere sempre se stessi facendo sempre qualcosa di nuovo»¹⁴; questa attitudine

equivale a rovesciare il senso comune dell'invenzione come variazione totale, traducendola invece in quella di permanenza nella variazione, in un problema d'*identità d'autore*, e proprio il tema dell'identità è quello intorno a cui s'inviluppa un libro come *Se una notte d'inverno un viaggiatore* che ritorna più volte nella conversazione¹⁵.

Su questo punto Calvino e Pericoli sviluppano ulteriormente il paragone tra Klee e Picasso. I furti del pittore spagnolo, infatti, più che in un'appropriazione profonda consistono in varie forme di reinterpretazione di opere altrui che restano superficiali, nel senso di vincolate al *fuori*: alla forma (e non alla morfogenesi). Diversamente, Klee è un artista che, innanzitutto, invece di derubare si lascia saccheggiare:

l'esempio di Klee è quello di un artista che ha una grande forza genetica, che in ogni quadro apre delle strade e certamente *ci sta* ad essere derubato. È uno che si dà in pasto all'arte futura. Non fa altro che aprire delle strade che forse non è tanto interessato a sviluppare lui stesso, perché è già subito occupato di aprirne delle nuove e quindi tutto quello che fa è un dono agli altri, di cui poi lui magari si disinteressa.

Tale disponibilità di Klee a essere derubato, insieme a un metodo di ricerca dinamico e cangiante ma sempre coerente, e a un progetto di poetica duttile e aperto alle infinite potenzialità

¹¹ I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 324.

¹² Corsivo mio.

¹³ Cfr. M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 204.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ivi*, p. 205.

delle forme, connotato da una potente forza generativa e allo stesso tempo da una marcata impronta stilistica personale, rendono agli occhi di Calvino la figura del pittore svizzero-tedesco definitivamente «fondamentale»:

la pittura mi è servita sempre come spinta a rinnovarmi, come ideale di invenzione libera, di essere sempre se stessi facendo sempre qualcosa di nuovo. In questo senso il nome di Klee mi pare fondamentale.

Ma la specificità delle ricerche di Klee che più magnetizza l'attenzione di Calvino consiste forse in uno sguardo particolare sulle forme della natura, o meglio sulla «nature's way of building its multifarious forms»¹⁶; forme che sono «symmetrical» e «bizarre», come ad esempio le conchiglie, le chioccioline, le spirali.



Figura 208 Paul Klee, *Schnecke*, 1924

L'opera di Klee è metamorfica nelle forme ma immutabile nella sua anatomia seconda e segreta; è un insieme di combinazioni di elementi consustanziali, che condividono le «forze operanti nell'essere»¹⁷. Il motivo per cui Klee è fondamentale in Calvino risiede anche, e forse soprattutto, qui, ovvero in questa condivisione non solo della ricerca formale e stilistica (la leggerezza, il gioco, il tratto stilizzato, la geometrizzazione e così via), ma dei processi creativi di formalizzazione e morfogenesi – processi di ri-creazione artistica, a partire dall'osservazione della natura. Studiare i meccanismi profondi di “formazione delle forme”, naturali quanto culturali, implica tracciare dei percorsi di sfida al labirinto, di orientazione nel caos della moltitudine della superficie visibile, cioè delle forme ma anche dell'informe. Significa cartografare la molteplicità. Quando Palomar vuole osservare e descrivere un'onda, è come

¹⁶ «Il modo in cui la natura costruisce le sue molteplici forme»; F. Ricci, *Calvino and Klee: variations of line*, in *Image, eye and art in Calvino. Writing visibility*, cit., p. 270. Traduzione mia.

¹⁷ P. Klee, *Diari, 1898-1918*, Milano, Il Saggiatore, 1960, p. 349.

Klee, che aspira «al di là del *pathos*» a «porre ordine al movimento»¹⁸. Secondo Marcello Ciccuto, gli elementi che accomunano il lavoro di Klee e di Calvino sono proprio il rigore e la coerenza stilistica con cui essi tentano di ordinare il mondo:

l'intero dispositivo calviniano si riconoscerà infine negli ordini esterni di Paul Klee, artista che per Calvino ha affondato la ricerca nel magma dei grandi significati antropologici, ha frugato sotto la superficie – come scrive Tullio Pericoli –, assommando tutti i sensi potenziali nell'immagine pittorica realizzando in altre parole la profondità del superficiale, che un Giorgio Manganelli accreditava globalmente allo stesso progetto estetico calviniano. [...] L'immagine elaborata da Klee la diremmo in fondo equivalente occidentale di un *mihrab* (la nicchia delle moschee che non si può definire a parole, non c'è come oggetto – “la sua sola qualità è quella di non esserci” – ma è spazio entro il quale ribolle un'infinità di significati), consolidamento dei sensi interni in forme visibili, segno di un'armoniosa geometria intellettuale che forse soltanto la pittura di Paolini consegue al massimo grado di efficacia¹⁹.

Proprio questa de-scrizione del mondo attraverso una combinazione sempre variabile di elementi formali consustanziali al mondo stesso (il «consolidamento dei sensi interni in forme visibili»), ripercorrendo con la matita o la penna i percorsi morfogenetici della natura, implica tanto in Klee quanto in Calvino l'innovazione costante nella permanenza. I due perseguono, nell'idea di un progetto artistico non totale ma molteplice e complesso, una ricerca creativa aperta alla molteplicità dinamica del reale che mantenga una coerenza stilistica e una rigorosa metodologia conoscitiva. Come scrive Franco Ricci:

there are no bounds to their [di Calvino e Klee] mathesis, no limit to their taxonomies²⁰. Each *petit récit*, each parable written by Calvino is a piece of a pre-visionsed global design; each sketch by Klee a fragment of a pre-conceived ultimate *œuvre*. Both positions posit the notion that reality is really a never-ending metamorphosis; a concept that Calvino inherits from Lucretius and Ovid, and that Klee distills from Hieronymus Bosch. [...] In both we sense a need for authenticity not so much in one's work but in one's justification of self. It is the attempt to find the elusive key that inspires art, the methods that distill its genius, the tools that forge its permanence. The main thread that runs through the whole of both Calvino's and Klee's work is the search for origins²¹. [...] If Klee used colors as an extraordinary gift that unifies the most disparate of experiences, Calvino uses words as if they were in “inseguimento perpetuo delle cose”, their meanings in “adeguamento alla loro varietà infinita”²².

¹⁸ P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, Milano, Feltrinelli, 1959; in epigrafe.

¹⁹ M. Ciccuto, *Lo sguardo della scrittura*, in *Italo Calvino. A writer of the next millenium*, cit., p. 122.

²⁰ Mentre Ricci fa riferimento alla tassonomia, Belpoliti parla di enciclopedia: «l'opera di riscrittura è inevitabilmente enciclopedica»; M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 206.

²¹ Più avanti nella stessa pagina Ricci parla di «moments in creations» e «moment of conception».

²² «Non ci sono limiti alle loro mathesis [di Calvino e Klee], non ci sono limiti alle loro tassonomie. Ogni *petit récit*, ogni parabola scritta da Calvino è un pezzo di un disegno globale pre-visto; ogni schizzo di Klee, un frammento di un' *œuvre* finale pre-concepita. Entrambe le posizioni sostengono l'idea che la realtà sia in realtà una metamorfosi senza fine; un concetto che Calvino eredita da Lucrezio e Ovidio, e che Klee distilla da Hieronymus Bosch. [...] In entrambi si avverte un bisogno di autenticità non tanto nel proprio lavoro quanto nella giustificazione di sé. È il tentativo di trovare la chiave inafferrabile che ispira l'arte, i metodi che ne distillano il genio, gli strumenti che ne forgianno la permanenza. Il filo conduttore che attraversa tutta l'opera di Calvino e di Klee è la ricerca delle origini. [...] Se Klee usava i colori come un dono straordinario che unifica le esperienze più disparate, Calvino usa le parole come se fossero in “inseguimento perpetuo delle cose”, i loro significati in “adeguamento alla loro varietà infinita”»; F. Ricci, *Calvino and Klee: variations of line*, cit., pp. 267-68. Traduzione mia.

L'opera di Calvino, come quella di Klee, è un mosaico.



Figura 209 Paul Klee, *Architetture di stanza su freddo-caldo*, 1915

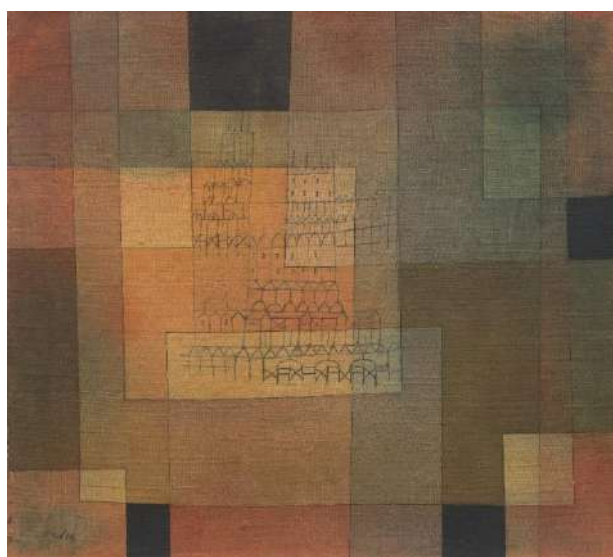


Figura 210 Paul Klee, *Architettura polifonica*, 1930

La ricerca delle origini di cui parla Ricci è al tempo stesso quella di momenti di concezione e dei momenti in creazione²³, ma anche quella della tradizione della pittura o meglio della storia delle immagini. Nell'arte di Klee Calvino infatti rileva «un'enorme sapienza pittorica», celata dietro «una immediatezza di rappresentazione che è quella del disegno infantile o del graffito preistorico». Tali caratteristiche stilistiche, ovvero l'immediatezza di rappresentazione, la stilizzazione riduttiva, oltre che la dimensione infantile e ludica,

²³ Vd. nota 21.

accomunano, come già accennato, la poetica di Klee e quella di Calvino. Per quanto riguarda il pittore, però, ricerche di questo tipo sono ascrivibili a un determinato contesto storico e culturale, dato che egli, come sottolinea lo scrittore, vive in «un'epoca in cui c'è un'ispirazione antropologica della pittura», in cui è diffusa «una ripresa di una forza primitiva, un riaffondare le radici in quel terreno più antropologico che storico da cui nasce l'arte». E, mentre «Picasso e in genere i cubisti vanno a cercare l'arte primitiva, l'arte negra», Klee guarda a «certi disegni dei pellerossa, e a certi motivi tra l'ornamentale e l'espressivo, in Africa, in Oceania, nell'America precolombiana», ma soprattutto «ai disegni dei bambini»²⁴. Anche su questo Pericoli concorda con Calvino, e scrive: «si potrebbe pensare forse che Klee abbia badato, invece che alle maschere e alle statue, più a certi *grafismi*, a certe decorazioni e *racconti per immagini* dell'arte primitiva, dove il segno appare scattante, vitale, mi viene da dire “alla Klee”»²⁵. Dove la formula “alla Klee” riferita all'arte primitiva – come se l'arte primitiva fosse cioè *kleeiana* – rende manifesta, ancora una volta, la dimensione anacronistica della vita delle immagini, una concezione della storia dell'arte (ma anche della letteratura, e più in generale dei segni del linguaggio, dato che a ispirare Klee sono dei *grafismi* e delle *narrazioni*) più che lineare, spirale. Immaginare in questo modo il percorso delle immagini nella storia, ovvero situate lungo una spirale, permette di visualizzare in che senso e in che modo la creazione sia sempre ri-creazione: variazione nella permanenza, discontinuità nella continuità, metamorfosi e pulviscolo.

Calvino, come si è già visto nel primo capitolo, guarda a Klee lungo tutta la sua carriera di scrittore, sin da giovanissimo. Questo sguardo ricorrente non consiste solo in un profondo interesse per l'opera del pittore, messa in relazione al contesto storico-artistico, ma di una vera e propria consultazione costante di un modello compositivo e formale. Le ragioni di tale sguardo su Klee, benché non manifeste in uno scritto espressamente dedicato al pittore, sono senz'altro sintetizzate all'interno della fondamentale conversazione con Pericoli, che chiude il decennio degli anni Settanta e apre quello degli anni Ottanta, situandosi così in un crocevia importante delle riflessioni di Calvino sull'arte. Ma della congenialità del lavoro di Calvino con l'opera di Klee, al di là delle pagine scritte, si ha soprattutto testimonianza visuale nell'ampio impiego di sue opere come copertine delle edizioni einaudiane dello scrittore²⁶. Vale la pena soffermarsi dunque su questo punto di *incontro* tra l'opera di Klee e quella di Calvino. Come

²⁴ A tal proposito è interessante segnalare che nel 1959 Calvino redige la prefazione al volume di Maria Maltoni, maestra in pensione, *I quaderni di San Gersolè*, edito da Einaudi: una raccolta di disegni di bambini che si ispirano alla vita quotidiana che la curatrice ha collezionato negli anni dell'insegnamento.

²⁵ Corsivi miei.

²⁶ «Klee e Picasso – un Picasso che assomiglia molto a Klee – sono gli artisti che Calvino ha più usato per illustrare le copertine dei suoi libri, insieme a Steinberg, M. C. Escher e Magritte»; M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 204.

recentemente messo in luce da Andrea Cortellessa, Domenico Scarpa e Marco Belpoliti in *Un figlio della civiltà delle immagini. Viaggio nei libri di Italo Calvino*²⁷, Calvino, scrittore ed editore, interviene personalmente, se non altro nella maggior parte dei casi, nella scelta delle immagini per le copertine dei propri libri (tanto che, come già detto, Bollati lo definisce un «ottimo copertinista»²⁸). Si rimanda a questo aggiornato²⁹ e prezioso contributo per un approfondimento dettagliato sul complesso tema delle scelte di copertina in Calvino (complesso poiché stratificato, multidirezionale e non sempre supportabile dalla documentazione necessaria). Qui, per restare nell'ambito del rapporto con l'arte di Paul Klee, ci serve soprattutto considerare che la sorprendente "assenza" del pittore nel *corpus* di scritti sull'arte (insieme a un altrettanto sorprendente basso numero di ricorrenze del nome di Klee tanto in questi testi quanto nelle lettere e, salvo i saggi raccolti in *Una pietra sopra*, nella restante produzione di Calvino) è largamente controbilanciata dall'ampia presenza di *immagini* di Klee nell'universo dello scrittore. Sono infatti tratte da opere di Klee le immagini di copertina delle edizioni di *Marcovaldo* (1966, 1969, 1972, 1973, 1975), *Il sentiero dei nidi di ragno* (1964, 1976 e 1985), *I racconti* (1958), *La nuvola di smog-La formica argentina* (1965 e 1976) e *La giornata d'uno scrutatore* (1963), rendendo di fatto questo pittore il più "derubato" da Calvino.

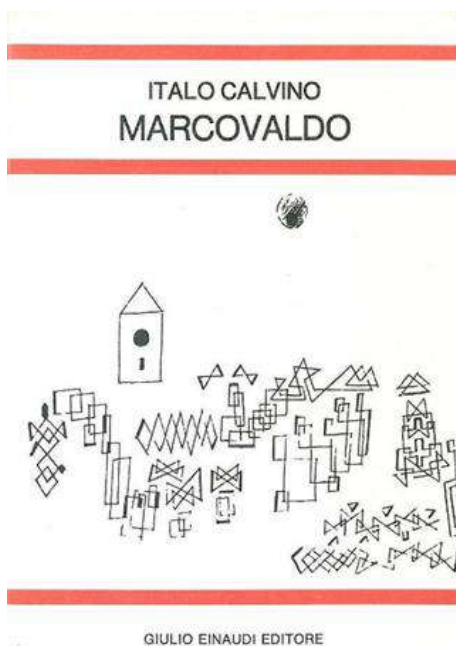


Figura 211 La copertina di *Marcovaldo* con un'opera di Paul Klee, 1966

²⁷ A. Cortellessa-C. Pavese-G. Schiavon (a cura di), *Un figlio della civiltà delle immagini. Viaggio nei libri di Italo Calvino*, Alba, Edizione Fondazione Mancini Carini, 2023.

²⁸ G. Bollati, *Calvino editore*, cit., citato in L. Baranelli-E. Ferrero, *Album Calvino*, cit., pp.133-34.

²⁹ Precedono questa pubblicazione, sul tema finora poco battuto delle scelte di copertina in Calvino: M. Barengi, *Fra Picasso e Dürer. Le scelte di copertina*, in B. Grundtvig-L. W. Petersen (a cura di) *Italo Calvino. Dipingere con parole, scrivere con immagini*, Milano, Greco e Greco, 2005 (numero speciale di «Nuova Prosa», 42) e N. Leone, *Le copertine di Calvino: altri mondi possibili*, cit.



Figura 212, La copertina de *I racconti* con un'opera di Paul Klee, 1958

Secondo Cortellessa tale scelta è al tempo stesso esogena, e cioè voluta da Einaudi in linea con la contemporanea fortuna di Klee in Italia³⁰, ed endogena, dovuta cioè all'evidente affinità tra il pittore e Calvino:

più da vicino pare perfetto, Klee, per incarnare quello che Manganelli [...] tanto tempo dopo chiamerà l'"arduo incontro di astrazione e tangibilità" di Calvino. Commentando proprio l'immagine che nel '58 compare sulla copertina dei suoi *Racconti*, il *Funambolo*, Giuseppe Di Giacomo ha collocato Klee nel punto medio fra lo spiritualismo assoluto di Kandinskij e la terrestrità espressionista di Franz Marc: Klee, amico di entrambi, "mira nella sua arte a stabilire l'equilibrio di questi poli di forze". Fatto sta che, commentando una copertina a quanto pare *non* decisa da lui (ma non se ne può essere del tutto certi), quella all'edizione scolastica di *Marcovaldo* uscita nel '66, all'inizio del '72 così scrive Calvino agli studenti di una scuola media della provincia toscana che hanno letto il libro: "L'editore Einaudi usa mettere sulla copertina dei libri riproduzioni di quadri o disegni di famosi pittori moderni. Per il mio libro ha messo questo disegno di Paul Klee che può suggerire una visione di città, molto movimentata e nervosa. Ne sono stato felice perché Klee è uno dei pittori che amo di più al mondo" [...]

La città è il set dei racconti di *Marcovaldo*, certo (il cui sottotitolo è *Le stagioni in città*), ma la figurazione di questo Klee fa pensare in effetti, piuttosto, ad altre "visioni di città": naturalmente quelle che, alla fine di quell'anno, vedranno la luce col titolo *Le città invisibili*. Un titolo, a ben vedere, squisitamente *à la Klee*. Infatti il riferimento viene subito colto da uno dei recensori più intelligenti, Paolo Milano: "come Paul Klee, mi sembra, il Marco Polo di Calvino vuol dipingere ciò che non si vede: tracciare una geografia delle città dell'animo" (alludendo allo *slogan* dell'artista e teorico per il quale, si sa, alludendo allo *slogan* dell'artista e teorico per il quale, si sa, "l'arte non ripete le cose visibili,

³⁰ Cfr. A. Cortellessa, *Nella spirale delle immagini*, in A. Cortellessa-C. Pavese-G. Schiavon (a cura di), *Un figlio della civiltà delle immagini. Viaggio nei libri di Italo Calvino*, cit., pp. 32-33.

ma rende visibile”). Di lì lo riprende lo studioso Claudio Varese, rivolgendosi direttamente all’autore, contrapponendo il polo-Klee a un “rovescio” improntato piuttosto alla “presenza dell’informale e della pop art”, e Calvino gli risponde acconsentendo alla “contrapposizione tra la polarità Klee e quella pop art” (si noti il silenzio steso, di contro, sull’*informale*).

Si può supporre che le tutto sommato scarse citazioni esplicite di Klee, specie nella produzione saggistica di Calvino, si debbano a [...] [una] certa “ovvietà”³¹.

Ovvietà che corrisponde a un’*evidenza*: le immagini di Calvino sono come un riflesso invisibile di quelle di Klee – e, in una prospettiva ancora una volta anacronistica, le immagini di Klee sono la traccia visibile di quelle di Calvino. L’immaginario di Klee risponde pienamente a quel «certo tipo di immaginazione geometrica e un po’ astratta [che] fa parte stabilmente del [...] gusto e del [...] carattere»³² dello scrittore. Gusto e carattere che per definizione non possono rispondere completamente solo a leggi teoriche, manifestandosi “deduttivamente”, bensì a qualcosa di più immediato e istintivo, che si manifesta con una certa spontaneità e naturalezza.

È per questo che Cortellessa fa riferimento alla «funzione Klee»³³ in Calvino. Se è vero che, come afferma Manganeli, «un libro non è che un «“supporto per copertina”»³⁴, le immagini di Klee scelte da Calvino (insieme all’editore), oltre che soglia o paradigma di lettura dei libri ne sono prolungamento naturale, proiezione su di una superficie: proiezione *visibile*. Come scrive Franco Ricci:

Klee’s works adorn several Einaudi Covers. These visual metaphors serve to dissuade suggestions of orthodox realism by promoting ambiguity and enticing the reader to maintain an open perspective. They are also a foreshadowing of the irresolution within the text and when considered alongside the written story, they construct witty verbal-visual ideograms that imply transience³⁵.

Se Ricci, riferendosi a Klee, parla di ambiguità, Cortellessa, per Calvino, fa riferimento all’anfibologia:

in [...] *Cibernetica e fantasmi*, confessa Calvino la propria inquietudine “di fronte alla vertigine dell’innumerabile, dell’inclassificabile, del *continuo*” e di essere viceversa “rassicurato dal finito, dal sistematizzato, dal *discreto*» [...]. E, come ha mostrato con precisione Andrea Battistini, proprio i fumetti della sua prima formazione resteranno sempre per lui un modello di narrazione *discreta*, appunto, fondata su successioni lineari di immagini però passibili (come nel gioco combinatorio

³¹ *Ivi*, pp. 33-34.

³² I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 879. In questo passo della lettera Calvino si riferisce a *Il sentiero dei nidi di ragno*, un’opera per la cui copertina si è, in varie edizioni, optato per delle opere di Klee.

³³ A. Cortellessa, *Nella spirale delle immagini*, cit., p. 35.

³⁴ *Ivi*, p. 23.

³⁵ «Le opere di Klee adornano diverse copertine Einaudi. Queste metafore visive servono a dissuadere suggerimenti di realismo ortodosso, promuovendo l’ambiguità e invogliando il lettore a mantenere una prospettiva aperta. Sono anche una prefigurazione dell’irrisolutezza del testo e, se considerate insieme alla storia scritta, costruiscono spiritosi ideogrammi verbali e visivi che implicano transitorietà»; F. Ricci, *Calvino and Klee: variations of line*, cit., p. 264. Traduzione mia.

dichiarato sin dal titolo dal *Castello dei destini incrociati*) di ri-modellazioni continue, interattive, fra loro alternative per non dire adiafore, anfibologiche³⁶.

Sembra che si tratti, in entrambi i casi, di quell'ambiguità propria del linguaggio, di quell'anfibologia che caratterizza il lavoro dello scrittore – e che per Calvino è in opposizione antinomica all'operare tautologico del pittore, come messo in evidenza meglio che mai nella *Squadratura* per Giulio Paolini. Se si guarda in quest'ottica, l'opera di Klee sembra essere vicina a una forma di scrittura, o in ogni caso, a una forma d'espressione di un linguaggio verbale. Quando Ricci scrive che le copertine kleeiane promuovono l'ambiguità, l'apertura, l'irrisolutezza e per questo motivo vanno lette *con* il testo (anche lui ambiguo, aperto, mai concluso) di Calvino, ci dice che esse danno forma a degli ideogrammi verbali e visivi al tempo stesso, che creano cioè tra parola e immagine una *transitorietà*. Questa "scrittura" di Klee è come quella di Calvino: combinatoria e molteplice. È, più che una scrittura-disegno, la scrittura-mosaico di cui si è detto sopra.

In un passaggio cruciale del suo saggio *Nella spirale delle immagini*, in buona parte dedicato a Paul Klee, Cortellessa si concentra proprio su questo aspetto:

"La vignetta" – ha sostenuto Gianni Celati, discepolo impaziente quanto devoto – "è alla base di tutta l'arte narrativa di Calvino": perché, rispetto all'"inganno ottico" del "cinema, dove la velocità dei fotogrammi ti convince della continuità e della permanenza (come una volta Calvino dice *en passant*), mette a nudo "il carattere lacunare d'ogni discorso, il vuoto in cui culmina ogni pensiero". Ed è davvero questa la specificità strutturale dell'immaginario di Calvino: la "discontinuità" fra un elemento e l'altro – *fra un'immagine e l'altra* – che, ha scritto Marco Belpoliti, ci fa "percepire il vuoto che si estende tra segno e segno, tra storia e storia". Fu scrittore dunque per eccellenza *discreto*, Calvino, volendo usare la grande antinomia di recente formidabilmente ricostruita da Paolo Zellini: che segue cioè la logica del mosaico (o del puzzle) e non quella dell'affresco, il quale invece occupa vaste superfici continue con figurazioni preordinate in tutti i loro dettagli. L'autore mosaicista invece sa già, quando intraprende la sua opera, che alla fine magari un pezzo del suo puzzle sfuggirà alla raccolta, o non s'incasterà a perfezione nell'insieme³⁷.

L'immagine del mosaico, dunque, pare particolarmente pertinente e utile per descrivere il denominatore comune tra Calvino e Klee. Esso è insieme composito, e la sua natura è innanzitutto quella della composizione *in fieri*. Il mosaico è insomma un sistema aperto e molteplice dove le singole parti componenti restano visibili mentre ne è visibile anche il *tout ensemble*. È al tempo stesso *dessein* e *dessin*. Così se Picasso, l'artista della giovinezza di Calvino, è il pittore della totalità (l'opera come progetto, ideologia); *Klee è il pittore della molteplicità* (l'opera consustanziale al mondo, utopia pulviscolare).

³⁶ A. Cortellessa, *Nella spirale delle immagini*, cit., pp. 27-28.

³⁷ *Ivi*, pp. 26-27.

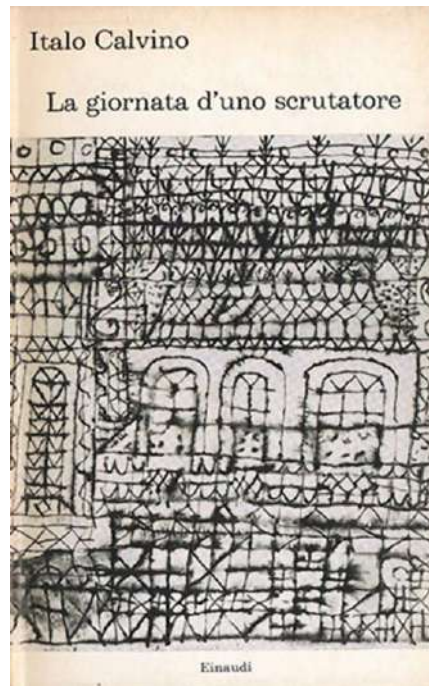


Figura 213 La copertina de *La giornata d'uno scrutatore* con un'opera di Paul Klee, 1963

L'arte di Klee, poi, come nota Cortellessa, è esattamente il contrario di quella «geometria statica, cartesiana»³⁸ che vi legge invece Celati quando risponde criticamente alla nota di Calvino alle sue *Comiche* (nota in cui Calvino, per l'appunto, rileva in Celati una dimensione kleeiana). Secondo Klee, infatti

si sono aperti e si aprono per noi mondi che appartengono anche alla natura, ma nei quali non tutti gli uomini possono penetrare con uno sguardo, che è forse proprio solo dei bambini, dei pazzi, dei primitivi. Io intendo, per così dire, il regno dei non nati e dei morti, il regno di ciò che può venire e vorrebbe venire, ma non deve venire, un mondo intermedio poiché io lo sento tra i mondi percettibili esteriormente ai nostri sensi e posso affermarlo intimamente in modo tale che posso proiettarlo verso l'esterno in forme equivalenti. Sono in grado di guardarlo ancora o di nuovo i bambini, i pazzi, i primitivi³⁹.

Questa molteplicità, dunque, non è statica ma è in movimento, nel tempo e nello spazio, è dinamica: il mosaico è mobile. Klee, come è noto, oltre che pittore è anche teorico, e il suo lavoro di ricerca è dedicato a delineare una teoria della forma (si ricordi che *Teoria della forma e della figurazione* è tradotto in Italia nel 1959). L'attenzione, anche teorica, per la formalizzazione, per i principi formativi e i processi compositivi rende l'astrattismo geometrico di Klee più vicino ai processi morfogenetici della natura che non a un ordinamento cartesiano. Il suo è un ritorno all'infanzia, più che delle forme, del segno⁴⁰. Quella di Klee è cioè una scrittura *in fieri* della natura inorganica e organica:

³⁸ Cfr. *ivi*, p. 35.

³⁹ P. Klee citato *ivi*, p. 36.

⁴⁰ *Ivi*, p. 38.

questo incessante dinamismo (con ogni probabilità desunto dalla *Metamorfosi delle piante* di Goethe, la cui importanza per la modernità primo-novecentesca viene oggi sempre più riconosciuta) fa sì che per Klee a contare fosse la *Gestaltung*, non la *Gestalt*: la “formazione” anziché la “forma”, la *natura naturans* e non quella *naturata*. Ed è soprattutto questo, ha concluso Franco Ricci, ad accomunarlo a Calvino: entrambi “non diedero rilevanza alla forma come valore immutabile ma a quella dotata di un proprio eterno processo di formazione”. Del resto proprio su questo aspetto s’incentrava un saggio di Gillo Dorfles (già sodale di Munari al MAC) che si leggeva in un libro pubblicato proprio da Einaudi nel ’59: con Klee le arti visive – sino ad allora, giusta la classica distinzione lessinghiana, “arti dello spazio” – diventano “arti del divenire”⁴¹.

L’arte della metamorfosi, ovvero del *possibile* delle forme, come l’arte di Calvino, che vorrebbe scrivere libri come le piante fanno frutta e verdura. È così che il segno grafico di Klee, poroso e metamorfico, e che può dunque tracciare anche fili di parole, lettere dell’alfabeto, si *trasforma*⁴², letteralmente, nella scrittura di Calvino.

Dopo aver evidenziato alcuni punti in cui in Calvino si legge Klee in controluce, per avviarci alla conclusione si può affermare che egli è uno scrittore kleeiano soprattutto perché, più di altri, Klee gli è «*passato attraverso*». La chiave di lettura in tal senso è ancora una volta Calvino stesso a fornircela, quando nella conversazione con Pericoli parla del proprio

piacere di entrare in un lavoro interpersonale, in qualche cosa che ci dia quasi il senso di un processo naturale cui hanno partecipato più generazioni e in cui si esca da quella lotta individuale della creatività che ha anche le sue soddisfazioni ma che è anche molto stressante. Il partecipare a una creazione collettiva, come qualche cosa cominciata prima di noi e che presumibilmente continuerà dopo di noi, ci dà l’impressione di una forza che passa attraverso di noi. Se pensiamo bene anche la vita biologica e sessuale è una cosa di questo genere. L’atto amoroso è quanto di più individuale ci sia, ma è anche il partecipare a una catena infinita, il ripetere un qualche cosa che sappiamo essere al centro del corso stesso del vivente.

La creazione è come l’atto sessuale, ovvero un’esperienza vissuta individualmente – anzi, è l’apoteosi dell’individuo inteso come corpo, mente e anima insieme, in quanto espressione di un bisogno, soddisfazione di un desiderio, un atto volto al piacere, all’espressione di sé e al riconoscimento di sé nel mondo – ma che è al tempo stesso universale. Nell’atto dell’amore come in quello della creazione l’essere umano è protagonista di un processo che gli appartiene intimamente («l’atto amoroso è quanto di più individuale ci sia») e che, nello stesso momento, è necessario («il partecipare a una catena infinita, il ripetere un qualche cosa che sappiamo essere al centro del corso stesso del vivente»), ed è condiviso da tutta la specie. La creazione artistica è dunque come quella biologica: creazione e ri-creazione, produzione e ri-produzione. In questo senso quella di Klee è una «forza che passa attraverso» Calvino. Una «forza genetica» che entrambi restituiscono al mondo, e che dà forma a quei possibili rimasti inespressi, che

⁴¹ *Ivi*, p. 39.

⁴² È a Klee che «pensa Calvino quando parla della “linea come segno del movimento, come godimento del movimento, come paradosso del movimento”. Ci si ricorda di quella che Boulez chiama la “poetica della freccia” di Klee: cioè della sua “poesia fondata sul dinamismo e sulla trasformazione”»; *ivi*, p. 41.

disegna cioè quelle «forme che il mondo avrebbe potuto prendere nelle sue trasformazioni» e invece non ha preso, e a cui dunque è compito dell'arte e della letteratura dare forma, in una continua «tensione tra razionalità geometrica e groviglio delle esistenze umane»⁴³, tra cibernetica e fantasmi.

⁴³ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 689.

Conclusione - La chiusura del secondo arco della spirale

Nelle pagine precedenti si è tracciato il percorso del secondo “anello” della spirale costruita per leggere l’insieme degli scritti che Calvino dedica alle arti visive, e si sono presi in analisi i testi che risalgono agli anni intorno al decennio 1970-1980. Si è visto come l’allontanamento progressivo dall’Italia, che culmina con il trasferimento a Parigi, favorisca ulteriormente in Calvino una già radicata presa di distanza da quella sorta di dialettica tra neorealismo e neoavanguardia che a partire dagli anni Sessanta pare allo scrittore riduttiva della complessità dell’epoca contemporanea. La poetica della sfida al labirinto è in Calvino un equilibrio tra un oggettivismo dai contorni geometrici e un soggettivismo dalle tinte sfumate, tra disegno e colore, tra comunicazione tersa e lineare e aggrovigliata espressione di sé. In questa prospettiva, la letteratura quanto le arti visive divengono sempre di più nel corso degli anni degli strumenti che permettono di dare ordine al caos restandone però specchi fedeli, schermi riflettenti. E cioè, senza annullare la complessità del reale, l’arte ha il compito di ritracciarne i contorni per disegnarne una mappa.

In quest’ottica che è al tempo stesso poetica, estetica, metodologica e politica, a partire dagli anni Settanta Calvino segue la traccia della matita, del filo, del pennello, del fil di ferro degli artisti (disegnatori, pittori, scultori) per ripercorrere il *farsi* delle opere. La dinamizzazione delle forme, che quindi sono viste come processi morfogenetici prima che come progetti definiti, implica in Calvino una lettura del quadro che non sia né figurativa né interpretativa. Il quadro, come si è detto, diventa un testo – e il testo un quadro – che può essere letto in quanto sistema aperto, componibile, pulviscolare, mobile. La porosità tra i libri di Calvino e i quadri si è messa in luce in questo capitolo proprio sottolineando come una tale concezione della pittura si accompagni parallelamente a un’analogia concezione della letteratura, o meglio a un’analogia sperimentazione narratologica.

La conclusione di quel libro-mosaico che è *Le città invisibili* (l’invito a cercare e riconoscere i pezzi di mondo che non sono inferno, da far vivere nel tempo e nello spazio, ovvero l’utopia pulviscolare), per esempio, ci guida nella lettura del percorso che porta Calvino dalla concezione di un progetto artistico totale a quella della costruzione *in fieri* di un percorso di sfida al labirinto – che è sfida *attraverso* la costruzione. *Le città invisibili* sono anche una galleria di quadri che non si possono vedere perché ancora non esistenti, una galleria aperta che contiene tutti i possibili disegnabili e dipingibili (ne sono prova tutte quelle “città invisibili” che, come “fuoriuscite” dal testo, prendono vita in alcuni scritti sull’arte che si sono letti sopra).

L’arte visiva, per via di una maggiore mimesi con le forme del mondo non scritto rispetto alla letteratura, permette a Calvino di confrontarsi in maniera differente alla questione della

visibilità, che lo accompagna sin dagli anni Quaranta fino ai *Six memos for the next millenium*. Lavorare distribuendo su un tavolo le carte dei tarocchi, illustrare con parole dei disegni, delle incisioni e dei bozzetti, scrivere delle presentazioni per gli artisti avendo le immagini “sott’occhio” significa concepire le immagini come incarnazioni di pensiero. È precisamente nell’esplorazione dell’immagine nella sua anatomia profonda che forme d’arte differenti come la pittura e la letteratura appaiono come consustanziali: entrambe rendono visibile la forma della mente.

Tale sguardo portato sulle immagini, supportato come si è visto dall’approccio semiotico, diviene il prisma attraverso cui Calvino si diverte a guardare tutte le opere d’arte che osserva: anche delle sculture di ferro e garza o degli *assemblages* di brandelli di stoffa hanno strutture simili a quelle del linguaggio, e quindi del pensiero. La costruzione di un’opera d’arte è dunque la composizione di un insieme di segni che assumono un senso, un significato. I segni sono presi in considerazione in quanto oggetti significanti, quando inseriti in una continuità. Al tempo stesso sono ambivalenti, poiché significano sempre anche solo sé stessi. Infine, i segni sono polivalenti perché sempre aperti al possibile, al disegnabile e allo scrivibile in cui possono svilupparsi, che essi stessi possono generare: sono metamorfici. Calvino esplora le varie dimensioni della tela: passa dalla superficie piatta sulla quale sono tracciate linee che si intersecano allo spazio tridimensionale in cui i segni diventano forme riconoscibili e figure, per poi tornare alla plasticità della superficie dipinta, che è essenzialmente come quella della pagina scritta.

L’approccio semiotico che caratterizza la lettura di Calvino delle opere d’arte negli anni Settanta è sicuramente da inscrivere all’interno del contesto di quello che è stato definito *linguistic turn* (o svolta linguistica), ovvero un cambiamento metodologico e sostanziale in ambito filosofico, ma che più generalmente ha inciso profondamente l’intero panorama intellettuale e culturale a partire dagli anni Sessanta: il linguaggio diventa un paradigma filosofico. In Calvino, che a Parigi entra in contatto, come si è detto, con la semiotica, la semiologia, lo strutturalismo e il post-strutturalismo, il linguaggio come paradigma diviene una *contrainte* da esplorare letterariamente e metaletterariamente. In questa prospettiva anche i testi dedicati all’arte, d’occasione o no, sono un terreno di prova per tali esperimenti di lettura; è precisamente in questo terreno che mettono radici i testi per Carpaccio, Bona, Steinberg, Peverelli, Adami, Del Pezzo, Aizenberg, Serra. Ma la dimensione puramente “linguistica” di una tale “lettura” del mondo, benché presente soprattutto nella prospettiva metaletteraria sempre adottata dallo scrittore, è in Calvino articolata, questionata, aperta e ampliata – forse perché è più “bidimensionale” e lineare che molteplice e complessa. Il 1975, anno come si è visto ricchissimo per quanto riguarda il rapporto dello scrittore con l’arte (*La squadratura* in testa), è l’anno di *Palomar*. Siamo a metà del decennio (un decennio centrale, nella biografia

dello scrittore), e a Calvino il linguaggio sta talmente “stretto” che inventa un personaggio che non parla, che è solo occhi: con Palomar Calvino rende manifesta la sua sfida con il linguaggio, alla maniera di Leonardo.

Proprio nella *Squadratura* si trova una delle chiavi di “svolta” per quanto riguarda il rapporto tra il linguaggio e il mondo, ma soprattutto tra il linguaggio e le immagini. Quando comprende che a una stessa immagine possono corrispondere sintassi differenti Calvino realizza che al di là dell’ordine interno a un quadro – che può essere interpretato, letto, percorso linearmente, analizzato, scomposto nelle sue parti componenti, decodificato nei suoi processi di formazione, dinamizzato – c’è un altro elemento da tenere in considerazione, quando lo si osserva: lo sguardo, o meglio l’insieme delle dinamiche di sguardo che si creano al suo interno e al suo esterno. La sintassi del quadro, cioè, dipende dall’incontro tra il quadro e gli occhi di chi lo guarda; al tempo stesso guardare un quadro è essere guardati dal quadro. La dimensione linguistica intrinseca nell’immagine, che si è già definita come “bidimensionale”, in quanto lineare, si apre così alla dimensione più voluminosa del regime scopico. Calvino, come già detto, per certi versi anticipa nelle sue pratiche d’osservazione e descrizione quello che poi sarà definito *Pictorial turn*, ovvero una svolta visuale. Pratiche visuali che in realtà sono radicate nella cultura letteraria da sempre, ma che vengono teorizzate con precisione solo negli anni Novanta, grazie anche alla nascita e allo sviluppo della cultura visuale nei decenni precedenti. L’immagine, in quest’ottica, non è chiamata a rispondere a logiche di tipo storico o linguistico, ma è presa in considerazione in una dimensione assoluta, in un suo ordine interno, e al tempo stesso nei suoi rapporti con il contesto in cui vive e comunica. I testi per Paolini, Turner, e Cremonini si situano in questo nuovo spazio dell’immagine, al tempo stesso visuale e concettuale.

Negli anni Settanta Calvino prende definitivamente consapevolezza che l’immagine è come εἶδος, ovvero una forma visibile che è al tempo stesso consustanziale alla realtà (mondo non scritto) e strumento gnoseologico della realtà (mondo scritto). Prese le distanze da Picasso, il nuovo nume tutelare diventa Paul Klee, con il suo sguardo rivoluzionario (nell’arte e nella storia) sulla metamorfosi e la morfogenesi. I quadri sono, come i libri, occasioni per il mondo di rappresentarsi e conoscersi. Dopo aver osservato e descritto, letto, ripercorso con gli occhi e la penna le linee del disegno e il filo della pittura, Calvino si apre a una nuova forma di linguaggio, quella del silenzio degli oggetti e delle immagini.

III. CAPITOLO III: OLTRE IL QUADRO

Introduzione - Il terzo arco della spirale: integrazione

Nel terzo capitolo della tesi sono presi in esame i testi sull'arte che Italo Calvino scrive negli anni Ottanta. In questo breve arco di tempo (1980-1985) si rilevano, nella produzione di testi ecfrastrici o ipotipotici dello scrittore (dedicati all'arte o ad altre forme di esplorazione visuale), tre tendenze: alla tematizzazione, alla formalizzazione e alla sistematizzazione. Gli scritti sull'arte, sempre più numerosi (più di 20 in soli 5 anni), presentano ricorrenze tematiche (la città, la serie e la collezione, gli oggetti) e stilistico-formali (andamento narrativo, "esercizi di stile", ecfraresi integrativa); la loro stesura procede di pari passo con quella dei testi di *Palomar* e soprattutto di *Collezione di Sabbia*.

In questi anni Calvino sviluppa in particolare un interesse per gli artisti che lavorano per serie, per raccolte selezionate, per collezione di oggetti scelti, per variazione sul tema. Un interesse che lo scrittore, da sempre anche editore, coltiva da lunga data: si pensi al lavoro sulle collane editoriali in Einaudi, alla realizzazione di serie giornalistiche (per esempio quella di *Palomar*) e di raccolte di varia natura di testi (per esempio *Gli amori difficili*, *Una pietra sopra*) e alla strutturazione di macrotesti (per esempio *Marcovaldo*, *Le cosmicomiche*, *Le città invisibili*). La stessa attenzione per il rapporto tra elementi discontinui in una continuità tematica o formale, infatti, la si ritrova anche nell'organizzazione del proprio lavoro letterario: personaggi "fil-rouge" (per esempio Marcovaldo o Qfwfq), cornici (per esempio nelle *Città invisibili*), incipit (in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*), griglie ordinarie (in *Palomar*), trilogie (*I nostri antenati*), osservatori (*Palomar*) e così via. Non stupisce dunque che anche relativamente agli scritti sull'arte si rilevi una sistematizzazione in questo senso, una ricerca visuale che, senza aspirare all'effettiva raccolta di questi testi sulla base di una determinata progettualità, tende verso l'organizzazione mentale di un'"enciclopedia visiva" (l'associazione di immagini come modo di pensare, che accomuna lo scienziato, il poeta e il pittore all'archeologo). La nostra ipotesi è che sia per queste ragioni che, in un'associazione metodologica ed estetica, Calvino concentri sempre più la sua attenzione su quegli artisti che ritornano con ricorrenza sul loro soggetto, che serializzano temi, materiali o tecniche, che danno vita a collezioni visive, o a opere dal respiro "archeologico" o "enciclopedico" – ma la causalità è reciproca: è anche l'incontro con questi artisti che spinge Calvino a concentrarsi su certi temi e a scrivere in un modo "seriale".

Il terzo capitolo della tesi si divide in due parti. Nella prima parte l'asse di lettura con cui si prendono in analisi i testi sull'arte è quello del rapporto dello scrittore al lavoro per serie, alla collezione eteroclita, agli oggetti come emblemi e come *sémiophores*. Passando per la Metafisica dechirichiana, dove le *cose* sono intrinsecamente *metafisiche* e costruiscono tra loro inediti sistemi di significazione, si arriva a considerare come, attraverso la lettura e l'assimilazione di Leonardo da Vinci (scrittore e pittore), Calvino sviluppi un approccio visuale empirico che conduce a una personale poetica dell'oggetto (osservare e descrivere). Tale poetica consiste nel tentativo di far aderire il linguaggio alle cose – tra disegno scientifico (esattezza) e pittura sfumata (pulviscolo). Attraverso lo studio del rapporto che lega lo scrittore all'editore d'arte e collezionista Franco Maria Ricci, poi, si può rilevare la definizione di una linea di ricerca visiva, oltre che lo sviluppo di un gusto personale. La ripresa e il consolidamento delle collaborazioni con Ricci (dopo *Il castello dei destini incrociati* nel 1969) è indice che Calvino ha consolidato – e dunque mette in pratica in uno spazio dedicato, quello di «FMR» – o sta consolidando progressivamente – proprio grazie all'opportunità di questo spazio – un certo modo di guardare un certo tipo d'arte e di farne oggetto d'osservazione privilegiato e pre-testo favorito per la propria scrittura (tra città ammutolite, ninfee, pietre, francobolli, enciclopedie fantastiche, ritratti di donne e oggetti eteroclitici).

L'interesse per gli oggetti e il loro universo silenzioso (lontano da quello della parola) non è solo tematico e visivo, ma anche concettuale e metodologico: la scrittura di Calvino tende sempre più alla tattilità – ad approssimarsi agli oggetti, a volerli afferrare per poterli conoscere. Tenendo salda la concezione delle immagini visuali innanzitutto in quanto oggetti (*La spirale*), e nella prospettiva nuova di considerare le opere d'arte come oggetti di una collezione, che è al tempo stesso un sistema di segni, anche i quadri per Calvino abbandonano progressivamente il loro statuto di *testi* (da leggere, da decodificare linguisticamente) e ai suoi occhi diventano come oggetti, semplicemente da *guardare*. In Calvino, che negli stessi anni lavora sui testi per i cinque sensi (*Sotto il sole giaguaro*, ma anche già *Se una notte d'inverno un viaggiatore*), si riconferma la centralità e il privilegio accordato, a partire da *Ultimo viene il corvo*, al senso della vista e al senso aptico come strumenti conoscitivi. Centralità del *visuale* che è confermata dal progressivo aumento (sul piano quantitativo e qualitativo) degli scritti dedicati all'arte visiva negli anni Ottanta – e viceversa: il progressivo interesse per la pittura accorda ancor maggior valore al senso della vista, da sempre privilegiato in Calvino.

L'attenzione per la voce silenziosa degli oggetti va in parallelo con la tensione a uscire dal linguaggio verbale “leggendo” le opere d'arte: Calvino guarda i quadri come “testi visivi”, ma senza volerli (solo) descrivere o raccontare. Egli prova, invece, a interpretarli, a integrare all'osservazione il proprio sistema di pensiero, a creare cioè uno scambio reciproco tra la propria percezione dell'opera e l'opera stessa. Tale esercizio è da iscriversi nella più generale

presa di consapevolezza del cosiddetto “ultimo Calvino” che la parola non riesce a dire le cose ma può comunque tentare di conoscerle, relazionandosi a esse. Il silenzio, elemento presente sin dalle primordiali letture senza parole dei fumetti, diviene occasione per il mondo di dire sé stesso. Occasione, dunque, per lo scrittore di de-scrivere il mondo che si guarda e che si dice, come si evince dalle prose più fenomenologiche di *Palomar*, l’ultima opera narrativa di Calvino.

La seconda parte del capitolo si concentra prevalentemente su *Collezione di sabbia*, non solo prendendone in analisi alcune pagine (quelle che rientrano nel *corpus* della tesi – di cui una parte si è già letta nella prima sezione del capitolo), ma soprattutto considerando questa raccolta come una forma di approdo delle ricerche di Calvino sulle immagini, le opere d’arte, le cose viste e soprattutto sul rapporto che l’io instaura con esse, con il mondo e la natura. *Collezione di sabbia*, insomma, è qui considerata come una *metodologia* di ricerca, scrittura e raccolta di testi (secondo progressive tematizzazione, formalizzazione e sistematizzazione), un tavolo di lavoro che forse, se lo scrittore fosse vissuto più a lungo, avrebbe potuto trasformarsi nella scrivania di Calvino dedicata all’arte.

La collezione di sabbia è dunque un’immagine-concetto, una metafora metaletteraria, un correlativo oggettivo. Per questo motivo si è deciso di far passare il percorso visuale tracciato in queste pagine anche attraverso la poetica degli oggetti di Giorgio Morandi, che Calvino considera come un suo maestro: il corrispettivo in pittura di Eugenio Montale. Altrettanto importante, nel percorso che approda al volume del 1984, è per Calvino il viaggio in Giappone, i cui resoconti sono raccolti nella sezione che conclude il libro (un artista giapponese, d’altronde, chiude anche il *corpus* degli scritti sull’arte). Tra giardini di sabbia, rocce e antichi alberi lo sguardo di Calvino, in silenzio, si trasforma in una forma di contemplazione, dove guardare diventa a tutti gli effetti una condizione di esistenza. L’incontro con la cultura giapponese e più in generale le filosofie orientali determinano un cambio paradigmatico per lo scrittore delle antinomie: una visione dell’uomo, dell’arte e della natura fatti della stessa sostanza, una concezione olistica al tempo stesso materialista e metafisica.

Adottare tale prospettiva permette di porre le basi per leggere gli ultimi testi che Calvino dedica all’arte visiva, tendendo in considerazione l’intermedialità tra scrittura e pittura (nei grandi quadri del Louvre), e la commistione anche materica tra parola e immagine (negli schizzi degli scrittori che disegnano, nell’antica Colonna Traiana). Un punto di arrivo, dopo aver realizzato che l’uomo e la foresta non solo sono fatti della stessa materia – quella organica, ma anche la scrittura o la pittura – ma soprattutto della stessa sostanza, o essenza (come nel testo per Altdorfer), è quello di liberare la scrittura dal peso della parola e trasformarla in pennello, alla stessa *maniera* del pittore (come nel testo per Gnoli). Scrittura che poi, dopo essersi tradotta

in incursioni (attraverso dilatazioni visive e di senso) all'interno delle tele, tende a *uscire* dal quadro, così come escono dal quadro anche le forme e le figure che lo compongono.

Insieme agli ultimi testi raccolti da Calvino (si pensa in particolare a *Palomar* e a *Collezione di Sabbia*), i testi dedicati all'arte (soprattutto d'occasione, recensioni di libri su un'artista o di visite a mostre e musei) sono parte della collezione "visiva" dello scrittore, ingranaggi di un sistema conoscitivo più complesso, elementi per meditazioni sul tempo e lo spazio, il rapporto tra l'io e il mondo, la dimensione del pensiero e della mente. In particolare, queste pagine, vere e proprie escursioni nell'universo della visibilità, sono pretesto per una riflessione sulla forma del pensiero e della mente che lo ospita, in una dimensione materiale e metafisica, visuale e letteraria al tempo stesso. Dire che la scrittura ha la forma del quadro, che ha la forma della mente (come nel testo per Arakawa), significa dire che la scrittura è come pittura e che entrambe sono la materia del pensiero.

A. Parte I Serie, collezioni e *sémiophores* negli scritti sull'arte degli anni Ottanta

1. La poetica degli oggetti

Nel corso del tempo gli scritti che Calvino dedica all'arte visiva non solo aumentano di numero, ma progressivamente vanno a costituire una produzione che si può definire sempre più *sistematica*. L'interesse dello scrittore per l'arte, infatti, si canalizza in particolar modo verso quegli autori che lavorano per serie, collezioni, variazioni sul tema all'interno di uno stesso sistema: egli è attratto proprio dalla «passione seriale»¹ degli artisti, alla «sistematicità della serie»² delle loro opere d'arte. È anzi forse proprio tale tendenza alla serialità nei lavori degli altri a tradursi in Calvino in una produzione sempre più sistematica dei testi a loro dedicati. In particolare, lo scrittore si interessa a quegli artisti che coltivano una specifica poetica degli oggetti, e che da essa fanno scaturire paradigmi estetici e, più in generale, poetici – e talvolta filosofici. Che si tratti delle città di Borbottoni e de Chirico, delle ninfee di Fanti, delle pietre di Magnelli, dei francobolli di Evans, delle sperimentazioni metamorfiche di Serafini, dei ritratti di donne di Campigli, dai materiali eteroclitici di Baj fino agli oggetti dilatati di Gnoli, Calvino cerca il nodo di interesse che guida tale raccolta o serie e ne rileva le implicazioni metartistiche e anche, in un prisma più personale (in quanto scrittore), letterarie. Non stupisce dunque che nei primissimi anni Ottanta l'autore riallacci il filo intessuto circa un decennio prima con l'editore Franco Maria Ricci, appassionato d'arte e collezionista eteroclitico mosso da un forte e personalissimo gusto estetico, il quale dedica un'intera vita alla ricerca di opere d'arte, manufatti e oggetti che possano corrispondere il più possibile alla propria *maniera* di vedere il mondo e di concepire l'arte. Frutto di questa rinnovata sinergia, come si vedrà, saranno un rilevante numero di scritti dedicati alla singolare opera di artisti atipici.

a. *La metafisica degli oggetti*

L'interesse per gli oggetti, da considerarsi non in senso simbolico quanto piuttosto emblematico, rende affine alle ricerche di Calvino dei primissimi anni Ottanta la Metafisica, ovvero la corrente pittorica che negli anni Dieci del Novecento prende vita e forma grazie a Giorgio de Chirico (cui lo scrittore non a caso dedica un testo nel 1983). Come si è già accennato nelle pagine dedicate a Lucio Del Pezzo, che della Metafisica dechirichiana intende proporre

¹ I. Calvino, *Collezione di sabbia*, cit., p. 552.

² *Ivi*, p. 550.

una parafrasi contemporanea, al centro di tali riflessioni è proprio l'oggetto, che va osservato e concepito in quanto portatore di un senso enigmatico, mai solo denotativo, sempre al di là del senso comune, ambivalente o polivalente (per de Chirico enigmatico equivale a inspiegabile). Se la pittura metafisica si rifà alla disciplina filosofica che cerca l'essenza delle cose al di là della loro percezione o esperienza sensoriale, ciò che sembra interessare Calvino (non solo nel testo dedicato a de Chirico³, ma anche in quelli ad esso limitrofi nel tempo) è proprio l'aspetto innanzitutto materiale di tali ricerche poetiche, ovvero gli oggetti stessi. Questi sono inevitabilmente dei dispositivi (dei corpi) che si fanno portatori di senso, innanzitutto in quanto segni che significano sé stessi. Gli oggetti sono dispositivi materiali che interagiscono con l'occhio umano e quindi con la percezione ottica e con un processo conoscitivo innanzitutto fisiologico ed empirico. L'approccio di Calvino, che proprio tra la fine degli anni Settanta e il 1983 lavora incessantemente sulle pagine di *Palomar* (che, si ricorda, è inizialmente una serie di testi giornalistici), diviene sempre più fenomenologico: il mondo si conosce innanzitutto osservandolo.

Due piste di lettura sono percorribili in questo senso: la prima concerne il modo in cui gli oggetti, in quanto corpi materiali, sono in relazione tra di loro nello spazio e nel tempo, ovvero la *collezione* (dal latino *collectio*, raccolta). Il secondo concerne la loro essenza, sia quella materiale (la sostanza) sia quella metafisica. Nei quadri di de Chirico, in particolare (ma questo approccio si riscontra anche negli altri scritti sull'arte di questi anni), Calvino individua delle collezioni di oggetti eteroclitici che assumono un *sensu* sia in quanto parti componenti del quadro, sia in quanto parti componenti della collezione stessa (ovvero della collezione visuale dell'artista). Il pittore e lo scrittore condividono uno sguardo analogo sugli elementi complessi, che consiste nell'osservazione anzitutto delle parti che lo compongono (si pensi al lavoro che entrambi gli autori dedicano alla rappresentazione della città). Tale sguardo, complesso a sua volta, crea nuove prospettive sulle cose osservate, che dipendono anche dal momento in cui le si guarda (il tempo della lettura) e dallo spazio in cui esse sono inserite (cosa c'è vicino a loro, in che posizione esse sono della "catena sintattica", per restare nella metafora del "discorso"). Osservare gli oggetti in questo modo implica inevitabilmente un processo di ri-significazione. E proprio questa è la funzione della collezione, il cui scopo è, tra gli altri, dare vita a una raccolta di oggetti (congeneri o eteroclitici) basata su dei criteri prestabiliti, secondo una selezione o scelta coerente (il loro valore, la loro natura o altro). A differenza del museo, l'operazione di

³ Il testo che Calvino dedica alla pittura di Giorgio de Chirico, come si vedrà più avanti, si concentra soprattutto sullo spazio architettonico (ri)creato dal pittore. De Chirico infatti è un conoscitore dell'architettura antica e della sua rappresentazione pittorica, soprattutto in Giotto (vd. G. de Chirico, *Il senso architettonico nella pittura antica*, 1920). Egli consacra larga parte delle sue ricerche alla prospettiva e alla possibilità di rappresentare, grazie ad essa, degli *spazi metafisici*. Calvino, che nella forma della città, che è anche forma della tela, legge la forma del pensiero, restituisce alle sue lettrici e ai suoi lettori questo spazio metafisico: lo spazio materiale del pensiero.

collezionare è universale, intrinseca in ogni società umana; a differenza del tesoro essa necessita di qualcuno che operi delle scelte (cosa selezionare, cosa escludere), ovvero il collezionista⁴. In una collezione, l'oggetto collezionato è investito di un significato che va ben al di là della sua utilità o funzione originarie. O, meglio, il significato che l'oggetto riveste all'interno della collezione diventa più evidente del significato originario di tale oggetto. Come si è già avuto modo di dire nel corso della tesi, in questi casi, più che di simboli o di emblemi, ci sembra più pertinente parlare di *sémiophores*: un concetto che permette di considerare l'aspetto innanzitutto materiale dell'oggetto (in quanto significante), insieme alla nuova dimensione di significato che si crea a partire dal momento dell'integrazione dell'oggetto nella collezione. In altre parole, in una serie o raccolta, l'oggetto continua a significare sé stesso, ma significa anche qualcosa di nuovo, che dipende dalla rete di significati che si crea nella collezione (una struttura dotata di senso)⁵. Lo stesso vale per i testi: si pensi alle serie editoriali, alle collane, alle raccolte o ai macrotesti.

Sulla base di queste considerazioni è più semplice comprendere perché proprio all'interno della collezione gli oggetti siano al tempo stesso segni e *sensi*, visibili e invisibili, cosa e idea, ovvero al tempo stesso *materiali* e *metafisici*. Anche al di là del testo che Calvino dedica a de Chirico, quindi, si comprende meglio perché la Metafisica abbia un impatto determinante sullo sviluppo di una sua personale poetica degli oggetti. Una *metafisica degli oggetti*, per l'appunto: una coesistenza di corpo e astrazione, una consustanzialità di cose e idee. Osservando le tele di de Chirico, lo scrittore si sofferma proprio sugli oggetti metafisici come oggetti del pensiero filosofico (della filosofia occidentale: Cartesio e Kant, e, nel fondo, Platone): lavagne, scacchiere, uova, mappe squadre e così via. Oggetti che nella collezione del pittore sono emblemi ma al tempo stesso metonimie, non solo parti del discorso visivo del quadro, ma anche parti che si metamorfizzano con il corpo umano – indistinguibile da quello composito dei manichini. Calvino, come si vedrà, si chiede se il compito della filosofia e della pittura, che in questo caso è anche filosofia, sia quello di anettere l'uomo al mondo delle cose, cioè identificarlo con la materia, gli oggetti, le tracce accumulate della storia. Un uomo-oggetto che non è solo una macchina, ma al contrario un *continuum* formale con il mondo, che con esso condivide la stessa materia e la stessa essenza.

Tra gli oggetti che de Chirico dipinge vi sono anche elementi organici come carciofi, banane, ananas, uova, animali. Oggetti meno aulici o emblematici di quelli elencati sopra, ma che inseriti nel contesto del quadro diventano *sémiophores* particolarmente significativi, poiché

⁴ Cfr. K. Pomian, *Le Musée, une histoire mondiale* (t. I *Du trésor au musée*), Parigi, Gallimard, 2020.

⁵ Cfr. *Ibidem*.

creano un ponte tra materia inorganica e organica. Come scrivono Lucia Corrain e Paolo Fabbri nel loro contributo sulla natura morta *La vita profonda delle nature morte*,

de Chirico (1986) ha parlato, più propriamente di ogni altro, di questo “linguaggio delle cose”, capace di suscitare sorpresa e turbamento, malinconia e meditazione. Per il pittore e filosofo, i motivi delle nature morte sono i “segni passionali di un alfabeto metafisico”. “Segni (...) di un codice morale ed estetico delle rappresentazioni (...) con cui costruiamo in pittura una nuova psicologia metafisica delle cose” [...]. Nel caso di Morandi troveremo un esempio della “metafisica degli oggetti più comuni” nel loro “aspetto eterno”. Nella nature morte, a cui de Chirico preferiva il termine di “vita silente”, si deve “ascoltare, intendere, imparare a esprimere la voce remota delle cose”, che ci fanno “segno dietro il paravento inesorabile della materia”⁶.

Le tele di de Chirico quindi sono anche nature morte, o vite silenziose, che chiamano la spettatrice e lo spettatore a intendervi il linguaggio delle cose, la voce silenziosa degli oggetti.

La vita e la voce silente degli oggetti, e delle immagini che li rappresentano (ma anche delle immagini in quanto oggetti), è senza dubbio uno dei nuclei di interesse degli ultimi anni di Calvino. Senza spingersi a definire le descrizioni di *Palomar*, nella maggior parte dei casi delle ipotiposi, come delle nature morte, è innegabile che lo scrittore nel corso degli anni consacrò sempre di più la propria attenzione alla dimensione materiale del mondo che lo circonda, alla vita degli oggetti, dei manufatti e delle immagini, dando sempre più spazio e voce a quel “cosismo”, che già lo interpellava qualche anno prima nell’opera concettuale di Paolini, e che per l’appunto in *Palomar* trova piena espressione. Già negli anni Settanta (gli anni in cui il personaggio di Palomar prende vita) infatti Calvino riconosce nella dimensione puramente materiale della realtà e della sua conoscenza (empirismo) delle possibilità comunicative modellate su quelle del linguaggio. Se la città è come un’enciclopedia, gli oggetti che la abitano sono come delle voci di enciclopedia. L’approccio semiologico e più in generale linguistico investe così anche gli oggetti e le cose, e anche le immagini o gli emblemi, o addirittura i gesti del corpo, i versi, come si evince da questo passaggio delle *Città invisibili*, un estratto che è solo uno tra i molteplici esempi di come in questo libro combinatorio il “cosismo” sia già inserito, se non in una dimensione metafisica, senz’altro in una dimensione semiologica:

nuovo arrivato e affatto ignaro delle lingue del Levante, Marco Polo non poteva esprimersi altrimenti che con gesti, salti, grida di meraviglia e d’orrore, latrati o chiurli di animali, o con oggetti che andava estraendo dalla sua bisaccia: piume di struzzo, cerbottane, quarzi, e disponendo davanti a sé come pezzi degli scacchi⁷.

Le città invisibili sono la prova che per Calvino, già dai suoi primi incontri con la semiologia e lo strutturalismo, la natura del significato (e di come il significato prende forma e si sviluppa)

⁶ L. Corrain-P. Fabbri, *La vita profonda delle nature morte*, in L. Corrain (a cura di), *Semiotiche della pittura*, cit., p. 156.

⁷ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 373.

è connotata da una dimensione extralinguistica. Comunicare non solo attraverso le parole ma anche attraverso le cose (che queste siano oggetti, immagini, o elementi della natura), implica che l'universo materiale abbia un suo linguaggio. Se negli anni Settanta, per lo scrittore, è la struttura combinatoria (di derivazione linguistica e strutturalista) a determinare la formazione del senso, negli anni Ottanta Calvino si rende conto di come una griglia organizzatrice di senso di natura strettamente linguistica conduca a un inevitabile fallimento epistemologico e gnoseologico.

È forse per fuoriuscire dalla struttura linguistica, che è legata alla dimensione fonetica e sintattica, che Calvino si concentra sul silenzio. Nel testo per Borbottoni, come si vedrà, la città di Firenze è invasa dal silenzio, un silenzio materico e denso, che cola riempiendo tutti gli interstizi e i vuoti dello spazio architettonico. Il silenzio impone la presenza di un linguaggio non verbale, e dunque (lo si vedrà nelle pagine dedicate a questo testo) di altre forme di linguaggio: le linee, le forme, le immagini, le architetture. Parallela a questa presenza materiale del silenzio è quella degli oggetti (tanto che Calvino parla di una *rivincita degli oggetti*), ai quali in questo testo è lasciato spazio di espressione, al di fuori della parola. Gli oggetti, la cui dimensione corporea nei quadri di Borbottoni è sottolineata dalla presenza delle loro ombre marcate, parlano il loro linguaggio. L'onnipresenza del silenzio, o meglio di varie forme di silenzio che si distanziano dal *logos* verbale, si riscontra poi anche in *Palomar* – e soprattutto nelle pagine raccolte nella sezione *I silenzi di Palomar*, l'ultima della raccolta. In questo libro, tra le varie piste di ricerca di Calvino, vi è quella dedicata al linguaggio e alle sue forme extralinguistiche: il signor Palomar non riesce a comunicare con gli altri membri del consorzio umano, ma è determinato a creare una connessione (a comunicare) con i merli che fischiano nel suo giardino, con gli animali che visita allo zoo e addirittura con gli elementi o oggetti che lo circondano: un'onda, del formaggio, una teiera, le stelle. Limitati alla dimensione fonetica del suono (escludendo quindi la dimensione del significato correlato) o alla dimensione visiva del segno (estraendolo dalla sua funzione linguistica) i contatti di Palomar con il mondo si vogliono ancorati alla dimensione esperienziale ed empirica. Torniamo a leggere questo passo di *Palomar*:

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

Dalla muta distesa delle cose deve partire un segno, un richiamo, un ammicco: una cosa si stacca dalle altre con l'intenzione di significare qualcosa... che cosa? se stessa, una cosa è contenta d'essere guardata dalle altre cose solo quando è convinta di significare se stessa e nient'altro, in mezzo alle cose che significano se stesse e nient'altro. Le occasioni di questo genere non sono certo frequenti, ma prima o

poi dovranno pur presentarsi: basta aspettare che si verifichi una di quelle fortunate coincidenze in cui il mondo vuole guardare ed essere guardato nel medesimo istante e il signor Palomar si trovi a passare lì in mezzo. Ossia, il signor Palomar non deve nemmeno aspettare, perché queste cose accadono soltanto quando meno ci s'aspetta⁸.

È dalla cosa guardata che parte la traiettoria verso la cosa che guarda. La stessa conclusione a cui Palomar giunge nel capitolo più fenomenologico del libro, *La spada del sole*:

“se io vedo e penso e nuoto il riflesso, è perché all'altro estremo c'è il sole che lancia i suoi raggi. Conta solo l'origine di ciò che è: qualcosa che il mio sguardo non può sostenere se non in forma attenuata come in questo tramonto. Tutto il resto è riflesso tra i riflessi, me compreso”.

[...]

A ben pensarci, una tale situazione non è nuova: già per la durata di milioni di secoli i raggi del sole si posavano sull'acqua prima che esistessero occhi capaci di raccogliarli.

[...] Un giorno un occhio uscì dal mare, e la spada, che già era lì ad attenderlo, poté finalmente sfoggiare tutta la sua snellezza della sua punta acuta e il suo fulgore scintillante. Erano fatti l'uno per l'altro, spada e occhio: e forse non la nascita dell'occhio ha fatto nascere la spada ma viceversa, perché la spada non poteva fare a meno d'un occhio che la guardasse al suo vertice.

Il signor Palomar [...] cerca d'immaginare il mondo prima degli occhi, di qualsiasi occhio [...].

Si è convinto che la spada esisterà anche senza di lui: finalmente s'asciuga con un telo di spugna e torna a casa⁹.

Con *Palomar* Calvino si allontana definitivamente dalle ricerche che avevano nutrito il decennio precedente e compie una vera e propria svolta paradigmatica: lo scrittore prende le distanze dall'antropologia e dalla semiologia, ovvero da una prospettiva antropocentrica e logocentrica, per avvicinarsi a una forma di fenomenologia, o meglio a una poetica allo stesso tempo delle percezioni e degli oggetti. Quella di Calvino, secondo Gianni Cimador, che impiega il concetto relativamente allo spazio occupato dal corpo, è una propriocezione:

il rapporto topografico tra il soggetto e lo spazio avviene attraverso una *propriocezione*, in cui la percezione dello spazio coincide con la percezione di se stessi, coinvolgendo così l'intera esperienza del vissuto corporeo, come flusso sensorio continuo e inconscio, nei termini specificati anche da Marrone: “La prima esperienza *propriocezione*, infatti, è quella dell'essere contenuti, del trovarsi in un luogo, del riconoscersi collocati da qualche parte. [...] Se il ‘corpo proprio’ si dà a noi, se lo riconosciamo come il nostro corpo, è perché esso è colto in uno spazio”¹⁰.

Un'esperienza spaziale, quella del corpo, che è innanzitutto materiale, proprio poiché corporea, fisiologica, empirica. Infatti nello spazio, il quale è in un rapporto topografico con il soggetto, il corpo del soggetto incontra il corpo dell'oggetto, e lo percepisce, lo esperisce sensorialmente – e viceversa, stando alle teorie di Palomar, secondo cui la traiettoria percettiva arriva dall'oggetto osservato. Come si è già visto analizzando *La spirale* nella sua dimensione di testo di teoria dell'immagine, tale *propriocezione*, che è propria del soggetto che osserva e

⁸ I. Calvino, *Palomar*, cit., pp. 969-70. Corsivi miei.

⁹ *Ivi*, p. 885-87.

¹⁰ G. Cimador, *Calvino e la riscrittura dei generi*, cit., p. 411.

dell'oggetto osservato, è, in Calvino, in un rapporto privilegiato con le *immagini* – Qfwfq produce la conchiglia, che produce un'immagine visuale di sé; a partire da tale immagine prendono vita degli esseri dotati di occhi, che svilupperanno un sistema ottico e poi encefalico: il pensiero, la parola. È in questo senso che le immagini vanno intese come *oggetti* privilegiati dell'occhio di Calvino, e, di conseguenza, le opere d'arte, che vanno intese al tempo stesso come immagini e come oggetti. Nel corso del terzo capitolo si vedrà come, lungo gli anni Ottanta, Calvino sviluppi un pensiero estetico relativo all'opera di artisti che si sono dedicati nella rappresentazione pittorica di oggetti (ninfee, francobolli, pietre, ritratti, bottoni, scarpe e così via).

Si ritorna così, con un nuovo prisma di lettura, all'universo (in)animato degli oggetti. Nelle *Note e notizie sui testi* del volume III dei *Romanzi e racconti*, Mario Barenghi riporta alcuni dati interessanti relativi a un gruppo di testi risalenti agli anni 1957-1984 tra cui *La gran bonaccia delle Antille*, *La decapitazione dei capi*, *La pompa di Benzina*, *Prima che tu dica "pronto"*, *Lo specchio e il bersaglio* e *Le memorie di Casanova* (raccolti sotto il titolo di *Racconti e apologhi sparsi*). Le notizie relative a questi ultimi due testi in particolare, il primo pubblicato accanto alle opere di Massimo Campigli e il secondo scritto nel quadro della collaborazione con Toti Scialoja, sono particolarmente interessanti poiché mettono in evidenza come

vari documenti mostrano [...] che già da tempo Calvino pensava ad una nuova raccolta di racconti, provvisoriamente intitolata *Gli oggetti*. [...] Ma l'origine del tema è antica, e s'intreccia con le prime apparizioni del signor Palomar. Il 14 ottobre 1975 era apparso sul «Corriere della sera», insieme all'intervento sull'Odissea Ricordare il futuro, un brano intitolato *Gli dèi degli oggetti*:

“Gli dèi ai quali crede il signor Palomar si nascondono negli oggetti quotidiani: ogni mattina aprendo la finestra saluta e interroga gli dèi delle tende, gli dèi dei vetri, gli dèi del davanzale, delle persiane; più in là gli dèi della finestra di fronte, della grondaia, del lampione. (La coscienza del signor Palomar è fatta di molti strati sovrapposti, sottili e trasparenti come scorze di cipolla; ogni scorza racchiude una diversa concezione del mondo o metodo di pensiero o religione; una di queste scorze non ha dubbi sull'esistenza degli dèi)¹¹.

Calvino fa appello a moltissimi oggetti: attaccapanni, soprabiti, portaombrelli, buche delle lettere, termosifoni, zerbini, portacenere, cacciavite, martelli, forbici, chiavi, biglietti della metropolitana, penne, ognuno dei quali è al tempo stesso protettore e protetto di qualche divinità della mitologia occidentale o di quella orientale. Come scrive il curatore,

[...] partendo dal motivo degli dèi degli oggetti [...] Calvino sviluppa un tipo di narrazione che associa all'*immagine di oggetti d'uso quotidiano* riflessioni su implicazioni nascoste, proiezioni metaforiche, scandagli in una genesi remota o primordiale che ripercorrono la storia del pianeta¹².

¹¹ M. Barenghi, *Note e notizie sui testi* di *Racconti e apologhi sparsi*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, pp. 1225-26.

¹² *Ivi*, p. 1227. Corsivo mio.

La conclusione del testo, squisitamente Calviniana, non è dissimile da quella di *Palomar* (raccolta nella quale queste pagine non confluiranno):

Il signor Palomar sfilava di tasca la penna per stendere un elenco degli dèi cui non deve mancare di rendere un pio omaggio ogni giorno. È una penna a sfera, abitata dagli dèi che volteggiano fluenti sulla carta e concedono per un momento al signor Palomar l'illusione che il suo pensiero scorra lineare e continuo: poi s'impuntano, tossicchiano, si raggruppano: il corso del pensiero si fa ora sbiadito ora sbavato, l'anima d'inchiostro s'estenua, i suoi dèi hanno ormai abbandonato la penna che graffia il foglio bianco senza lasciare traccia¹³.

Anche qui il motore della scrittura, una scrittura che si rivela uno strumento insufficiente a rappresentare o comprendere il mondo, è l'associazione di immagini, e in particolare di *immagini di oggetti*. Questo testo (cui si era fatto accenno nelle pagine su Baruchello), nonostante l'esclusione dalla raccolta definitiva, è di fondamentale importanza per leggere meglio il silenzio e la voce silenziosa degli oggetti in *Palomar*. Dedicheremo più avanti una riflessione sulla dimensione quasi spirituale che tale silenzio (o vuoto di parola) comporta nelle ultime opere di Calvino – lo scrittore in questa pagina fa riferimento ad uno strato della coscienza che crede negli dèi e alla religione, suggerendo così un'apertura sulla dimensione della spiritualità. Qui ci soffermiamo ancora per qualche paragrafo al rapporto tra gli oggetti e il linguaggio, alla cui intersezione paiono trovarsi, in Calvino, le immagini di oggetti, e in particolare disegni e pitture.

L'immagine artistica infatti occupa un posto privilegiato nello sguardo di Calvino proprio perché gode di una natura al tempo stesso materiale e semiologica: le opere d'arte sono rappresentazioni (significazioni), ma sono mimetiche rispetto al loro referente e, soprattutto, sono materiche, sono anzitutto oggetti. I disegni e i quadri sono per lo scrittore uno spazio per una riflessione concettuale, mentale ma anche per un'esperienza corporea e percettiva fino ad essere, a tratti, emozionale. Le opere d'arte insomma conducono Calvino in un universo extraletterario ma fatto di strutture, di segni, di forme proprio come la scrittura; una dimensione dove lo scrittore è liberato dal peso dei segni alfabetici senza rinunciare a quella che abbiamo deciso di chiamare *emozione intellettuale*. L'arte pare insomma offrire a Calvino uno spazio di meditazione che la letteratura non riesce a dargli, uno spazio *altro*. Andrea Mirabile, in *“Discreti messaggeri del fuori”*. *Appunti su Italo Calvino e le arti figurative*, evidenzia tale scarto tra dimensione letteraria ed extraletteraria, relativamente alle arti visive:

con una certa approssimazione, potremmo dire che ogni volta (e sono molte nel nostro autore) in cui i confini del letterario vengano messi in discussione a favore di un'apertura verso la sfera extratestuale – tale il caso delle arti figurative – ciò che lo scrittore si sforza di sublimare col distacco delle sue cristalline architetture verbali, appare in ultima istanza insofferente di, o eccedente rispetto, qualsiasi razionalizzazione matematizzante. Questa, pur se animata da un vigoroso slancio vitalistico, sembra

¹³ I. Calvino, *ibidem*.

cozzare contro la natura in ultima analisi informe e magmatica dei fenomeni che cerca di dominare. La pittura, anche da qui l'interesse crescente dimostrato dall'autore negli anni conclusivi della sua attività, è forse un'efficace e assai consapevole metafora dell'impossibilità di incasellare del tutto il reale in griglie strutturali totalizzanti, o sublimi modelli logici. L'esuberante potenzialità narrativa compressa anche in un solo quadro, infatti, sembra ben rappresentare ciò che non può essere del tutto imbrigliato nel controllo delle possibilità combinatorie. Contrariamente ai tarocchi, con variazioni relativamente poco rilevanti rispetto alla prevedibile costanza seriale di ciascuna figura, ogni opera figurativa presenta elementi notevolmente diversificati, pur rinviando alla stessa iconografia. Le possibili occasioni narrative rinvenibili in ognuno dei teleri carpacceschi sembrano sostanzialmente senza limite, tanto che paiono sfuggire al pieno controllo dell'autore, o almeno di uno scrittore come Calvino, così incline a calibrare le proprie narrazioni secondo essenziali progettazioni geometriche. Il "museo immaginario" di Calvino, soprattutto nel *Castello*, è paragonabile a un dispositivo per controllare la, pressoché abissale, proliferazione del senso e della narratività presente nella pittura. In modo opposto rispetto all'amato Cecchi, e dietro di lui al suo grande maestro, Roberto Longhi, che invece non fanno altro che aprire, potenziare, sondare il senso, aumentando le possibilità cinetico-narrative presenti nelle arti visive, lo scrittore ligure si sforza di ridurre l'immagine pittorica a ampia ma netta impalcatura allegorica. Tale atteggiamento non tarda a rivelare le proprie falle: le risorse affabulatorie *in nuce* nell'opera visiva risultano sempre e comunque in eccesso, rispetto ai tentativi di riduzione e trascrizione verbale. Non mancano precise indicazioni in tale direzione, all'interno degli scritti d'arte calviniani. Il sistema del testo pittorico per esempio, anche una volta filtrato e ricondotto allo statuto selettivo proprio dell'opera, assomiglia al labirinto di frecce e linee dei quadri di Shusaku Arakawa, che l'autore commenta, in *Per Arakawa*, paragonandole ripetutamente alla struttura dell'attività intellettuale: il dedalo di tracciati non porta a nulla se non a un altro quadro; essi non rinviano a nient'altro che alla loro rarefatta aseità¹⁴.

Queste considerazioni, sulle quali concordiamo (ad eccezione, forse, del riferimento alla riduzione dell'immagine a impalcatura allegorica), sembrano tuttavia tralasciare due aspetti fondamentali che caratterizzano l'insieme dei testi che lo scrittore dedica all'arte visiva, ma soprattutto quelli risalenti agli ultimi anni – e rischiano, così, di ricalcare l'immagine stereotipata di un Calvino esclusivamente cerebrale, distaccato e "logocentrico". Il primo, è che le opere d'arte osservate non inducono lo scrittore solo alla lettura figurativa dei quadri e alla scrittura dinamizzante e narrativizzante di testi efrastici, bensì anche alla meditazione e, soprattutto, alla descrizione. Anzi, è proprio l'esercizio di descrizione, centrale per il cosiddetto "ultimo Calvino" (ma in realtà fondamentale da sempre) a trarre maggior nutrimento dagli esercizi efrastici. Il secondo, è il fatto che le aperture, i *potenziamenti*, le *esplorazioni del senso*, in Calvino avvengono anche al di là dei testi specifici, ovvero nel sistema di pensiero, nell'approccio metodologico e filosofico. Con questo si intende dire che, sebbene lo scrittore tenda a ricondurre anche le immagini a una logica e a un ordine per certi versi propri del linguaggio verbale, la poetica del dubbio e soprattutto la porosità intermediale che soggiace al suo sistema di scrittura permettono a tutte le riflessioni nate in seno all'osservazione delle arti visive di migrare fuori dai testi efrastici e permeare le pagine narrative e saggistiche. È così

¹⁴ A. Mirabile, "Discreti messaggeri del fuori". *Appunti su Italo Calvino e le arti figurative*, cit., pp. 88-89.

che, per restare negli anni Ottanta, secondo noi andrebbero lette le due ultime raccolte di Calvino *Palomar* e *Collezione di sabbia*.

b. Far aderire le parole alle cose: il metodo di Leonardo

L'immagine artistica, i disegni, i quadri, dunque, permettono allo scrittore quantomeno di perlustrare e interrogare profondamente una dimensione *altra* rispetto a quella letteraria e logocentrica, in una ricerca dell'*aderenza delle parole alle cose*. La riflessione sul rapporto tra il linguaggio e gli oggetti, le parole e le cose, è costante in Calvino soprattutto a partire dagli anni Settanta. Una prova, tra le altre, ci è fornita dall'interesse progressivo che lo scrittore nutre per due pensatori e artisti (di cui si è già parlato in precedenza nella tesi) che hanno fatto degli oggetti e di una personale poetica degli oggetti il perno delle proprie ricerche: il primo è Francis Ponge, il secondo è Leonardo da Vinci. Per quanto riguarda Ponge, uno dei modelli di poetica per Calvino a partire dagli ultimi anni Settanta (la sua recensione al *Parti pris des choses* è del 1979), la prossimità è evidente soprattutto per quanto riguarda l'esercizio della descrizione, da intendersi come tentativo del linguaggio di scrivere il mondo. In *Esattezza*, Calvino afferma:

in questa via di ricerca [sulla descrizione] mi è stata vicina l'esperienza dei poeti: penso a William Carlos Williams che descrive così minuziosamente le foglie del ciclamen, che fa prendere forma e sbocciare il fiore dalle foglie da lui descritte e riesce a dare alla poesia la leggerezza della pianta; penso a Marianne Moore, che nel definire i suoi pangolini e i suoi nautilus e tutti gli altri animali del suo bestiario unisce le notizie dei libri di zoologia e i significati simbolici e allegorici che fanno d'ogni sua poesia una favola morale; e penso a Eugenio Montale che si può dire sommi i risultati di entrambi nella sua poesia *L'anguilla*, una poesia di una sola lunghissima frase che ha la forma dell'anguilla, segue tutta la vita dell'anguilla e fa dell'anguilla un simbolo morale¹⁵.

Ma soprattutto penso a Francis Ponge in quanto con i suoi piccoli poemi in prosa ha creato un genere unico nella letteratura contemporanea: proprio quel "quaderno di esercizi" di scolaro che per prima cosa deve esercitarsi a disporre le sue parole sull'estensione degli aspetti del mondo e ci riesce attraverso una serie di tentativi, brouillons, approssimazioni. Ponge è per me un maestro senza eguali perché i brevi testi de *Le parti pris des choses* e delle altre raccolte che proseguono in quella direzione, parlino essi della *crevette* o del *galet* o del *savon*, rappresentano il miglior esempio d'una *battaglia col linguaggio per farlo diventare il linguaggio delle cose, che parte dalle cose e torna a noi carico di tutto l'umano che abbiamo investito nelle cose*. Intenzione dichiarata di Francis Ponge è stata quella di comporre attraverso i suoi brevi testi e le loro elaborate varianti un nuovo *De rerum natura*; io credo che possiamo riconoscere in lui il Lucrezio del nostro tempo, che ricostruisce la fisicità del mondo attraverso l'impalpabile pulviscolo delle parole.

Mi pare che l'operazione di Ponge sia da porsi sullo stesso piano di quella di Mallarmé in direzione divergente e complementare: in Mallarmé la parola raggiunge l'estremo dell'esattezza toccando l'estremo dell'astrazione e indicando il nulla come sostanza ultima del mondo [...]¹⁶.

¹⁵ Si noti il cenno a Montale, non solo relativo al contenuto della poesia ma anche alla sua forma. Il riferimento a un testo che ha la forma di un'anguilla fa pensare allo scritto che Calvino dedica a Bona de Mandiargues nel 1973: una sola lunghissima frase che ha la stessa forma di una conchiglia.

¹⁶ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., pp. 692-93. Corsivo mio.

In Ponge quindi Calvino riconosce il maestro che gli ha insegnato a far partire la traiettoria della percezione dalle cose osservate, a farsi chiamare dagli oggetti, a restare in ascolto del loro linguaggio silenzioso, un linguaggio i cui limiti coincidono con quelli delle cose stesse. Quanto a Leonardo, si è già fatto accenno in precedenza alle parole che Calvino gli dedica, accostandolo proprio a Ponge, in *Esattezza*. Ma in queste pagine si intende osservare in particolare il rapporto che lo lega a Calvino in un prisma metodologico: nell'aderenza delle parole alle cose, nella lotta col linguaggio, nel tentativo di riuscire, se non a rappresentare, a dire e in parte a comprendere il mondo – nella prospettiva della delineazione di un nuovo pensiero filosofico al quale Calvino si affaccia negli ultimi anni di vita, e la cui peculiarità consiste nell'essere intrinsecamente legato alle immagini. In che modo Leonardo è per Calvino un maestro dell'osservare e descrivere?

Secondo Marco Faini, autore dell'articolo "*Attraverso faticate varianti*". *Italo Calvino e Leonardo da Vinci*, sebbene il nome di Leonardo ricorra raramente nelle pagine saggistiche di Calvino, ovvero circa dieci volte (in *Esattezza*, nella recensione della traduzione di Jacqueline Risset del *Parti pris des choses*, in qualche pagina del saggio per *L'occhio e l'idea* di Ruggero Pierantoni, e, aggiungiamo noi, nell'introduzione al testo leonardiano in *Osservare e descrivere*), il ruolo dello scienziato, inventore, pittore e scrittore è di fondamentale importanza nella poetica calviniana, e ne determina alcuni snodi centrali¹⁷. L'attenzione di Calvino per Leonardo da Vinci, secondo Faini, aumenta proprio negli anni Settanta e Ottanta, ed è dunque da considerarsi «tarda»¹⁸. La nostra ipotesi è che questo avvicinamento all'opera di Leonardo si intrecci sinergicamente, nella bio-bibliografia dello scrittore, al sempre maggior interesse per le arti visive e allo sviluppo di una poetica degli oggetti che connota sia le ultime pagine narrative sia quelle saggistiche. La prospettiva con cui Calvino guarda a Leonardo è sempre «letterario-filosofica»¹⁹, quindi anche metodologica ed estetica. Come scrive Faini, Calvino,

sollecitato a proposito della relazione tra *Palomar* (1983) e certe tradizioni pittoriche, in particolare rinascimentali, il suo pensiero corre immediatamente a Leonardo: “con Dürer e soprattutto con Leonardo, l'arte è filosofia che non passa attraverso la parola ma attraverso la visione, attraverso la composizione di un'immagine”. Il valore filosofico della pittura di Leonardo, la capacità di esplorare la superficie del mondo attraverso il segno (e la parola) sono ciò che, prima di tutto, desta l'interesse di Calvino. Il tentativo dell'ultimo Calvino d'esaurire le cose, d'aderire a esse si pone certamente in dialogo con l'*école du regard*. Ma è sintomatico che, interrogato sulla sua posizione in rapporto a quest'ultima,

¹⁷ Cfr. M. Faini, "*Attraverso faticate varianti*". *Italo Calvino e Leonardo da Vinci*, in *Leonardo e la scrittura*, «Rivista di letteratura italiana», 2, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2019, p. 151.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ivi* p. 152.

e se ne esistesse un equivalente italiano, Calvino rispondeva senza esitazioni: “Come sa, c’è stato Leonardo da Vinci”²⁰.

Leonardo, il corrispettivo italiano degli autori francesi dell’*école du regard* più di qualsiasi altro contemporaneo, sembra dunque assumere per Calvino il ruolo di maestro di osservazione e descrizione – oltre che di un intero sistema filosofico e di pensiero. A legare i due autori è innanzitutto, e in modo più evidente, l’interesse per «i confini dell’oggetto», per «la lotta con i limiti del linguaggio»²¹, tema su cui lo scrittore fa vertere i due testi in cui Leonardo è più presente, insieme a Ponge: *Esattezza* in *Lezioni americane* e la recensione a *Parti pris des choses* (del 1979). Come mette in luce Faini, poi, lo sviluppo di un rapporto sempre più forte con il mondo delle cose ha origini (sia per Calvino sia per Ponge) in Lucrezio:

non è difficile scorgere l’antenato del tentativo di “leggere testi non scritti, come un volo di storni o la pelle di un gecko” in Leonardo. Del resto, proprio la “battaglia con la lingua” sta al centro del passaggio su Leonardo in *Esattezza*. *Palomar* è prima di tutto un romanzo lucreziano e leonardiano: una duplice ascendenza che caratterizza anche Ponge. La filiazione lucreziana di *Palomar* è diretta: “*Palomar* gravita decisamente dalla parte di Lucrezio; il risultato che desideravo ottenere è quella sua conoscenza minuziosa della natura delle cose; così minuziosa che la loro stessa sostanza si dissolve sul punto di essere afferrata”²².

Le declinazioni della filosofia lucreziana che più interessano Calvino, poi, riguardano proprio la dimensione del rapporto tra soggetto e oggetto, tra individuo e mondo:

Calvino apprezza l’abbandono dell’individualità, il tentativo di spogliarsi del tegumento individuale assumendo il punto di vista delle cose, come in alcuni suoi scritti fa Leonardo: “Ponge [...] è un ‘antropomorfo’ nel senso d’un’immedesimazione nelle cose, come se l’uomo uscisse da se stesso per provare com’è essere cosa. Questo comporta una battaglia col linguaggio, un continuo tirarlo e rimboccarlo come un lenzuolo qua troppo stretto e là troppo largo, il linguaggio che tende sempre a dire troppo poco o a dire troppo. Ricorda la scrittura di Leonardo da Vinci che anche lui in certi brevi testi ha cercato di descrivere attraverso faticate varianti l’avvampare del fuoco o il grattare della lima”²³.

In questo consiste la lotta con il linguaggio di Leonardo: assumere *il punto di vista delle cose*, ovvero *immedesimarsi con gli oggetti, aderire alla realtà*. In questo senso, insieme a Faini, vale la pena concentrarsi sull’aspetto *percettivo*, ovvero in particolare sul senso della vista in un’ottica di straniamento del punto e delle modalità di osservazione rispetto a quelli abituali (assumere il punto di vista delle cose), che permette una definitiva adesione alla realtà. Ancora una volta il nome di Leonardo è impiegato da Calvino nel mezzo di riflessioni sullo sguardo. E questo è vero in particolare nel testo *La luce negli occhi*, recensione a *L’occhio e l’idea. Fisiologia e storia della visione* di Ruggero Pierantoni, poi raccolto in *Collezione di sabbia*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ivi*, p. 153.

²³ *Ibidem*.

Qui Calvino scrive: «le meditazioni sull'ottica di Leonardo sono ora ispirate al suo modo geniale di aderire alla realtà fuor da ogni schema, ora allo sforzo di far collimare l'esperienza con la tradizione imparata sui libri»²⁴. Secondo Faini, quindi, «l'adesione alla realtà è, assieme, una liberazione dagli schemi percettivi che la costringono: a un massimo di esattezza corrisponde dunque un massimo di potenza visionaria»²⁵.

Ma assumere il punto di vista delle cose, immedesimarsi con esse e aderirvi in modo nuovo tramite il linguaggio sono, in Calvino quanto in Leonardo, soprattutto sfide. L'opera di Leonardo, oltre all'aspetto scientifico, infatti è connotata da una dimensione che ha a che vedere con la vaghezza, lo sfumato, l'indefinito:

tra il 1500 e il 1508, ma soprattutto tra il 1506 e il 1508, Leonardo riflette sull'“essere del nulla”. Contemporaneamente, s'intensifica il suo ricorso all'“eccetera”: ossia, alla prassi di concludere ragionamenti e dimostrazioni con un laconico “eccetera” che lascia in sospeso porzioni rilevanti di pensiero. Si tratta d'un procedimento che allude tanto alla difficoltà o impossibilità di definire compiutamente segmenti del reale, quanto alla coscienza delle infinite possibili ramificazioni che la descrizione d'un oggetto produce; quanto, infine, d'un modo di presentare la cruciale dialettica tra esattezza e vaghezza, come se la prima fosse raggiungibile solo a patto di passare attraverso la seconda. Il tentativo di percorrere la superficie del reale conduce alla percezione della sua inesauribilità, alla coscienza delle infinite possibili connessioni di tutto con tutto, a un'insofferenza per la forma chiusa e il procedere definitorio. L'“eccetera” rimanda a un pensiero della discontinuità e all'esplosione della forma chiusa, tangibile tanto nei frammenti leonardiani quanto negli esperimenti formali calviniani. A essere in gioco è il tema del residuo, dello scarto, di tutto quanto potrebbe dirsi ma va taciuto perché porterebbe al vortice d'un cattivo infinito: “alle volte cerco di concentrarmi sulla storia che vorrei scrivere e m'accorgo che quello che m'interessa è un'altra cosa, ossia, non una cosa precisa ma tutto ciò che resta escluso dalla cosa che dovrei scrivere; il rapporto tra quell'argomento determinato e tutte le sue possibili varianti e alternative, tutti gli avvenimenti che il tempo e lo spazio possono contenere. [...] E allora mi prende un'altra vertigine, quella del dettaglio del dettaglio del dettaglio, vengo risucchiato dall'infinitesimo”²⁶.

²⁴ La citazione per intero: «all'epoca di Leon Battista Alberti i raggi che partivano dall'occhio sono diventati linee geometriche, astrazioni euclidee: la piramide prospettica. Ed ecco che Leonardo smonta questa costruzione astratta: la “virtù visiva” non è puntiforme come sarebbe se agisse al vertice della piramide di linee, ma è una proprietà dell'intero occhio. Le meditazioni sull'ottica di Leonardo sono ora ispirate al suo modo geniale di aderire alla realtà fuor da ogni schema, ora allo sforzo di far collimare l'esperienza con la tradizione imparata sui libri. È lui il primo a capire che il nervo ottico non può essere un canale cavo, come credevano l'antichità e il Medio Evo arabo e cristiano, ma qualcosa di multiplo e complesso, altrimenti le immagini finirebbero per sovrapporsi e confondersi. Intanto, nei suoi quadri, è la natura fisiologica, non concettuale della visione che egli cerca di cogliere. “Per Leonardo la luce non è mai stata un raggio astratto moventesi nella mente e nell'occhio dell'uomo, ma un *mare radiante* che interagisce comunque e incessantemente con la materia. E la materia, gli oggetti, gli uomini, i paesi, non sono rappresentabili mediante le linee continue precise dei loro contorni ma solo evocati dallo svanire continuo delle superfici”. Intanto nella scienza ufficiale Vesalio pubblicava le sue tavole in cui l'anatomia diventa una scienza sperimentale basata sulla dissezione dei cadaveri. Non per l'occhio, però, il quale continua a essere disegnato secondo gli schemi tradizionali greco-arabi. Le ipotesi geniali di Leonardo restavano sepolte nei suoi scartafacci privati»; I. Calvino, *La luce negli occhi*, in *Saggi*, cit., vol. I, pp. 527-28.

²⁵ M. Faini, “Attraverso faticate varianti”. *Italo Calvino e Leonardo da Vinci*, cit., p. 154.

²⁶ *Ibidem*.

Queste ultime sono parole di Calvino, ancora in *Esattezza*. La tensione dello scrittore è infatti sempre duplice: tra la modellizzazione e una *mathesis singularis* specifica per ogni singolo oggetto o fenomeno (esemplare, in questo senso, il racconto *Il conte di Montecristo*, epilogo di *Ti con zero*). Come è duplice la tensione conoscitiva anche di Leonardo, tra teorie, matematica e meccanica, e la conoscenza pittorica, letteraria e fenomenologica²⁷. Tale duplice tensione, che Calvino, lo si è visto nel primo capitolo della tesi, iscrive in precedenza in un sistema di pensiero di tipo dialettico, nel corso degli anni Settanta crea nello scrittore forti perturbazioni che lo spingeranno a individuare, intorno agli anni Ottanta, dei nuovi paradigmi estetici, poetici e filosofici. Faini, in questo senso, individua tre temi cruciali per gli ultimi anni di Calvino, ovvero quello «cosmologico-primordiale»²⁸, quello delle catastrofi e quello della metamorfosi. Il primo, lo si è già visto nel corso della tesi, permette di legare tra loro, se non addirittura sovrapporre, i concetti di creazione biologica, artistica e cosmologica. Relativamente alla metamorfosi, concetto di derivazione prevalentemente ovidiana, si è già detto nel secondo capitolo: l'attenzione ai processi morfogenetici in una concezione del mondo e dell'arte non dialettica permette a Calvino di considerare il mondo scritto (e dipinto) in un rapporto di consustanzialità con il mondo non scritto. In altre parole, arte e realtà non solo sono fatte della stessa materia, ma prendono forma secondo i medesimi processi compositivi, i medesimi principi formativi – in un *continuum* formale dinamico, mai definitivo, sempre aperto ai *possibili*. Per quanto riguarda le catastrofi, proprio uno sguardo più approfondito sul parallelo tra Calvino e Leonardo ci permette di mettere in evidenza questa tematica:

attraverso Leonardo Calvino tenta d'uscire dall'*impasse* gnoseologica tra due tradizioni da lui stesso identificate come francese – tendente a risolvere ogni operazione di conoscenza in un fatto di linguaggio – e una absburgica secondo la quale il mondo permane tetragono agli sforzi del linguaggio. Dall'inesausta esplorazione della superficie del mondo si dipartono due strade: l'una di segno positivo fatta di esattezza e scatti visionari; l'altra, invece, che tanto in Leonardo quanto in Calvino conduce alla percezione della presenza nel cuore del reale del nulla, sfociando in esiti apocalittici. Il primo dei due

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 155. A tal proposito Faini scrive: «forse non è poi tanto differente dalle “forme e sequenze che si ripetono” vagheggiate da Palomar la leonardiana scienza dei “retrosi”, la quale “ha un ruolo di mediazione tra teoria e idraulica applicata, ma che possiede un rilievo autonomo, trasversale a più campi di interesse e a più mezzi espressivi : il conoscere logico delle matematiche e delle meccaniche, il conoscere discorsivo e letterario, ed il conoscere pittorico, visivo, della fenomenologia delle acque”. Ma i “retrosi” s'estendono allo studio dei fluidi, dei venti, delle viti: in questa forma Leonardo sembra quasi trovare un modello che organizzi il caos del divenire, la cui regolarità si basa proprio su un andamento spiraleforme che “ha il valore di una struttura del reale”. Secondo Romano Nanni, la spirale è una struttura d'ordine regolata da proporzioni matematiche che introduce regolarità nella natura attraverso un modulo, una sequenza geometrizzante e misurabile; in termini calviniani, “cristallina”. Paradossalmente, il modulo del “retroso” si trova utilizzato da Leonardo in modo ossessivo nella tarda serie di disegni nota come *Diluvi* in cui si realizza dunque la coincidenza tra un massimo di ordine e un massimo di caos. Caos e armonia, precisione descrittiva e ricerca modellizzante: antinomie che possono ben adattarsi anche a Calvino»; *ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

punti – esposto in *Esattezza* – mi pare sia stato sufficientemente scandagliato dalla critica; il secondo meno, ed è forse quello più stimolante²⁹.

Senza scendere nello specifico delle correnti di pensiero contemporanee che esplorano differientemente il rapporto tra mondo e linguaggio, e che influenzano il pensiero di Calvino, quello che sembra di maggiore interesse qui è il riferimento al nulla, o al vuoto (su cui torneremo anche nella seconda parte del capitolo).

Il nulla, come il vuoto, è da considerarsi innanzitutto come ciò che c'è oltre i confini o i contorni delle cose e degli oggetti. Se da un lato in Calvino vi è l'ossessione per le definizioni, le griglie organizzatrici, la linea di contorno che disegna una forma o una figura discriminando così ciò che non è informe dalla massa indistinta del reale, dall'altro sono presenti, e lo si è constatato anche negli scritti sull'arte presi in analisi finora, l'illusione della conoscenza tramite la nomenclatura, il fallimento gnoseologico dello strumento della griglia, inadatta a contenere tutto il reale che è metamorfico e dinamico, la porosità del confine che separa il dentro dal fuori, la forma dall'informe, la figuratività dalla plasticità, e così via. In Calvino, però, il nulla o il vuoto non assumono mai una dimensione assoluta; come nota Faini, che porta come esempio per dimostrare che tale pulsione si accompagna a una «meno tragica ma altrettanto inquietante dissoluzione della superficie delle cose»³⁰ un estratto di *Palomar*:

un prato non ha confini netti, c'è un orlo dove l'erba cessa di crescere ma ancora qualche filo sparso ne spunta più in là, poi una zolla verde fitta, poi una striscia più rada: fanno ancora parte del prato o no? Altrove il sottobosco entra nel prato non si può dire cos'è prato e cos'è cespuglio³¹.

La dissoluzione dei confini delle cose, che ne rende indefinita, dunque incerta o illusoria, l'effettiva esistenza, coabita in Calvino con una concezione del nulla come di elemento necessario proprio per tale esistenza – come l'invisibile è condizione di esistenza del visibile, il pesante del leggero, il vuoto del pieno. Questa duplice natura del nulla o del vuoto è la stessa che si trova anche in Leonardo, nella cui opera si incontrano tanto le prove grafiche e i disegni precisi e dettagliati, tracciati con mano scientifica, quanto i dipinti di una bellezza eterea, caratterizzati dalla tecnica dello *sfumato*. Proprio in questo incontro tra esattezza e indefinito (in Calvino di derivazione anche leopardiana) e tra pulviscolo e metamorfosi (di derivazione lucreziana e ovidiana) è da individuarsi il punto che, metodologicamente, poeticamente ed esteticamente, crea un vero contatto tra lo scrittore e Leonardo da Vinci. Punto di contatto grazie al quale si rivela l'effettiva onnipresenza del pensiero e del metodo dell'*omo senza lettere* nel pensiero, filosofico e metaletterario, e nel metodo, creativo e critico, di Calvino:

²⁹ *Ivi*, p. 152.

³⁰ *Ivi*, p. 156.

³¹ I. Calvino, *Palomar*, cit., p. 899.

è in un certo senso proprio il nulla che garantisce la visibilità del reale. Si tratta d'una dialettica anch'essa non estranea a Leonardo che la approfondisce in merito alle quantità continue e all'esistenza di punto, linea, superficie; ossia, i "termini" a cui assegna una natura peculiare, una forma d'essere non-locale. Senza termini non vi sarebbe figura ma il termine è di necessità non-essente (altrimenti, sarebbe corpo): essi sono nulla ma non nel senso di negazione dell'essere. Di conseguenza "tutto questo strumentario matematico che dovrebbe garantire la rappresentabilità del reale, ne rivela al contrario la sostanziale nullità". Dal punto di vista pittorico ciò trova applicazione nello sfumato; dal punto di vista metafisico la solidità delle cose viene meno e i confini tra l'una e l'altra si fanno labili e incerti. Ciò comporta che Leonardo, una volta constatato come tale mistione sia al cuore del reale, ricominci la propria indagine "accogliendo il manifestarsi del fenomeno anzitutto nella sua letteralità" ed "evitando [...] un finalismo o una meccanica matematizzante": in altri termini, perviene a una poetica di fedeltà all'oggetto, un esito positivo e, si direbbe, calviniano. Il "dissolversi" della sostanza delle cose di cui Calvino parlava a proposito di *Palomar* sembra ricevere piena giustificazione in quest'ordine di riflessioni. In natura, si avrebbe insomma sempre la mescolanza e la mistione delle specie d'ogni corpo con quelle d'ogni altro corpo: l'identità oggettuale è perciò di continuo negoziata all'interno d'un *continuum* indifferenziato. L'esattezza diviene dunque un fine inattuabile se si passa dal piano delle potenze spirituali esistenti in potenza a quello unicamente a noi percepibile del loro dispiegarsi in atto. Non passano inosservate le risonanze ovidiane di questa concezione, che proprio nelle *Metamorfosi* sembra trovare origine: un elemento in più che legittima l'accostamento con il tardo Calvino, che nella metamorfosi e nell'opera ovidiana trova uno dei propri riferimenti e che vede nella continua mutazione delle forme un elemento salvifico contro l'opacità granitica del mondo³².

Una poetica degli oggetti, quella condivisa da Calvino e Leonardo, liberata da qualsiasi finalità, prima fra tutte quella della rappresentazione (ma non quella di un tentativo di comprensione). Il dissolversi della sostanza delle cose nella sostanza del mondo, in modo simile a come la linea di inchiostro in Saul Steinberg si *confonde* con la realtà, rende di fatto innessaria la separazione tra oggetto, opera d'arte e mondo, mondo scritto e mondo non-scritto. L'indefinito, lo sfumato, non sono altro che continuità metamorfiche costituite da particelle di utopie pulviscolari. La *mathesis singularis* compone in ogni suo frammento la *mathesis universalis*.

È questa nuova la prospettiva filosofica che si apre a Calvino dopo aver abbracciato prima la dialettica, poi lo strutturalismo e il post-strutturalismo, e che egli sembra preferire all'ormai imminente post-modernità. In questa stessa prospettiva la figura di Leonardo è fondamentale per altre due ragioni. La prima consiste sostanzialmente nel suo empirismo, che passa, si è detto, attraverso il suo «modo geniale di aderire alla realtà fuor da ogni schema» e il suo «sforzo di far collimare l'esperienza con la tradizione imparata sui libri»³³. In Leonardo, che contrappone alla tradizione scolastica *l'osservazione diretta della natura*, che poi traspone anche nella sua pratica artistica, la speculazione matematica (o la modellizzazione) coesiste con la vitalità della fantasia e della visionarietà estetiche (l'immaginazione, la bellezza). Da questo incontro prende vita un nuovo concetto di *esperienza* – un'esperienza che ricorda molto quella, fenomenologica, che Calvino fa vivere a *Palomar*. Tale carattere empirico del lavoro di

³² M. Faini, "Attraverso faticate varianti". *Italo Calvino e Leonardo da Vinci*, cit., p. 157.

³³ I. Calvino, *Collezione di sabbia*, cit., p. 527.

Leonardo (e in particolare dell'artista, disegnatore e pittore) si rispecchia nel suo approccio topografico al disegno, inteso come mappa del reale – di un reale esperito, osservato. Se dunque lo sfumato, come detto, tende a un olismo in cui i confini tra la figura e il paesaggio, il dentro e il fuori, si confondono (e si mescolano i saperi, le discipline, i metodi), il disegno ha una funzione mimetica che permette all'artista di aderire meglio alla realtà, meglio descriverla e meglio comprenderla. Sempre in *Esattezza* Calvino scrive:

Leonardo, “omo senza lettere” come si definiva, aveva un rapporto difficile con la parola scritta. La sua sapienza non aveva uguali al mondo, ma l'ignoranza del latino e della grammatica gli impediva di comunicare per scritto con i dotti del suo tempo. Certo molta della sua scienza egli sentiva di poterla fissare nel disegno meglio che nella parola. (“O scrittore, con quali lettere scriverai tu con tal perfezione la intera figurazione qual fa qui il disegno?” annotava nei suoi quaderni di anatomia). E non solo la scienza, ma anche la filosofia egli era sicuro di comunicarla meglio con la pittura e il disegno³⁴.

Come si è già detto nel corso del secondo capitolo della tesi, il disegno è in Leonardo uno strumento gnoseologico forse più potente della parola. Grazie al disegno egli riesce infatti a dare struttura e forma al proprio pensiero (scientifico, filosofico, estetico):

di dipingere, pensava scrivendo e disegnando, come proseguendo un unico discorso con disegni e parole, riempiva i suoi quaderni della sua scrittura mancina e speculare³⁵.

Questa è la seconda ragione per cui Leonardo è fondamentale in Calvino (e per cui la sua figura ci sembra importante, in uno studio del rapporto di Calvino con l'arte e con le immagini). Se il disegno è strumento conoscitivo e comunicativo per eccellenza, in Leonardo l'occhio è da considerarsi il tramite tra l'immagine e l'anima. È per questo motivo che le sue ricerche sull'ottica sono ricorrenti e corpose, creando un ponte tra scienza e arte. Superando una concezione dell'arte quattrocentesca, secondo cui la rappresentazione equivale a specchio della natura (dove l'arte è cioè imitazione della natura), Leonardo considera che lo scopo dell'arte sia l'indagine profonda e analitica delle leggi e dei processi della natura. Come già detto, egli si interessa per certi versi a quella che in seguito sarà definita morfogenesi: ai principi formativi che determinano la nascita e lo sviluppo tanto delle forme naturali quanto di quelle artificiali. Il mondo disegnato o scritto, quindi, smette di essere rappresentazione fedele o ideale, modello assoluto, idea: esso stesso è cosa, frutto dell'esperienza empirica tra soggetti e oggetti, tra corpi e materia. Si tratta di un materialismo che, proprio come quello di Calvino, non rinuncia alla metafisica, poiché essa gli è intrinseca (cosismo metafisico, utopia pulviscolare). E che non rinuncia alla gnoseologia, dato che lo scopo ultimo è, in ogni caso, la comprensione, la conoscenza. In Calvino, il rapporto con la scienza ha origini antiche (un punto di svolta può considerarsi l'incontro con Giorgio de Santillana nel 1960, ricordato proprio in *Esattezza*), e

³⁴ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 695.

³⁵ *Ibidem*.

nella sua opera assume dimensioni differenti nel corso degli anni, raggiungendo il culmine nei testi raccolti nelle *Cosmicomiche* e in *Ti con zero*, senza tuttavia esaurirvisi. Ma sempre in Calvino la scienza è fondamentale, come in Leonardo, a dare una spinta alla creazione (alla letteratura), a fornire al pensiero dello scrittore nuove forme, nuovi processi, nuove dinamiche, nuove idee narrative o teoriche. In questo la scienza è come l'arte: al tempo stesso pretesto per e specchio della scrittura.

Si può concludere, quindi, affermando che il concetto di esperienza leonardesca insegna a Calvino ciò che si è già detto, ovvero che il mondo si può (de)scrivere solo dopo averlo *osservato*. Anche se Calvino fa più riferimenti al Leonardo scrittore che non al pittore³⁶, è al Leonardo pensatore che egli guarda con l'occhio dello scolaro che si appresta ai suoi esercizi di descrizione, per accorciare la distanza tra sé e il mondo – un occhio, va ricordato, miope e astigmatico, che vede *sfocato*, che dissolve i contorni delle cose. È con queste premesse che ci pare interessante, e forse necessario, leggere i numerosi scritti sull'arte degli anni Ottanta, dove Calvino dedica tutta la sua attenzione agli oggetti, al loro linguaggio, alle collezioni, alle continuità che legano tra loro le cose, alle discontinuità che le rendono singolari. Qui le immagini artistiche vengono considerate come degli oggetti privilegiati che già di per sé sono più vicini alle cose, in quanto più mimetiche, rispetto alla parola. Se il linguaggio verbale, come anche in Leonardo, è destinato a un sicuro scacco conoscitivo, l'opera d'arte visiva rappresenta per Calvino una possibilità *altra* (extratestuale ed extraletteraria), e se non altro emozionalmente distensiva e rasserenante (la felicità della pittura), per conoscere il mondo e per tentare di scriverlo. Naturalmente, l'universo di Calvino resterà sempre quello letterario, e la scrittura trasformerà qualsiasi immagine in testo. Tuttavia, negli ultimi anni della vita dello scrittore qualcosa cambia, in tale processo efrastico e più in generale descrittivo, ed è lo sguardo dell'osservatore: senza alcuna pretesa che la scrittura possa dire tutto, Calvino non smette di giocare accostando le immagini tra di loro e immaginando nuove storie e nuovi possibili scrivibili. Se, come si è ipotizzato in precedenza, l'esattezza e l'aderenza al reale comportano una gnoseologia intrinsecamente tragica – o catastrofica, poiché destinata a fallire –, tale approccio conoscitivo si fa sempre più olistico. Qui, i contorni del linguaggio e del disegno (*dessin e dessein*) del mondo si fanno sempre più porosi e aperti.

³⁶ Faini scrive: «Calvino raramente considera il Leonardo pittore a favore, in genere, del Leonardo scrittore o pensatore», e aggiunge in nota: «con la parziale eccezione del saggio su *Gerolamo Cardano* [...]: “solo alle arti figurative non si accostò mai, come se l'ombra di Leonardo, spirito sotto tanti altri aspetti simile al suo, bastasse a coprire quel campo”»; M. Faini, “Attraverso faticate varianti”. *Italo Calvino e Leonardo da Vinci*, cit., p. 152.

2. Collezioni eteroclite e meravigliose: Calvino e Franco Maria Ricci

Prima di addentrarsi nella lettura dei testi che Calvino dedica ai pittori negli anni Ottanta, è necessario delineare le tracce del rapporto che lega lo scrittore all'editore d'arte Franco Maria Ricci, un rapporto che è condizione d'esistenza per una parte consistente del nostro *corpus*. Con Ricci, come abbiamo visto, l'autore aveva già collaborato parecchi anni prima, nel 1969: una collaborazione sinergica il cui frutto è il libro di Calvino forse più legato e commistionato alle immagini, ovvero *Il castello dei destini incrociati*. Sul rapporto tra Calvino e Ricci, una cui disamina preliminare alla lettura degli ultimi scritti sull'arte calviniani è fondamentale, la critica tende a passare troppo rapidamente. O almeno fino ad ora, dato che nell'ottobre del 2023 si è aperta al Labirinto della Masone a Fontanellato¹ la mostra *Destini incrociati. Italo Calvino e Franco Maria Ricci*, curata da Pietro Mercogliano e Cesare Dal Pane², e allestita da Maddalena Casalis. La mostra, accompagnata da una pubblicazione con testi di Laura Casalis Ricci, Cesare Dal Pane e Pietro Mercogliano, e Giovanni Mariotti, fa luce sul legame tra Calvino e Ricci, indagandone le origini, l'anatomia, gli sviluppi e gli esiti. Le ragioni che ci spingono a voler riconsiderare come centrale il rapporto tra l'editore d'arte e lo scrittore, nel prisma della ricerca poetica ed estetica di quest'ultimo, sono svariate – e prima fra tutte l'occasione della mostra, che ci permette di osservarlo con strumenti migliori.

Innanzitutto, va ricordato che la figura di Ricci è per Calvino non solo quella di un editore d'arte, il cui lavoro è volto a creare una collezione di libri d'arte o libri-oggetto in cui immagini e parole siano sullo stesso piano, ovvero preziosi dispositivi di un equilibrato connubio tra opere d'arte e testi, ma anche quella di un "mecenate", o meglio di un committente illuminato. La metafora della luce sembra in questo caso funzionare particolarmente bene, perché, approfondendo il legame tra i due intellettuali, ci si rende conto che Ricci è sovente stato per Calvino non solo pretesto per la scrittura ma vera e propria scintilla. Il *Castello* ne è la prova; un testo su cui lo scrittore, da prima del 1969, si cimenta a lungo, con vari tentativi inconcludenti e indefiniti, numerose bozze, fino al momento in cui Ricci gli mostra il mazzo visconteo su cui intende pubblicare un volume, e gli propone la collaborazione editoriale:

nonostante le numerose bozze e i continui tentativi, Calvino non riusciva a dare una forma ordinata alle *varie fila a varie tele* che intendeva ordire. A liberarlo dall'*impasse* pensò Franco Maria Ricci, mostrandogli il mazzo visconteo e invitandolo a proseguire con lui nel progetto editoriale³.

¹ Il Labirinto della Masone, il labirinto più grande del mondo, nasce per volontà di Franco Maria Ricci sulla base di una promessa fatta a Borges. Dal 2015 è un luogo di cultura: museo, spazio espositivo, laboratorio editoriale.

² Si ringrazia particolarmente Cesare Dal Pane, la cui collaborazione (soprattutto nel fornirmi le copie del carteggio Calvino-Ricci), a più riprese, è stata fondamentale per la stesura delle seguenti pagine.

³ C. Dal Pane-P. Mercogliano, *I destini incrociati*, in AA. VV., *Destini incrociati. Italo Calvino e Franco Maria Ricci*, Parma, Franco Maria Ricci, 2023, p. 9.

Una precisazione ci permette di mettere in evidenza come siano state le carte nella loro dimensione materiale a permettere di sbloccare la scrittura di Calvino: non solo l'idea o l'immagine dei tarocchi, ma soprattutto il supporto materiale, il dispositivo, l'immagine oggettivata. La collaborazione con Calvino, d'altronde, è fortemente voluta da Ricci, da sempre grande ammiratore dello scrittore, tanto che il *Castello* non solo è uno dei primi volumi della sua prima collana di libri d'arte «I segni dell'uomo»⁴ (numero 6), ma anche uno tra quelli di cui l'editore va «più fiero»⁵. Scrivere su commissione, è noto, per Calvino è una liberazione: la liberazione dal peso della scelta, dalla sensazione di pesantezza provocata dall'espressione autoriale⁶. Ed è grazie a questa commissione, che si potrebbe definire “provvidenziale”, che Calvino riesce a sbloccare la propria scrittura: «lavorare su commissione gli era piaciuto [...]: “Forse, arrivato a questo punto, era la cosa di cui avevo bisogno”»⁷. Il *Castello* sarà poi ripubblicato da Einaudi insieme alla *Taverna*, ma la sua natura profonda è senza dubbio più “ricciana”⁸ che “einaudiana”.

Questa prima collaborazione con Ricci non resta né senza seguito né isolata, dato che Calvino, insieme all'editore parmense, agli inizi degli anni Settanta sviluppa un'altra idea, legata al *Milione* di Marco Polo:

Ricci progettava nuove incursioni di Italo Calvino nel Medioevo cavalleresco. Il che non deve stupire: la “trilogia araldica” *I nostri antenati*, e in particolare *Il Cavaliere Inesistente* (che molti anni dopo Ricci avrebbe ripubblicato postumo), aveva avuto nella formazione della coscienza letteraria dell'editore il ruolo che s'è detto poco fa⁹, e l'anno appena successivo rispetto a *Il castello dei destini incrociati*, il 1970, è quello del volume Einaudi *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*.

⁴ «“I segni dell'uomo” era nata con l'idea di riscoprire ed omaggiare figure di artisti molto particolari, popolari in ogni senso tranne che in quello della popolarità»; *ivi*, p. 13.

⁵ *Ivi*, p. 10. «Non stupisce che, anche per ragioni di prestigio, quando si presentava ai vari scrittori che avrebbe voluto lavorassero con lui, [Ricci] mostrasse il volume come simbolo e libro guida della casa editrice»; *ibidem*.

⁶ A proposito dell'autore, si ricordi che in chiusura di questo volume Ricci pubblica anche la lettera speditagli da Calvino in cui lo scrittore tratteggia un suo breve ma incisivo autoritratto biografico: «caro Ricci eccole il curriculum: Sono nato nel 1923 sotto un cielo in cui il Sole raggianti e il cupo Saturno erano ospiti dell'armoniosa Bilancia. Passai i primi 25 anni della mia vita nell'a quei tempi ancora verdeggianti San Remo, che univa apporti cosmopoliti ed eccentrici alla chiusura scontrosa della sua rustica concretezza: dagli uni e dagli altri aspetti restai segnato per la vita. Poi mi tenne Torino [...]. Vi arrivai in anni in cui le strade s'aprivano deserte e interminabili per la rarità delle auto; per abbreviare i miei percorsi di pedone attraversavo le vie rettilinee in lunghe oblique da un angolo all'altro – procedura oggi, oltre che impossibile, impensabile – e così avanzavo tracciando invisibili ipotenuze tra grigi cateti. Sparsamente conobbi altre inclite metropoli, atlantiche e pacifiche, di tutte innamorandomi a prima vista, d'alcune illudendomi d'averle comprese e possedute, altre restandomi inafferrabili e straniere. [...] Alla fine elessi stabilmente sposa e dimora a Parigi, città circondata da foreste di faggi e carpini e betulle, in cui passeggio con mia figlia Abigail, e circondante a sua volta la Bibliothèque Nationale, dove mi reco a consultare testi rari, usufruendo della Carte de Lecteur n. 2516. Così, preparato al Peggio, sempre più incontentabile riguardo al Meglio, già pregusto le gioie incomparabili dell'invecchiare. Questo è quanto. Mi creda suo affezionatissimo»; I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Parma, Franco Maria Ricci, pp. 161-62.

⁷ G. Mariotti, *Calvino e gli anni Ricci*, in AA. VV., *Destini incrociati. Italo Calvino e Franco Maria Ricci*, cit., p. 32.

⁸ Cfr. *ivi*, p. 45.

⁹ Ricci era stato un lettore appassionato della trilogia de *I nostri antenati*.

Era insomma una lunga epoca, almeno un decennio, in cui il nome di Italo Calvino s'era profondamente legato a una narrazione del Medioevo che possiamo definire "immaginifica" e che comprende tutto quel mondo appunto ariostesco, legato alla magia, al mistero, alla cavalleria errante; il mondo dunque del testo del 1969, della selva labirintica degli Arcani, delle novelle della brigata nel castello. Il nuovo progetto medievale di Franco Maria Ricci e Calvino era legato al *Livre des merveilles*. Si tratta di uno dei manoscritti fondamentali del Quattrocento europeo: un codice esemplato all'inizio della seconda decade del XV secolo e contenente una silloge di testi sulle esplorazioni orientali, fra cui *Il Milione* di Marco Polo; il libro è conservato alla Biblioteca Nazionale di Francia e comprende oltre 250 miniature. L'idea era quella di ricalcare in parte il modello del testo precedente: una corona di racconti tenuti insieme da un qualche sistema combinatorio, nonché naturalmente da una cornice che in questo caso avrebbe incluso la figura di Marco Polo. Iniziava – lo si sarà inteso – a configurarsi il primo profilo di ciò che sarebbe divenuto *Le città invisibili*.

Impegni contrattuali con Einaudi non consentirono però a Calvino d'imbarcarsi in un nuovo libro con Franco Maria Ricci, e così il progetto rimase irrealizzato. *Le città invisibili*, svincolato dal *Livre des Merveilles* se non per la presenza centrale di Marco Polo, uscì in edizione Einaudi nel 1972; l'anno successivo Einaudi ripubblicava *Il Castello* [...] ¹⁰.

L'impronta di Franco Maria Ricci, dunque, è impressa in profondità nella materia di ricerca di Calvino, fino a tangere *Le città invisibili*. E a testimoniarlo vi sono le dediche nelle copie dei due volumi einaudiani *Il Castello dei destini incrociati* del 1973 e *Le città invisibili*, che lo scrittore invia all'editore e amico – due libri che, per l'appunto, hanno una matrice o una radice "ricciana". Nel *Castello*, Calvino scrive:

a Franco questo libro *tuo* quanto mio ¹¹.

Nelle *Città*:

a Franco questo che se non è un libro suo – poco ci manca... con amicizia ¹².

¹⁰ C. Dal Pane-P. Mercogliano, *I destini incrociati*, cit., pp. 15-16.

¹¹ *Ivi*, p. 16.

¹² *Ibidem*.

a Franco
questo libro tra
quanto mio
ItC
8 novembre 72

a Franco
questo che se non è
un libro me - poco
ci manca...
con dedizione
ItC Calvino
17. 11. 72

Figura 223 Le dediche di Calvino nelle copie dei libri per Franco Maria Ricci¹³

La natura “ricciana” di cui sopra, dunque, è riscontrabile altrove, in Calvino, anche al di là delle collaborazioni dirette con l’editore d’arte. E va cercata, più precisamente, in quella linea di ricerche che prende avvio proprio con il *Castello* e che conduce Calvino fino all’OuLiPo:

[...] nel 1972, lo scrittore, ospite personale di Raymond Queneau, partecipò per la prima volta ad un pranzo dell’*OuLiPo* (*Ouvroir de littérature potentielle*). Da allora, iniziò a concepire opere indirizzate allo specifico concetto linguistico e letterario di questo cenacolo sperimentale; ma il cenacolo stesso considerava apertamente oulipiani anche due testi del periodo precedente: ovvero, neanche a dirlo, *Il castello dei destini incrociati* e *Le città invisibili*.

Certo è che un autore della levatura di Italo Calvino ben sapeva da sé quali strade prendere; ma è innegabile anche che le vie dell’ispirazione siano misteriose quasi quanto quelle della Provvidenza: e non si può ignorare che la tendenza al collezionismo di Ricci e dei volumi da lui disegnati, che si componevano spesso come una sorta di sublime album di figurine, deve aver informato in qualche modo quelle due opere così improntate alla frammentarietà propria del figurativo pittorico, che inizia e finisce in corrispondenza della sua cornice, ed all’alea combinatoria propria dell’organizzazione più o meno eclettica di ogni collezione di belle cose¹⁴.

È la *collezione* dunque, già a partire dal 1969, il comune denominatore tra Calvino e Ricci; ma su questo aspetto torneremo più avanti.

Dopo la collaborazione del 1969 passano più di dieci anni prima di un nuovo progetto comune. Ma durante gli anni Settanta i rapporti tra Calvino e Ricci non si spengono del tutto,

¹³ Le riproduzioni provengono dal volume AA. VV., *Destini incrociati. Italo Calvino e Franco Maria Ricci*, cit., p. 35. Riproduzioni su concessione dell’Archivio della Fondazione Franco Maria Ricci.

¹⁴ *Ivi*, pp. 16-17.

come testimoniato dalla folta corrispondenza. Nel 1975 lo scrittore chiede all'editore il quadrato magico dei tarocchi, per esporlo nel pannello a lui dedicato in una mostra letteraria organizzata dagli *oulipiens* al Centre Pompidou¹⁵. Nel 1976 Calvino scrive a Ricci dal Messico, per segnalargli l'opera del pittore Hermenegildo Bustos:

[...] sono stato nel Messico e ho viaggiato un po' per tutto il paese. Tra l'altro ho visto i quadri d'un pittore che forse già conosci, che mi pare sarebbe perfetto per un tuo libro: Ermenegildo Bustos, pittore ottocentesco, naif per mentalità e spirito ma di tecnica raffinatissima, un Holbein del ritratto popolare messicano con una penetrazione psicologica e un grottesco sociale straordinari.

I suoi quadri occupano una sala molto ben allestita al museo di GUANAJUATO, deliziosa città coloniale a nord di Mexico. Museo diretto da un pessimo pittore ma gran collezionista: José Chavez Morado. Vale la pena che ci fai un salto. Sarebbe un libro perfetto e tra gli scrittori messicani troveresti certo uno dei grossi nomi che ti fa il testo. Potresti cominciare a chiederlo a Juan Rulfo che dopo i suoi due straordinari libri non ha più scritto niente, prima perché beveva e poi perché ha smesso di bere; ma chi sa che i personaggi di Bustos non rompano l'incantesimo. Se no Carlos Fuente, che ora è ambasciatore a Parigi. Octavio Paz sarebbe il nome più prestigioso ma forse non è il suo genere.

A Mexico i tuoi libri sono presenti e ben esposti alla libreria italiana d'un molto intelligente e intraprendente Angelo Barros (?) che in novembre farà una grande esposizione del libro italiano¹⁶.

Nel 1995 Ricci pubblicherà un volume dedicato a questo artista nella collana «I segni dell'uomo», la stessa che aveva accolto *Il castello dei destini incrociati*: in apertura c'è la riproduzione della lettera di Calvino.

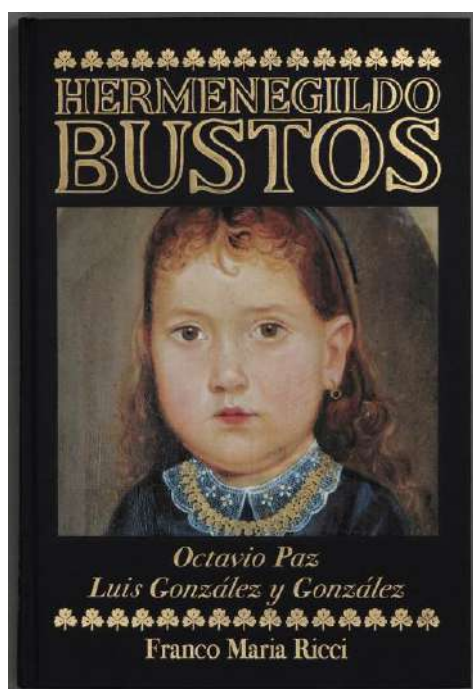


Figura 224 Il volume su Hermenegildo Bustos pubblicato da Franco Maria Ricci nel 1995

¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 18.

¹⁶ I. Calvino, lettera a Franco Maria Ricci, Parigi 21 aprile 1976. Si tratta di una lettera manoscritta, conservata presso il destinatario e pubblicata in apertura del volume *Hermenegildo Bustos*, Parma, Franco Maria Ricci, 1995.

Nel 1977 Calvino ringrazia Ricci per la spedizione del volume su Tamara de Lempicka. Nel 1980 gli sconsiglia la pubblicazione di alcuni ritratti da bara polacchi, che invece completeranno il *Libro delle visioni*, pubblicato nel 1980 e curato da Borges¹⁷. Nel 1984 Calvino segnala all'editore il lavoro di una giovane fotografa:

[...] ti trasmetto questa foto che mi sembra molto bella. Mi è stata mandata da una fotografa che non conosco (Isabella Bruno, [...]) e che mi scrive pregandomi di inoltrartela e di proporti una serie che lei dice di essere di questo tipo, "avvistamenti di misteriose creature in alcune delle principali città italiane". La Bruno naturalmente mi chiede anche se sono disponibile per scrivere un testo di presentazione, ma mi pare che non ce (ne) sia bisogno¹⁸.

Segnalazione che Ricci, però, sceglie di non accogliere:

[...] ti ringrazio della tua lettera e della fotografia della Sig.ra Isabella Bruno. Capisco che ti affascini il tema di questo animale strano, per me sarebbe però più congeniale se si trattasse di pitture dimenticate o disegni di altri tempi, invece che fotografie, pur belle, ma di oggi. Trovo che non vada bene per FMR.

Insomma, proficui o meno, gli scambi tra Calvino e Ricci sono continui e costanti: i due si tengono in contatto, si inviano segnalazioni e consigli, seguono a distanza le traiettorie l'uno dell'altro. Non è un caso, dunque, se nel 1971 entrambi lavorano su Charles Fourier: Calvino curandone un'antologia einaudiana, Ricci pubblicandone *Il nuovo mondo amoroso*. Ultimo punto di contatto: il primo punto di interesse, ovvero uno dei libri della *Trilogia*. Nel 1994 FMR infatti ripubblica *Il cavaliere inesistente*, accostato alle riproduzioni della collezione di armature di Ferdinando d'Asburgo. Il volume esce, naturalmente, nella collana più "calviniana", ovvero «I segni dell'uomo».

¹⁷ Nell'ambito delle edizioni FMR, a partire dal 1975, Borges è incaricato di dirigere la collana «La Biblioteca di Babele». Con Borges, uno dei miti letterari dell'editore, Ricci intrattiene a lungo un rapporto di collaborazione e di amicizia.

¹⁸ I. Calvino, lettera a Franco Maria Ricci, Roma 8 giugno 1984. Ms presso il destinatario. La riproduzione è su concessione dell'Archivio della Fondazione Franco Maria Ricci.

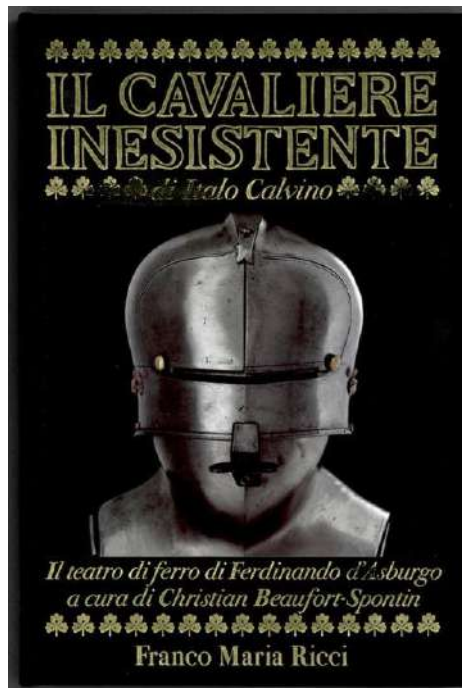


Figura 225 Il volume de *Il cavaliere inesistente* pubblicato da Franco Maria Ricci nel 1994

Ma è con la nascita del mensile «FMR», nel 1982, che il sodalizio tra lo scrittore e l'editore riprende colore. Per il primo numero della rivista, Ricci commissiona a Calvino un testo sul *Codex Seraphinianus* di Luigi Serafini: *Orbis Pictus Seraphinianus*. Si tornerà più approfonditamente in seguito su questo scritto, un vero e proprio crocevia nella biografia letteraria di Calvino. Qui basti mettere in evidenza la forte volontà, da parte di Ricci, di collaborare nuovamente con lo scrittore, per di più nell'ambito di questo promettente progetto editoriale, e su di un'opera particolarmente preziosa, da egli stesso pubblicata l'anno precedente. Il *Codex* infatti vede luce nel 1981 proprio nella collana «I segni dell'uomo», ed è una delle punte di diamante delle edizioni FMR. Incaricare Calvino di inaugurare il primo numero della rivista con un pezzo sul *Codex* è dunque un'operazione editoriale e al tempo stesso intellettuale particolarmente significativa. Sempre nel 1982, nel numero 4 della rivista, Ricci decide di affiancare un ancora inedito testo narrativo di Calvino alle immagini di un codice illustrato del Cinquecento (Bernardino di Sahagun, Codice Manoscritto Laurenziano Mediceo Palatino 218-220), dedicato alla rappresentazione della vita quotidiana del popolo azteco nel Messico¹⁹. Il breve racconto dello scrittore, ad ambientazione messicana, è *Sapore Sapere*,

¹⁹ Il testo di Calvino e le immagini sono accompagnati da uno studio storico-bibliografico di Pietro Corsi. Nel sommario del numero della rivista (numero 4, 1982), l'introduzione a questo articolo recita: «poche figure di intellettuali appaiono così interamente nobili, e degne di ricordo e d'onore, come quella del frate francescano Bernardino di Sahagun. Nei suoi manoscritti, redatti a partire dal 1550 nel convento di Santa Cruz a Tlalteloco, egli raccolse, in lingua *nahuatl* e spagnola, le testimonianze di quel Messico azteco che molti della sua gente avrebbero voluto cancellare persino dalla memoria. Mentre insegnava una nuova fede e un nuovo sapere, fra' Bernardino chiedeva ai suoi catecumeni-informatori di commemorare la loro civiltà distrutta, con la parola e con l'immagine. La sua opera più importante, vera e propria enciclopedia illustrata di Anahuac (così gli aztechi

dedicato al senso del gusto e poi ripubblicato nel 1986 in *Sotto il sole giaguaro*, con titolo omonimo²⁰. Secondo Dal Pane e Mercogliano:

sebbene il codice sulla Nueva España e la storia calviniana di due amanti che vagheggiano un amore cannibale e vampiresco condividano l'ambientazione azteca, questa volta le immagini, come spesso accade in FMR, conservano una loro indipendenza, e il testo serve loro solo da ascendente²¹.

Anche se il rapporto tra testo e immagine non è qui diretto o interdipendente, e anzi la scrittura di Calvino precede la visione delle immagini (scrittura che è infatti accostata alle immagini solo in un secondo momento, e da una persona terza, ovvero Ricci, che decide di “illustrare reciprocamente” le due opere), il racconto condivide con le miniature l'ambientazione e il “sapore”. Le pagine sul codice di fra' Bernardino accompagnate dal racconto inedito di Calvino, poi, sembrano essere il pezzo forte del numero, dato che è loro dedicata la copertina:



Figura 226 «FMR», numero 4, 1982

Nel 1983, per il numero 13 della rivista, lo scrittore compone il testo per Domenico Gnoli, *Still-life alla maniera di Domenico Gnoli (La scarpa da donna. Il bottone. La camicia da uomo. Il guanciale)*, che nello stesso anno compare anche nel volume interamente dedicato da Ricci al pittore – in occasione dei cinquant'anni dalla nascita, e per omaggiarne la prematura morte. Lo

chiamavano la loro terra) appartiene oggi alla Biblioteca Medicea-Laurenziana di Firenze, dov'è giunta in epoca incerta, e per vie insondabili. Ai suoi fogli di illimitata suggestione, FMR accosta un lungo e inedito racconto messicano di Italo Calvino: *Sapore, sapere*».

²⁰ Anche il racconto sull'olfatto, *Il nome, il naso*, prima di essere ripubblicato in *Sotto il sole giaguaro* vede luce nelle pagine di una rivista ampiamente diffusa, ovvero nel primo numero dell'edizione italiana di «Playboy», nel 1972.

²¹ C. Dal Pane-P. Mercogliano, *I destini incrociati*, cit., p. 20.

scritto per Gnoli, che esce contemporaneamente a *Palomar*, è fondamentale nella bio-bibliografia di Calvino, come si avrà modo di constatare più avanti: esso è uno dei punti culminanti di una ricerca sugli oggetti e sul loro silenzio che Calvino intraprende negli ultimi anni di vita, ed è particolarmente significativo nell'ambito della tesi poiché è un testo ecfrastrico al tempo stesso denotativo, dinamizzante e integrativo, un esercizio di stile sulle immagini a tutto tondo.

Per concludere questa rapida rassegna dei contributi calviniani per «FMR», si citano i due testi che leggeremo nelle pagine che seguono, entrambi pubblicati nel mensile d'arte nel 1983: nel numero 15 compare lo scritto che Calvino redige per la mostra di Giorgio de Chirico al Centre Pompidou, col titolo *Le città del pensiero*; nel numero 16 è ripubblicato in rivista il testo scritto per il volume dedicato a Fabio Borbottoni, *Il silenzio e la città. Silenzio* che, sulla base di quanto visto fino ad ora, pare essere il filo conduttore che lega i testi di Calvino pubblicati con Franco Maria Ricci: dall'afasia dei personaggi del *Castello*, al linguaggio incodificabile del *Codex* fino a quello squisitamente gustativo di *Sapore sapere*; dalle città ammutolite di Borbottoni e de Chirico, ai taciti, ma poetici, oggetti di Gnoli. Anche i curatori della mostra dedicata al rapporto tra Calvino e Ricci mettono in evidenza il silenzio come elemento cardine nei testi "ricciani" dello scrittore:

"Il silenzio entrò nella città di primo pomeriggio". Il silenzio, che nel *Castello* serviva da presupposto necessario della narrazione (gli ospiti del maniero si ritrovano costretti a raccontare con le carte ciò che la voce non può assecondare), ora [nel testo per Borbottoni] diventa attributo qualitativo fondamentale della bellezza nostalgica di una città che si prende la rivincita nei confronti del chiassoso genere umano insegnandogli a tenere il proprio posto. La letteratura ha normalmente il proprio specifico nel suo fluire musicale e quindi diacronico. Posto in dubbio alla base questo fluire nei primi esperimenti col *Castello* e le *Città* attraverso la sua suddivisione in frammenti puntuali infinitamente ricombinabili, teorizzata la lingua asemica e afonica, solo grafica, del *Codex*, indagato il senso umano meno razionalmente (de)codificabile in linguaggio, che è il gusto, Italo Calvino evocava ora l'immagine, che porta alle sublimi conseguenze l'immobilità metafisica, di un attimo lunghissimo, che la parola e il pensiero percorrono come uno sguardo percorre una figura²².

È un silenzio in senso lato, ovvero un silenzio *del senso* (del senso abituale che diamo alle cose), che è dovuto a una differente prospettiva o lettura del mondo. Un silenzio che muove dall'assenza di parola alla presenza di un'altra forma di linguaggio: quello degli oggetti e delle immagini lasciati comunicare tra loro. Lo spazio di questo nuovo linguaggio è infatti quello dell'accostamento di oggetti e immagini, nella serie, o nella collezione. Negli anni Ottanta, lo si è detto, Calvino dedica all'arte visiva un grande numero di testi, tra i più densi e complessi del *corpus* di scritti sull'arte, e il frutto di queste molteplici e pluridirezionali ricerche sulle immagini è da ricercarsi proprio, più forse che in *Palomar*, in *Collezione di sabbia*, una

²² *Ivi*, pp. 22-23.

collezione di testi su delle collezioni di immagini. Da sempre anche editore, oltre che autore di raccolte e di macrotesti, Calvino ha una certa confidenza con il lavoro per collane o per serie, ha l'occhio e la mano abituati alla costruzione di *collezioni* (in francese, non a caso, la collana editoriale è proprio la *collection*). I testi fuoriusciti dalla collaborazione con Franco Maria Ricci (sia per i volumi, sia per «FMR»), in cui l'immagine è inevitabilmente connaturata nella scrittura (fatta eccezione per *Sapore sapere*), non sono solo testi evocativi o ecfrastici che accompagnano delle opere accuratamente selezionate da un editore d'arte, bensì dei veri e propri fratelli gemelli degli oggetti da collezione che Ricci, collezionista di meraviglie rare e nascoste, rende manifeste al suo raffinato pubblico. I testi stessi di Calvino, cioè, sono elementi che compongono e completano la collezione di Ricci, sono anch'essi perle della collana. Allo stesso modo, le opere d'arte per cui Calvino scrive entrano a far parte della sua personale collezione di cose viste, e di cose da de-scrivere, come testimonia la confluenza di quel testo emblematico che è *Orbis pictus* per Serafini in *Collezione di sabbia*.

Senza spingersi ad affermare che *Collezione di sabbia* (edito da Garzanti) sia fuoriuscito *in toto* dall'officina degli «Anni Ricci»²³ (benché per l'appunto sia uscito proprio in quegli stessi anni, nel 1984), l'ipotesi che si propone qui è quella che la *maniera* di Franco Maria Ricci, il metodo di lavoro e il modo di scegliere come e cosa collezionare, abbia avuto una forte influenza su Calvino²⁴. Non solo nella pubblicazione della raccolta (che tra l'altro, come si

²³ Cfr. G. Mariotti, *Calvino e gli anni Ricci*, cit., p. 27.

²⁴ A testimoniare tale influenza vi è anche la collezione di libri pubblicati da FMR che Calvino conserva nella sua biblioteca dell'appartamento di Roma, e che dunque lo accompagnano, numerosi, lungo molti anni: *Encyclopédie di Diderot et d'Alembert: dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, introduzione di Roland Barthes, 1970 (scaffale III.G-H.6); C. Nuzzi (a cura di), *Franco Maria Ricci: editore e designer*, 1982 (scaffale III.G-H.23); R. Carrera-D. Loiseau, *Androidi: le meraviglie meccaniche dei celebri Jaquet-Droz*, 1980 (scaffale V.D.5); J-J. Hauswirth-L. D. Saugy, *Merletti di carta*, 1978 (scaffale V.D.6); G. Buccellati (a cura di), *Biscotti: storia per immagini di una dolce tradizione*, 1982 (scaffale V.D.7); E.J.Grube-S. Coradeschi, *Ceramica decorativa: dalle origini al Novecento*, 1983 (scaffale V.D.8); G. Fanelli (a cura di), *Firenze perduta: l'immagine di Firenze nei 120 dipinti di Fabio Borbottoni (1820-1901)*, vol. I e II, 1982 (scaffale V.D.9-10); L. Serafini, *Codex Seraphinianus*, vol. I e II, 1981 (scaffale VI.H.1 e VI.H.4); G. Guadalupi (a cura di), *Qajar: la pittura di corte in Persia di B. W. Robinson*. Viaggi e avventure nella Persia dell'Ottocento secondo Sir Robert Ker Porter, James Justinian Morier, Joseph Arthur, comte de Gobineau, 1982 (scaffale VI.H.2); J.L. Borges, *Libro delle visioni*; 1980 (scaffale VI.H.3); U. Di Cristina (a cura di), *Isadora Duncan*, 1978 (scaffale VI.H.5); G. Guadalupi (a cura di), *La Cina: le arti e la vita quotidiana viste da p. Matteo Ricci e altri missionari gesuiti*, 1980 (scaffale VI.H.6); P. Wapnewski-M.V. Molinari-E.M.Vetter (a cura di), *Minnesänger: Codex Manesse (Palatinus Germanicus 848): una scelta del grande manoscritto di Heidelberg*, 1983 (scaffale VI.H.7); *Erté: (roman de Turtoff)*, con un testo di Roland Barthes, seguito dai ricordi di Erté, 1970 (scaffale VI.H.8); al-Muhtār Ibn-al-Ḥasan Ibn Buṭlān, *Theatrum sanitatis: codice 4182 della Biblioteca Casanatense di Roma*, 1970 (scaffale VI.H.9); Aloys Zötl: (1803-1887), con un testo di Julio Cortázar, introduzione di Vincent Bounoure, presentazione di André Breton, 1972 (scaffale VI.H.10); *I Turchi: Codex Vindobonensis 8626*, con un testo di Alberto Arbasino, introduzione di Franz Unterkircher, 1971 (scaffale VI.H.11); *I Vangeli di Zillis*, con un saggio di Ernst Murbach, 1968 (scaffale VI.H.12-13); G. Almanasi (a cura di), *Le bambine di Carroll*, 1974 (scaffale VI.H.14); *Apocalisse xilografica estense*, analisi di Sergio Samek Ludovici, 1969 (scaffale VI.H.15); *Ligabue*, con un testo di Cesare Zavattini, saggio di Mario De Michele, prefazione di Marino Mazzacurati, 1967 (scaffale VI.H.16); *Les tarots de Gianni Novak*, presentazione di Pierre Klossowski, 1980 (scaffale X.H.9).

vedrà meglio in seguito, in copertina propone un dettaglio di un'opera di Serafini, e che presenta un inserto di immagini alla maniera dei libri d'arte), ma più in generale nell'evoluzione dello sguardo sugli oggetti come emblemi, sulle opere d'arte, sulle immagini, e sulle collezioni. Come mette in luce Giovanni Mariotti:

nel 1984 – un anno prima della morte di Calvino – uscì presso Garzanti *Collezione di sabbia*.

Questo l'incipit del risvolto: “Da Parigi Italo Calvino manda ogni tanto al quotidiano a cui collabora un articolo su un'esposizione insolita, che gli permette di *raccontare una storia attraverso una sfilata di oggetti*: antichi mappamondi, manichini di cera, tavolette d'argilla con scritture cuneiformi, stampe popolari, vestigia di culture tribali, e così via”.

Come accade di regola con gli scrittori affermati, a scrivere il risvolto sarà stato lo stesso Calvino; di sicuro lo avrà visto e approvato.

Era la dimostrazione che, a quindici anni di distanza da *Il castello dei destini incrociati*, l'utopia di un modo di comunicare affidato non alle parole (*verbis*) ma alle cose (*rebus*) – a manufatti, immagini, emblemi... – continuava a essere viva, in Calvino.

In *Collezione di sabbia* Ricci era pressoché onnipresente.

Non mi riferisco solo agli articoli dedicati a opere che aveva edito, come il *Codex Seraphinianus* o un volume sugli Androidi di Neuchâtel; l'influenza del gusto FMR si notava nella scelta di argomenti insoliti (mappe, ceroplastica, francobolli degli stati d'animo di Donald Evans...) e nel ruolo centrale riservato alle immagini – più in generale al visibile, a tutto quello che poteva diventare oggetto di esposizione (incluse le sabbie multicolori che inducevano Calvino a interrogarsi “su cosa c'è scritto in quella sabbia di parole scritte che ho messo in fila nella mia vita”)²⁵.

Come accennato, se in *Collezione di sabbia* l'impronta di Ricci è evidente e in alcuni casi esplicitata, il libro non è che un punto di approdo di ricerche lunghe e laboriose che ricoprono un ampio arco di tempo. La testimonianza di Mariotti al riguardo, redatta in occasione della mostra al Labirinto della Masone, continua:

nell'arco di un quindicennio Calvino aveva scritto due libri, *Il castello dei destini incrociati* e *Le città invisibili*, entrambi commissionati da Ricci, più un terzo libro, la raccolta di articoli *Collezione di sabbia*, che molto aveva di ricciano [...]; non solo, ma aveva collaborato alla rivista FMR con articoli su Luigi Serafini, il Messico, Domenico Gnoli, Giorgio de Chirico, Fabio Borbottoni.

L'impressione è che l'incontro con Ricci avesse svegliato in lui un interesse per le arti visive che prima, per quel che ne so, si era sempre notato poco.

Calvino e gli Anni Ricci: non credo che un'etichetta del genere possa diventare elemento di una periodizzazione accettata e stabile; ma, come titolo di queste righe che corredano una piccola mostra, mi sembra che possa funzionare.

Le parole hanno una naturale vocazione ad asserire; ma evitare le asserzioni – o, si potrebbe anche dire, aggirare la “realtà” – era l'esigenza del Calvino maturo.

Ne *Il castello dei destini incrociati* le storie desunte da sequenze di muti Tarocchi sono congetturali; si tratta di ipotesi e interpretazioni fra le tante possibili.

Asserzioni nessuna.

Ipotetiche e congetturali sono anche le notizie che, ne *Le città invisibili*, Marco Polo riferisce all'Imperatore: “Nella mente del Khan l'universo si rifletteva in un deserto di dati labili e intercambiabili come grani di sabbia da cui emergevano per ogni città e provincia le figure evocate dai logogrifi del veneziano”.

²⁵ G. Mariotti, *Calvino e gli anni Ricci*, cit., pp. 41-42.

Viene da pensare che l'interesse del tardo Calvino per le immagini e gli emblemi nascesse dalla possibilità di considerarli punti di partenza per infinite storie possibili, e dunque porte aperte su un universo pulviscolare²⁶.

Sappiamo che in realtà l'interesse di Calvino per le immagini non solo risale a molti anni prima, ma risale addirittura a prima di quello per la scrittura; è tuttavia innegabile che lo scambio con Ricci segni nella vita dello scrittore un punto di svolta, nel rapporto alle immagini e alle opere d'arte. La questione aperta, che meriterebbe una ricerca apposita dedicata, e che forse non ha una sola risposta, è in quale ordine o secondo quale linearità o circolarità la collaborazione assidua con Franco Maria Ricci abbia influenzato direttamente la scrittura di Calvino. È chiaro che a partire dalla fine degli anni Settanta allo scrittore si aprono e si delineano nuove piste di ricerca, estetiche e filosofiche, (anche) sulle immagini. L'intensificarsi del rapporto con il grande editore d'arte, la cui ricercatezza è dettata anche da ragioni di gusto personale²⁷ (FMR, come suggerito dall'acronimo, è un progetto anche personale), è indice del fatto che Calvino o ha già consolidato (e mette in pratica, proprio grazie a questo rapporto), oppure sta progressivamente consolidando (ed è spinto da questo rapporto a mettere in pratica), un particolare modo di guardare un particolare tipo d'arte, e di farne definitivamente l'oggetto d'osservazione privilegiato e pre-testo per la propria scrittura. In ogni caso, che la traiettoria dello sguardo di Calvino negli anni Ottanta sia volta definitivamente verso le immagini, le opere d'arte, gli oggetti in quanto emblemi, il loro universo silenzioso, è certo, sia nell'ipotesi che la collaborazione con Ricci ne sia stato motore sia in quella che ne sia stato campo di prova. Forse, se lo scrittore fosse vissuto più a lungo, avremmo altri elementi per arricchire e documentare ulteriormente questo scambio reciproco e sinergico tra due collezionisti di meraviglie. Dove meraviglia è «parola dal senso doppio: sta a indicare qualcosa di mirabile e insieme il sentimento che suscita»²⁸. Ciò che possiamo affermare oggi senza dubbio è che tutti i frutti di tale incontro sono degli

[...] elementi di sovrapposizione e di condivisione di interessi fra uno scrittore della visione e della percezione, che ha sempre dichiarato di partire per i suoi testi da una gnoseologia delle immagini, e una casa editrice che ha fatto dell'incontro tra la parola e il visivo il suo tratto distintivo²⁹.

²⁶ *Ivi*, pp. 45-46.

²⁷ «*In interiore homine habitat veritas* aveva scritto Agostino. Col tempo ebbi occasione di conoscerlo meglio e constatai che la cura si estendeva alle case, agli uffici, agli arredi, a tutto quello che rientrava nella sua sfera – oltretutto, ovviamente, alle sue edizioni. Quella religione dell'esteriorità, che in lui era quasi un'ascesi, mi incuriosiva e mi lasciava dubbioso», testimonia Giovanni Mariotti, relativamente al gusto e allo stile di Franco Maria Ricci; *ivi*, p. 28.

²⁸ *Ivi*, p. 33.

²⁹ C. Dal Pane-P. Mercogliano, *I destini incrociati*, cit., p. 14.



Figura 227 Franco Maria Ricci e Calvino maneggiano le carte dei tarocchi³⁰

³⁰ La riproduzione della foto è su concessione dell'Archivio della Fondazione Franco Maria Ricci.

3. La *promenade* nella città dipinta: Fabio Borbottoni, Giorgio de Chirico

Se per Calvino la città negli anni Settanta è innanzitutto come un testo, c'è anche un'altra forma di trasfigurazione delle forme architettoniche e urbane, quasi una loro proiezione ortogonale: nell'universo delle città in immagine, ovvero nelle rappresentazioni di città, nelle città disegnate o dipinte. Nel capitolo precedente si è visto come in alcuni testi dedicati ai pittori Calvino faccia muovere le città dipinte allo stesso ritmo delle sue *Città invisibili*, dinamizzandole, narrativizzandole. Nelle pagine che seguono, invece, si prendono in esame dei testi (pubblicati o ripubblicati da Franco Maria Ricci) in cui Calvino non solo descrive delle città, ma vi entra dentro, ne percorre le strade, ne rasenta i muri. Queste passeggiate non si compiono in città reali, bensì in città riflesse, in impronte di città tracciate dal pennello sulla tela, città dipinte. Benché non si tratti di città invisibili, dato che al contrario la loro prima caratteristica è quella di essere visibili (in quanto pitture), esse fanno parte di quelle «immagini di città» cui lo scrittore fa riferimento proprio relativamente alla

genesì del [...] romanzo del 1972. Nate da ispirazioni diverse e separate da intervalli, le descrizioni delle città si sono accumulate senza che l'autore avesse un progetto chiaro in mente. Commenta a proposito Calvino: «era diventato un po' come un diario che seguiva i miei umori e le mie riflessioni; tutto finiva per trasformarsi in immagini di città: i libri che leggevo, le esposizioni d'arte che visitavo, le discussioni con gli amici¹.

«Immagini di città», ma in questo caso non da immaginare, bensì da osservare e descrivere, in quanto già date, già pensate e rappresentate. Di queste immagini Calvino non opera una lettura di tipo semiotico, bensì piuttosto le esplora come delle carte o delle mappe.

Il silenzio e la città: Fabio Borbottoni

Il primo testo in questione è quello per il pittore fiorentino Fabio Borbottoni (1820-1901) intitolato *Il silenzio e la città*, dove quindi la dimensione extralinguistica dell'immagine è messa in evidenza sin dal titolo. Questo scritto è pubblicato nel 1982 come introduzione al volume *Firenze perduta. L'immagine di Firenze nei 120 dipinti di Fabio Borbottoni (1820-1901)*, curato da Giovanni Fanelli, storico dell'architettura, ed edito da Franco Maria Ricci nella collana «Quadreria»² (lo stesso testo viene poi ripubblicato l'anno successivo nella rivista «FMR»).

¹ L. Modena, «Mi veniva da scrivere città sottili come le sue sculture»: la scultura di Fausto Melotti nelle *Città invisibili* di Italo Calvino, cit., pp. 219-20.

² Di quest'opera in due volumi Calvino conserva una copia nella sua biblioteca della casa di Roma (scaffale V.D.9-10).



Figura 214 *Firenze perduta*, Franco Maria Ricci, 1982

Il titolo del libro allude al fatto che le vedute di Firenze realizzate da Borbottoni nella seconda metà dell'Ottocento rappresentano la città com'era prima del repentino mutamento dovuto all'invasivo intervento architettonico di ristrutturazione e modernizzazione a opera di Giuseppe Poggi. Il piano regolatore, detto "risanamento", della città fu progettato nel 1864 e attuato negli anni immediatamente successivi, mentre dunque Borbottoni era vivente. I suoi dipinti possono così essere considerati come dei fermo-immagine della Firenze dell'epoca, colta nei suoi ultimi momenti prima del grande cambiamento – e, dato che le immagini sono accompagnate da un commento descrittivo ed esplicativo dell'autore, esse sono anche delle fonti documentarie storiografiche.

Calvino, nel suo racconto ispirato alle tavole del vedutista toscano, sembra voler sottolineare proprio questa dimensione di sospensione temporale, rendendo l'immagine di una città che lentamente viene riempita da una "colata" di silenzio, denso, materico, non si sa se proveniente dall'alto o dal basso. La caratteristica di questa materia invisibile, vuota, opaca è proprio quella di aderire perfettamente ad ogni superficie, ottundendo, colmando, fino a traboccare. Gli abitanti della città, senza essersi prima accordati, capiscono in quel momento che possono dirsi le stesse cose anche in silenzio, e che «tacendo si può dire tutto [...] molto meglio che con le parole, e senza lasciar traccia»³, comunicando a gesti per esempio. Le parole diventano inutili, non solo quelle parlate, ma anche quelle scritte, tanto che

³ I. Calvino, *Il silenzio e la città*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 395. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ivi*, pp. 390-96. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 73-77.

non ha capito nulla dei muri chi ha preteso di farli parlare inalberandovi parole scritte: i muri si esprimono nei lunghi silenzi della luce e dell'ombra che battono sulle loro superfici uniformi, o negli sguardi ciechi delle finestre in fila.

L'afasia sembra voler lasciare spazio ad altri linguaggi, come quello architettonico, o quello della linea del disegno geometrico, dell'immagine della città: il silenzio «consiste in un rapporto tra le dimensioni delle costruzioni e gli esseri viventi», «è un solido [che] *parla* per mezzo di volumi, spigoli, sporgenze e rientranze delle superfici, timpani, absidi, *si esprime* con le sfaccettature di quei cristalli opachi che sono le concrezioni d'edifici nelle città taciturne»⁴, è «fatto di finestre», le quali «sono lì ad indicare che ognuna di quelle forme del silenzio di fuori che sono gli edifici possiede un dentro, un dentro fatto pure di silenzio», è «fatto di luce e d'ombra, larghe zone separate da un confine netto». Il silenzio sembra poi lasciare spazio al linguaggio della musica, laddove tra le ombre piccole e mobili delle persone e quelle grandi e lente sulle facciate delle case c'è lo stesso rapporto che c'è tra le «note staccate» e le «grandi masse sonore che salgono dall'orchestra».



Figura 215 Fabio Borbottoni, *Veduta del mercato dell'erba sulla piazza vecchia di S. Maria Novella*, 1820-1902

Calvino coglie il pretesto delle rappresentazioni della città di Firenze per mano di Borbottoni, dunque dell'immagine di città, per raccontare delle *forme* e dei *segni* che occupano e conquistano uno *spazio*. Tutte le antinomie care allo scrittore, come il dentro e il fuori, il pieno e il vuoto, e le dicotomie come lo spazio e il tempo, sono chiamate in causa. Le finestre infatti sono come vasi comunicanti tra il dentro e il fuori che «livellano il contenuto di silenzio: quello

⁴ Corsivi miei.

del fuori s'invasa a colmare fin gli ultimi anditi e interstizi; quello di dentro trabocca sommergendo gli oggetti». Ma il silenzio si compiace maggiormente non

nell'atto dell'imporsi ma nella durata, nella sosta a cui costringe il tempo [...]. Il suo fine non è il dilagare, ma l'essere lago: per questo ama le piazze, laghi asciutti che si bagnano nel silenzio e se ne imbevono, e lo contengono nell'armonia dei loro contorni segmentati.

Veri protagonisti del racconto sono le linee geometriche delle architetture – dei disegni delle architetture –, delle luci e delle ombre, ma soprattutto il silenzio, una colata di bronzo fuso a riempire il negativo della città. Gli esseri umani, infatti, sono ridimensionati, e hanno perlopiù la funzione di spettatori. Non comparse tuttavia, bensì figure necessarie ad abitare la città e il silenzio – poiché «è solo il loro camminare e gestire là in mezzo che rende quel silenzio sorprendente» – e soprattutto «a dare un'idea delle dimensioni e delle distanze in prospettiva». Le figure umane, infatti, nei quadri di Borbottoni (e in generale nelle vedute paesaggistiche o urbane) hanno la mera funzione di mettere in risalto le dimensioni degli elementi naturali e architettonici. Si tratta di «una rivincita del mondo inanimato» che invade la scena «con le sue superfici nette e squadrate», una rivincita degli oggetti, delle loro forme silenziose, delle loro ombre lente. E tra queste forme, una delle più interessanti per Calvino è proprio quella delle ombre. L'ombra «sottolinea i gesti delle persone, con esagerazioni talvolta tendenziose, caricaturali ma prevalentemente *riduttive*»⁵; le linee del profilo delle sagome sono quindi come quelle di una vignetta satirica, di un disegno stilizzato. L'ombra è la traccia visiva dei corpi, è il primordiale disegno della natura, e per Calvino è una forma di linguaggio, una scrittura nel dipinto.

Come finisce il racconto del silenzio che invade e ammutolisce la città, che diviene linguaggio e immagine, materia e spazio? Dopo poco tempo, gradualmente, così come è arrivato esso svanisce, riempito – o perforato – dal brusio della gente, dai rumori della vita urbana: la cristallizzazione, nel caos del mondo, ha durata breve. E anche la scrittura del silenzio si arresta all'arrivo del rumore: Calvino, insieme a Borbottoni, immortalava un momento sospeso destinato a svanire.

Accanto a una mostra: viaggio nelle città del pensiero di Giorgio de Chirico

Il secondo testo che Calvino dedica ad un viaggio in una città è quello per Giorgio de Chirico. Marco Belpoliti, nella sezione *Raccontare l'arte: città visibili* in *Guardare*, individua in questi due scritti, che legge accostandoli, diversi punti in comune:

“Il silenzio entrò nella città di primo pomeriggio”: così esordisce la prosa di Calvino, che racconta i luoghi descritti da Borbottoni percorrendo gli spazi vuoti con passo cadenzato e lento, e il tutto appare

⁵ Corsivo mio.

percepito come lo spazio stesso del silenzio. Pur senza essere personificato né trasformato in un personaggio, è lui l'abitante della città visibile. Come farà nel testo su Giorgio de Chirico, qui lo scrittore intreccia silenzio e tempo, attraverso una prosa sinuosa ed esatta, incalzante e riflessiva insieme. Il racconto insiste sul tema del vuoto, in cui sembra abitare il silenzio stesso. Nell'ultima parte Calvino cerca di dare una forma al silenzio – “Il silenzio è fatto di pietra”, “Il silenzio è un solido”, “Il silenzio è fatto di finestre” –, l'accosta all'ombra e alla luce pallida del cielo di queste pitture, passando dal visivo al sonoro, dal silenzio all'“ansimare dei respiri”, in cui s'accresce il fragore dei suoni e della musica: “La città assorta, il sogno senza tempo, tutto ciò che era fissato nella luce e nell'ombra del cielo bianco scompare inghiottito dal rumore che occupa il campo senza intervalli, senza tregua”. Nel fondo della narrazione si percepisce un'inquietudine e un'angoscia del vuoto, che la prosa di Calvino lambisce di continuo senza mai rivelarla come tale in modo evidente. Si manifesta in queste pagine un dubbio sempre presente nella prosa dello scrittore: quello dello iato che esiste tra la prossimità e la distanza, tra il vicino e il lontano.

Viaggio nelle città di de Chirico in prima battuta è il testo d'una lettura che Calvino fa nel marzo 1983 al Centre Pompidou in occasione della mostra dell'artista; poi diventa un articolo apparso qualche mese dopo sulle pagine di «FMR» insieme alle immagini che lo scrittore ha mostrato nel corso dell'incontro. Al pari del testo per Borbottoni, anche questo è un esempio delle “città del pensiero”, in cui la voce narrante percorre gli spazi rappresentati dai pittori come se si trattasse di un percorso effettivamente svolto dentro il quadro da un io a misura degli stessi spazi ritratti dall'artista⁶.

Ma a differenza del testo su Borbottoni quello su de Chirico è più filosofico, mentale:

L'attacco del pezzo è in prima persona singolare: “Non so come sono arrivato qui”, frase straniante cui succede la confessione di uno smarrimento spaziale. Da questo smarrimento prende il via una visita alle città che sembrano fatte “per accogliere il pensiero, per contenerlo e trattenerlo senza che si senta costretto”. A differenza di quello dedicato a Borbottoni, questo racconto possiede uno spiccato accento “filosofico”, una filosofia narrativa, dove si evocano, senza farne il nome, Cartesio, Kant, insieme ai personaggi mitologici presenti nell'iconografia dell'artista. Il racconto procede per spazi mentali, i quali sono abitati da personaggi, oggetti, palazzi, quelli dipinti da de Chirico. Gli spunti narrati in questo viaggio sono presenti nei vari dettagli dei quadri, nei numerosi particolari disseminati dal pittore⁷.

Il silenzio e la città e *Viaggio nelle città di de Chirico* sono quindi due testi che, con una differente densità filosofica, si pongono lo stesso obiettivo: l'esplorazione immaginaria della città dipinta, più che nella dimensione figurativa, in quella plastica, che ne permette una lettura metaforica, metaletteraria e poi metafisica. Gianni Cimador, nell'accostare i due scritti, mette in evidenza proprio questo aspetto, quando scrive che

possiamo parlare di una *semiotica plastica*, in cui “la dimensione figurativa del contenuto del testo mostra una codificazione plastica”: emerge con evidenza una strategia testuale che valorizza la dimensione percettiva, estetica, del mondo rappresentato, nell'ottica anche di una *semiotica della presenza*, ovvero delle esperienze che un soggetto può intrattenere con diverse cornici spazio-temporali. Lo stesso approccio è presente nel testo sui dipinti di Borbottoni, dove il silenzio acquista una consistenza spaziale e temporale, distendendosi nei luoghi, e in quello sulle città di De Chirico, nel quale nascono anche dialoghi immaginari con le figure e tutto il racconto ha la levità di un sogno⁸.

⁶ M. Belpoliti, *Raccontare l'arte: città visibili*, in *Guardare*, cit., p. 263.

⁷ *Ivi*, p. 264.

⁸ G. Cimador, *Calvino e la riscrittura dei generi*, cit., p. 503.

Come già accennato, *Viaggio nelle città di de Chirico* è originariamente redatto, con il titolo *Voyage dans les villes de De Chirico*, per una conferenza tenutasi al Centre Pompidou a Parigi, il 9 marzo 1983, in occasione di una mostra su de Chirico⁹ (1888-1978). Il testo è poi pubblicato in Francia nella rivista del museo e in Italia in «FMR» (nel numero 15, di luglio-agosto 1983), qui con il titolo *Le città del pensiero. Accanto a una mostra*. Il testo è letto da Calvino durante la conferenza parigina in accompagnamento alla proiezione di una trentina di diapositive di quadri del pittore, poi riprodotti anche in «FMR» – diapositive che riproducono non solo i quadri in intero, ma anche dettagli, particolari e ingrandimenti delle tele. I quadri, poi, non sono presentati dallo scrittore secondo un ordine cronologico, bensì sono raggruppati in sezioni di natura tematica o concettuale.



Figura 216 Una pagina del numero 15 di «FMR»

Così, pur svolgendosi sotto forma di racconto¹⁰, il testo è fortemente vincolato all'immagine pittorica "in presenza". Tra i testi sull'arte di stampo narrativo di Calvino, quindi, questo è forse

⁹ Calvino conserva nella sua biblioteca della casa di Roma il catalogo della mostra *Giorgio de Chirico: Haus der Kunst, Munich, 17 novembre 1982-30 janvier 1983: Centre Georges Pompidou, Paris, Musée national d'Art moderne, 24 février-25 avril 1983*. Par William Rubin, Wieland Schmied et Jean Clair. Munich – Paris, Centre Georges Pompidou-Haus der Kunst, 1983 (scaffale VII.H.37). Insieme ad altri due volumi: M. Calvesi, *La metafisica schiarita: da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Milano, Feltrinelli, 1982 (scaffale III.B.16) e G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero: critica, polemica, autobiografia, 1911-1943*, Torino, Einaudi, 1985 (scaffale III.C.53).

¹⁰ L'allestimento stesso della mostra, costituita da un insieme di quadri in serie, ne favorisce una lettura consequenziale, secondo un procedere narrativo. Relativamente allo stile di questo testo, al tempo stesso una narrazione e una meditazione filosofica Vincenzo Trione scrive: «nel corso della lettura, sono proiettate circa trenta diapositive di quadri, in una sorta di testo visivo parallelo. La narrazione si presenta come un succedersi di spazi mentali densi di oggetti sconnessi e di edifici provvisori. Un viaggio dentro il *meccanismo del pensiero*, un paesaggio narrativo e filosofico, che proviene dalle fantasticherie dipinte. Una passeggiata che conduce negli interstizi dei processi creativi di de Chirico, segnati da barlumi, da indeterminatezze. Sequenze di visioni, in un'inedita *ekphrasis*. Contesti e situazioni rivivono. Gli spazi urbani dipinti – da quelli eseguiti all'epoca dei

il più denotativo, poiché lo scrittore ha sotto gli occhi il «testo visivo»¹¹ mentre scrive ma soprattutto mentre espone al pubblico, facendo riferimento diretto alle immagini proiettate. Se Letizia Lodi parla di «“riscrittura” dei quadri di de Chirico»¹², da parte di Calvino, Franco Ricci scrive che

la giustapposizione di due testi enigmatici, le tele imagocentriche di de Chirico e le pagine logocentriche di Calvino, ci permettono di apprezzarli nell'insieme come un *sistema* e non come due categorie estetiche differenti¹³.

Accanto a una mostra, nel titolo dell'articolo, intende dunque mettere in evidenza tale vicinanza, o giustapposizione, di testo e immagine, che più che altrove sono inestricabilmente legati.

Il titolo della conferenza invece è indicativo perché fa riferimento a un *viaggio* all'interno dell'opera d'arte e in questo modo rimanda esplicitamente alla *Promenade Vernet* di Diderot. L'intellettuale illuminista (autore di significativi interventi di una critica d'arte agli albori¹⁴), in occasione del *Salon* del 1767 dedicato al pittore Joseph Vernet, redige uno scritto in cui si immagina di passeggiare nello spazio fittizio dei quadri, una *promenade picturale*, un viaggio percettivo ma soprattutto conoscitivo, estetico e morale dentro l'opera d'arte. Guardare il quadro “dal di dentro” offre a Diderot l'occasione di un esperimento pittorico con le parole (egli giunge ad affermare: «son pittore anch'io»¹⁵), composte in modo da essere mimetiche dell'immediatezza e simultaneità visive dell'immagine, sia di quella immaginata *dentro* il quadro, sia di quella pittorica reale – il quadro stesso. Diderot si interroga cioè sulla possibilità di un fondamento comune di parola e immagine, di un linguaggio basilare condiviso, con analoghe grammatica e sintassi, secondo il paradigma dell'*ut pictura poiesis*. Al tempo stesso dinamizza il quadro, muovendosi al suo interno, e utilizza degli artifici propriamente narrativi, che spezzano la piattezza della descrizione. La sua scrittura non è iconocentrica, poiché le

capolavori giovanili a quelli realizzati in vecchiaia – sono sfiorati *poeticamente*, in un gioco di rinvii lontani»; V. Trione, *Metapolis. Metafisica e città*, «Metafisica», 5-6, 2006, p. 349.

¹¹ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit. p. 199.

¹² L. Lodi, *I colori della mente. Italo Calvino scritti sulle arti (1970-1985)*, cit., p. 151.

¹³ F. Ricci, *De Chirico city: Calvinian ambulations*, «The Modern Language Review», 91, gennaio 1966, p. 90. Corsivo mio.

¹⁴ Per un approfondimento sul ruolo di Diderot nell'ambito della critica d'arte occidentale, e in particolare nel linguaggio della critica d'arte, si rimanda a: J. Starobinski, *Diderot dans l'espace des peintres*, Parigi, Réunion des Musées nationaux, 1991; P. V. Mengaldo, *Tra due linguaggi*, cit.; M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., in cui si trovano ulteriori riferimenti bibliografici. Qui basti ricordare che Diderot è autore di una *Correspondance littéraire* in cui, sotto la forma epistolare, espone all'amico Friedrich Grimm le sue riflessioni sui *Salons* parigini che di volta in volta visita. A partire da questi resoconti Diderot formula i suoi principi estetici, fondandoli su riflessioni filosofiche, storiche e morali di stampo illuminista, dando sostanzialmente origine a quella che, definitivamente con Baudelaire nel secolo successivo, sarebbe diventata la moderna critica artistica. Per un approfondimento sulla *Promenade*, D. Diderot, *La promenade Vernet*, a cura di M. Modica, Nike Edizioni, Milano 2000.

¹⁵ D. Diderot, *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Parigi, Hermann, 2007, p. 225. In italiano nel testo.

immagini non sono lette come icone, cioè segni con un preciso referente; egli preferisce piuttosto concentrarsi sulla composizione delle immagini, sulla struttura narrativa che ne deriva. Il procedimento compiuto da Calvino nel suo viaggio nelle città dei quadri di de Chirico è analogo, con la sola differenza che, se Vernet dipinge delle *scene*, di più facile esplorazione e dinamizzazione, de Chirico rappresenta delle *sospensioni* spazio-temporali. La sfida di Calvino è dunque proprio quella di scrivere e raccontare la sospensione, di per sé immobile, con un occhio sulla materialità del quadro, le sue forme e figure, e l'altro sulla loro dimensione metafisica.

Quella di Calvino è dunque una vera e propria *promenade* nelle città e nelle piazze di de Chirico, anche se non si sa chi sia a compierla – la voce narrante è in prima persona ma, anche se esprime la sua soggettività, le sue percezioni e sensazioni, non si palesa –, né che strada abbia percorso per arrivarci¹⁶. Le città si trovano in uno spazio indefinito, agglomerato di architetture «pure»¹⁷, in cui il succedersi degli spazi è dato da un alternarsi di luci e ombre, di un'orizzontalità che «è un piano continuo» e una verticalità che invece «è fatta di elementi isolati», discontinui. Gli spazi sono insieme soffocanti e dispersivi, e il protagonista si sente al tempo stesso agorafobo, preferendo dunque «strisciare dietro gli spigoli degli edifici, tra i pilastri dei portici senza avventurarsi allo scoperto», e claustrofobo, «chiuso in questo labirinto di vie e piazze» in cui «continua a ripassare per gli stessi portici, a ruotare intorno alle stesse torri, a scontrarsi con gli stessi muri di mattoni». Anche il tempo è indefinito. Gli orologi delle stazioni sono inevitabilmente immobili, dato che sono dipinti, ma l'impressione è quella che siano fermi, rotti: l'ora segnata dalle lancette non corrisponde alla lunghezza delle ombre proiettate dal sole – laddove l'ombra è la forma del tempo. Il tempo e lo spazio sono sospesi¹⁸:

¹⁶ L'*incipit* del racconto, si è detto, è: «non so come sono arrivato qui», un inizio in *medias res*, con il deittico caratteristico dell'ecfrasi dinamizzante; I. Calvino, *Viaggio nelle città di de Chirico*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 397. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ivi*, pp. 397-406. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 385-92.

¹⁷ Nei quadri di de Chirico la prospettiva è rispettata solo illusoriamente: i punti di fuga sono molteplici, il rigore delle geometrie compositive, che tuttavia apparentemente permane, è in realtà solo un'evocazione della perfezione delle tele rinascimentali. Il pittore decide volutamente di non applicare le regole di composizione, che pur tuttavia conosce bene; regole contraddette al fine di creare un'immagine sottilmente inquietante, anche se apparentemente ineccepibile. La sua tecnica di rappresentazione della profondità, dunque, è più vicina a quella medievale – per esempio in Giotto –, in cui la «prospettiva» è simulata sulla base della percezione dell'occhio umano, senza calcolo geometrico preliminare.

¹⁸ Giorgio de Chirico, grande lettore di Nietzsche, sembra essere memore della sua lezione: «bisognerà una volta, e probabilmente in un prossimo futuro, renderci conto di quel che manca alle nostre grandi città: luoghi tranquilli e ampi, ampiamente estesi, per la meditazione, luoghi con lunghi loggiati estremamente spaziosi [...], nei quali non penetra il frastuono dei veicoli e degli imbonitori [...]: fabbricati e pubblici giardini che esprimerebbero nel loro insieme la sublimità del meditare e del solitario andare»; F. Nietzsche citato in R. Tordi, *Il terzo occhio. Studi su Giorgio De Chirico, Alberto Savinio, Italo Calvino*, «Quaderni di Comparatistica», 3, Moncalieri, CIRVI, 2015, pp. 33-34.

tutte le prospettive hanno un limite: un muro o un parapetto sbarra in fondo le vie: dietro passa un treno. Qualcosa sempre indica l'altrove [...]. Queste immagini di movimento a me sembra che non facciano che confermare una cosa: io sono qui, fermo immobile, e ci resto [...]. Anche il tempo è un altrove che mi esclude, murato come sono in un istante sempre uguale.



Figura 217 Giorgio de Chirico, *Piazza d'Italia*, 1948

Ciò che si può fare per trovare un'armonia con la dimensione spazio-temporale della città è imparare la «linea di condotta» delle statue:

devi stare immobile, lasciare che lo spazio circoli intorno a te; se ti situi nel modo giusto nello spazio, il tempo non avrà più presa su di te, la clessidra resterà sospesa.

Le rare figure umane che si possono incontrare¹⁹ sono solo di passaggio, e in ogni caso non si sa se siano davvero esseri umani, oppure loro metamorfosi in statue o manichini²⁰; la città è abitata da oggetti e sia l'uomo sia la natura sembrano appartenere ad un passato lontano, ad una dimensione antica ormai giunta al termine:

alle volte, gli oggetti, come spinti da una frenetica forza d'attrazione, si stringono uno all'altro, s'accatastano e compenetrano, fino a che compongono la loro eterogeneità in una figura allampanata e

¹⁹ Calvino scrive che i personaggi delle opere di de Chirico si accorgono di «essere visti da lontano», e cioè probabilmente dallo spettatore o dalla spettatrice del quadro. Quest'ultimo è così attraversato da sguardi intra ed extra diegetici, ed è quindi vivificato nonostante la sua sospensione spaziotemporale.

²⁰ I manichini, ispirati da quelli usati in accademia (e dunque elementi meta-pittorici), sono le figure più caratteristiche della pittura di de Chirico. All'epoca furono fortemente criticati da Roberto Longhi che, nel suo articolo intitolato *Al dio ortopedico* (in «Il tempo», 22 febbraio 1919), scritto in occasione di una mostra dell'artista, li definisce come provenienti da un ambito di «meccanomorfismo generalizzato», parte di un'«umanità orrendamente mutila e inesorabilmente manichina», che «appare fra grandi stridori e cigolamenti». Il critico d'arte continua: «ivi l'homo ortopedicus sgrana con voce di carrucola una sua parte impossibile alle statue diseredate della Grecia antica. Sotto il torbido smeraldo del cielo, che la pretende a mediterraneo, i miti ellenici decapitati presentano credenziali alle statue di Cavour; le civiltà riecheggiano, le ciminiere delle officine si allineano ai masti medievali, mentre Pirelli e Borso d'Este s'intendono al primo sguardo del loro unico occhio artificiale»; R. Longhi citato in N. Roelens, *Calvino e le città metafisiche di De Chirico*, in *La plume et le crayon*, cit. pp. 377-78.

spigolosa, dalle dimensioni e proporzioni di persona umana. È una nuova stirpe d'abitanti che sta prendendo forma, generata dalla città per il bisogno di colmare un vuoto, un'assenza? Nello stesso tempo le persone che sembravano passanti qualsiasi avvicinandosi si rivelano esseri compositi, mutanti in cui non sai mai ciò che è manichino, ciò che è statua, ciò che è essere vivente. Il punto d'arrivo del filosofo è questo? Annettere l'uomo al mondo delle cose, solido e misurabile e sicuro, identificare l'io nell'accumulazione di vestigia dei secoli? Quanto di umano era esiliato nel meccanico, ecco ritorna, come figliuol prodigo, a ricongiungersi all'umano fissato nel marmo delle convenzioni, ad abbracciare la statua paterna della storia²¹? Ogni tanto qualche oggetto che incontro sulla mia strada mi risveglia il ricordo della natura provvida e generosa che un tempo mi nutriva [...].

Gli oggetti nella città sono «inquietanti», perché hanno perso il loro significato simbolico archetipico. Anch'essi sono sospesi in una dimensione inconoscibile, in cui nulla ha più lo stesso *sensò* di prima. Soprattutto i manichini, nei loro corpi «di legno o pietra», nelle loro teste «a clava o a uovo», incarnano le inquietudini degli uomini, a cui non resta che la malinconia, in una dimensione di quiete e silenzio in cui le angosce sono come «nascoste», proprio nella «collezione d'oggetti eteroclitici e asimmetrici». La metafisica di de Chirico propone, come si è già detto relativamente alle parafrasi che Del Pezzo compie delle sue opere, una nuova poetica dell'oggetto, una nuova filosofia dello sguardo, che Calvino sa cogliere e mettere in pratica. La realtà va guardata come un enigma,

non solo le grandi questioni che ci siamo sempre posti, perché il mondo è stato creato, perché nasciamo, viviamo e moriamo, perché forse, dopotutto, come ho già detto, non c'è nessuna ragione in tutto questo. Ma capire l'enigma di cose considerate in genere insignificanti [...]. Una città, una piazza, un porto, dei portici, dei giardini: feste serali; tristezze. Niente²².

Qui le vedute e i paesaggi delle città, che a volte appaiono diversificati (grandi stabilimenti industriali, ville in collina) sono in realtà piatti, poiché sono «incorniciati, appoggiati a cavalletti in mezzo a strumenti da disegno. Se un albero fiorito finalmente s'illumina tra due oscuri muri di palazzi, si scoprirà che è solo un fondale di tela appeso», anche l'aria sembra dipinta e il terreno diventa un «impiantito di palcoscenico». La dimensione nella quale vivono gli oggetti e gli elementi compositivi delle tele di de Chirico è così al tempo stesso metamorfica e metartistica: antichità e modernità, uomo e macchina, natura e cultura, mondo e arte convivono

²¹ Giorgio de Chirico, come è noto, è avverso a qualsiasi forma di modernità stilistica e a ogni avanguardia. Nei suoi quadri, di impianto formale tradizionale, ad essere rivoluzionario è l'aspetto «interiore e cerebrale». Al proposito, nell'articolo *La vie artistique*, in «L'Intransigeant» del 9 ottobre 1913, Apollinaire scrive: «il signor de Chirico espone nel suo studio al 115 di Rue Notre-Dame-des-Champs una trentina di tele la cui arte interiore non deve lasciarci indifferenti. L'arte di questo giovane pittore è un'arte interiore e cerebrale che non ha alcun rapporto con quella dei pittori che si son rivelati in questi ultimi anni. Non viene né da Matisse né da Picasso, e non deriva dagli impressionisti. Questa originalità è talmente nuova che merita di essere segnalata. Le sensazioni molto acute e molto moderne del signor de Chirico prendono in genere una forma architettonica. Sono stazioni ornate da un orologio, torri, statue, grandi piazze deserte; all'orizzonte passano treni delle ferrovie. Ecco alcuni titoli singolari per questi dipinti stranamente metafisici: *L'énigme de l'oracle*, *La tristesse du départ*, *L'énigme de l'heure*, *La solitude* e *Le sifflement de la locomotive*».

²² G. de Chirico, *Romanzi e Scritti critici e teorici 1911-1945*, cit., pp. 975-92.

in un *continuum* formale che è al tempo stesso materiale e metafisico. Qui è messa in scena la rappresentazione stessa, con i riferimenti alla mitologia, alla scultura e all'architettura classiche, alla storia antica e recente. Nella metafisica, il pittorico è metapittorico.



Figura 218 Giorgio de Chirico, *Interno metafisico con grande fabbrica*, 1916

Tale dimensione spaziotemporale sospesa in un universo metapittorico è perturbante e respingente nei confronti dell'uomo, della sua «persona». Ma c'è una parte di lui che ne è magnetizzata: è il suo pensiero²³ ad esserne attratto, pensiero che è l'«ospite ideale» della città. Questa infatti

è fatta apposta per accogliere il pensiero, per contenerlo e trattenerlo senza che si senta costretto. Qui il pensiero trova il suo spazio e il suo tempo, un tempo sospeso, come d'invito, d'attesa. Qui il pensiero sente d'essere sul punto di affacciarsi all'orizzonte della mente, e può prolungare questo stato d'incertezza aurorale e rimandare il momento in cui sarà obbligato a precisarsi, a diventare il pensiero di qualcosa.

Il pensiero dunque ha una «fondazione topologica»²⁴, anche se ancora indefinito e aurorale è qualcosa di concreto, tangibile, che può occupare un luogo, uno spazio, una «residenza spaziosa», ovvero una città, che diventa «l'*habitat* del pensiero». Ecco perché tutti gli oggetti che si incontrano sono oggetti che «conciliano il pensiero»: una scacchiera, una squadra, un uovo, una mappa delle coste di un arcipelago, una lavagna con sopra disegnate rette, curve,

²³ Che i quadri di De Chirico vogliano in qualche modo rappresentare il pensiero, la forma della mente, Calvino non è il solo a intuirlo: quando Magritte osservò dal vero un dipinto dell'artista dichiarò che i suoi occhi «viderò il pensiero per la prima volta».

²⁴ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 201.

formule «che hanno il potere d'introdurti in un mondo scorporato, rarefatto, quale potrebbe essere quello della ragione». Calvino al proposito, come accennato, cita Cartesio («je pense, donc...»), e fa riferimento a Kant (alla torre di Königsberg che il filosofo contemplava durante le sue meditazioni): il pensiero che abita questa città, piena di colonne, templi, piazze, portici, statue di marmo, ma anche di stazioni ferroviarie, fontane, torri, dunque una città antica e moderna insieme²⁵, è il «pensiero occidentale»:

il pensiero ha bisogno di luoghi su cui posarsi, ma [...] solo alcuni luoghi sono adatti ad ospitarlo. Non c'è nulla che inviti al pensiero quanto l'immobilità delle statue, non importa se rappresentano dee avvolte in drappaggi o uomini pubblici in redingote: basta che siano di marmo²⁶ [...] ed ecco che la mente si sente subito propensa a sostare, a riflettere.

Al tempo stesso tale pensiero è anche quello del protagonista del racconto, dunque il suo *habitat* è la sua mente: la città è come una mente, la mente è come una città. Alla fine del racconto, infatti, la mente e la città diventano il dentro di un fuori che non si sa più dove sia e come sia fatto:

non ricordo quali passioni o turbamenti offuscavano il pensiero fuori di qui; ho dimenticato la parte di me stesso che ho lasciato lungo il cammino; solo delle volte mi prende il sospetto che la mia iniziazione mi sia costata troppo cara [...]. Alle volte penso che [...] arriverò a ricomporre qualcosa che s'è spezzato; alle volte invece mi pare che sia stata consumata una separazione definitiva. Ma separazione tra cosa e cosa?

Sono il dentro e il fuori a essere separati; e dal fuori, certe mattine, giunge il suono dei nitriti di alcuni cavalli che si aggirano per le spiagge deserte. Questo verso è inquietante e perturbante, il protagonista ne sente il richiamo e vorrebbe seguirlo, ma si trattiene per paura: si dice che i cavalli siano «tornati selvaggi, dotati d'una forza che sbriciola le rovine dei templi»²⁷.

La *soglia* tra interno ed esterno con cui si conclude il racconto di Calvino diventa anche soglia della sua narrazione, una vera e propria cornice che separa il quadro – la città della *promenade*, il pensiero – da ciò che non è quadro. Nuovamente lo scrittore, come nel caso del testo su Borbottoni, fa terminare il racconto nel momento in cui sopraggiunge un elemento di disturbo sonoro, di perturbazione uditiva (il rumore della città, il nitrito dei cavalli) che non può essere contenuto nella sua pagina – ancorata a quel momento di sospensione che ne precede l'arrivo: «se ti situi nel modo giusto nello spazio, il tempo non avrà più presa su di te, la clessidra

²⁵ La compresenza di antico (classico) e moderno è una delle caratteristiche principali della pittura di de Chirico, basti pensare alle presenze antropomorfe, messe in evidenza anche da Calvino: antiche statue di marmo e stilizzati manichini d'accademia, veri e propri uomini meccanici.

²⁶ Le statue che si possono incontrare nelle piazze sono anche quelle di eroi antichi come i Dioscuri o Edipo che, come le altre, «introducono in un clima assorto», «invogliano alla meditazione, al distacco».

²⁷ La ricerca figurativa sui cavalli appartiene al periodo tardo della produzione creativa di de Chirico. Questi animali sono simbolo di passione e libertà e segnano il passaggio dell'artista dalla fase metafisica delle origini alla fase più neoclassica e allo stesso tempo sensuale della maturità.

resterà sospesa», scrive Calvino da dentro il quadro. Lungo questo confine tra quadro e non quadro le dicotomie cartesiane, in cui l'uomo occidentale tende a ridurre la complessità del reale, si frantumano, a contatto con il mondo: il rumore, il brulichio delle vite degli uomini, i versi degli animali. Quando la vita irrompe nelle tele la scrittura si ferma, restando in ascolto.

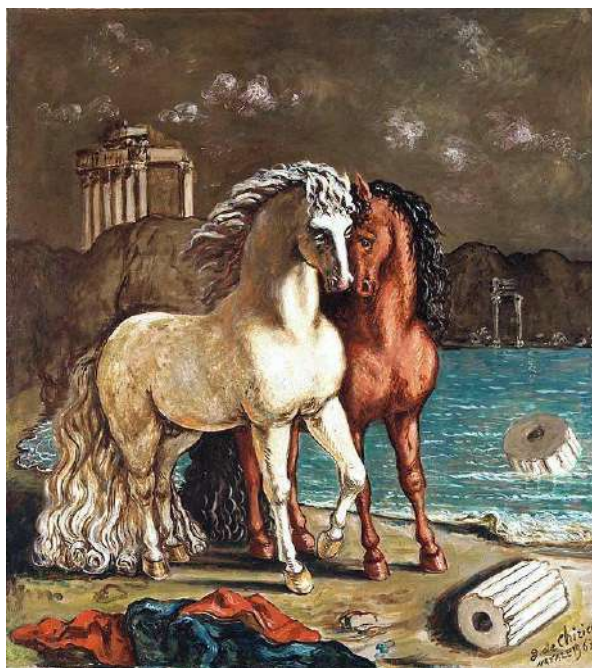


Figura 219 Giorgio de Chirico, *Divini cavalli*, 1963

Città, immagini di città e architettura

I due testi dedicati alle città dipinte che si sono appena letti sono legati tra loro su più piani. Vi è innanzitutto la questione tematica della città, che come si è visto è ricorrente in Calvino, e negli scritti d'arte in particolare. Poi, la riflessione sullo spazio della rappresentazione e lo spazio della narrazione e della meditazione filosofica (lo spazio del pensiero). Infine, i due testi condividono anche la destinazione editoriale, dato che sono entrambi pubblicati da Franco Maria Ricci. Si tornerà più avanti sulla fertile e ricca collaborazione tra Calvino e l'editore d'arte, mentre invece pare opportuno dedicare qui qualche accenno allo sguardo che lo scrittore porta sugli spazi della città, e quindi sull'architettura.

Le città di Borbottoni e de Chirico sono infatti innanzitutto spazi:

sono spazi vuoti, di cui Calvino ha parlato in precedenza in un articolo, *La città pensata: la misura degli spazi*, apparso sulla «Repubblica» nel 1982 come recensione al volume *Il paesaggio della Storia d'Italia* edita da Einaudi, testo poi raccolto in *Collezione di sabbia*. In questo articolo annota come la dimensione del vuoto urbano sia una “costante mentale italiana, che collega le ‘città ideali’ rinascimentali a quelle

metafisiche di de Chirico". Si tratta d'una riflessione che lega la visione agorafobica di Leopardi della grandezza di Roma e le piazze sconfinite e deserte di de Chirico²⁸.

E forse queste città, più che spazi vuoti, sono spazi *svuotati* – di esseri umani, di parole, di rumori. Spazi che quindi restano unicamente visibili: spazi architettonici. In Calvino la riflessione sull'architettura è sottesa alla scrittura, o a essa connaturata, ma mai svelata, cioè mai direttamente o esplicitamente espressa. In altre parole: non ci sono pagine saggistiche o articoli dedicati all'architettura, come invece avviene per le altre due arti meno esplorate dallo scrittore rispetto alle arti grafiche, ovvero il cinema e la fotografia. Le ragioni, oltre al fatto che l'architettura è una forma artistica complessa, implicata con discipline tecniche e scientifiche, e generalmente percepita a sé stante rispetto alle altre arti, risiedono forse nella questione della *dimensione* architettonica. Innanzitutto nel senso di una *dimensione geometrica e fisica*: se si cerca l'architettura nell'opera di Calvino, la si trova a scala ridotta. Si pensi per esempio a *Le città invisibili*, delle prose brevissime che possono ricordare una collezione di modellini architettonici, di plastici, di città al tempo stesso immaginarie e reali²⁹, mentali e sinestetiche, utopiche e distopiche. Non a caso la copertina della prima edizione del libro è un quadro surrealista di Magritte, intitolato *Il castello dei Pirenei*, dove un castello di pietra, sineddoche della città, si erge su un immenso macigno che fluttua in sospensione sopra al mare.

²⁸ M. Belpoliti, *Raccontare l'arte: città visibili*, in *Guardare*, cit., pp. 263-64.

²⁹ Alcune delle *Città invisibili* sembrano ispirate a città reali. Per esempio Venezia, che si riconosce in Smeraldina e in Fillide, e Sanremo, che traspare in Valdrada. Per un approfondimento al riguardo si rimanda a U. Musarra-Schröder, *Immagini d'architettura in Italo Calvino*, in *La plume et le crayon*, cit.

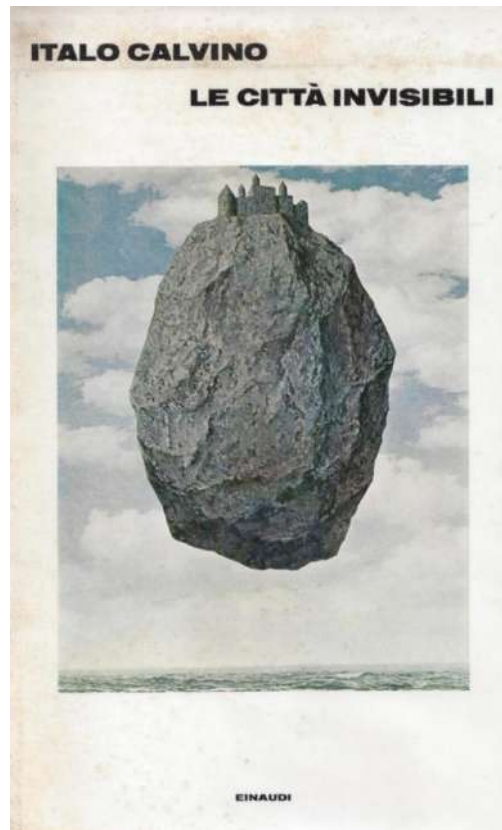


Figura 220 La copertina di *Le città invisibili* con un'opera di René Magritte, 1972

Quella delle *Città invisibili* è un'architettura potenziale, per l'appunto un *modello* di architettura – di cui il *modellino* è una copia, una riproduzione in scala. Il secondo tipo di dimensione architettonica da tenere in considerazione, all'interno dell'opera di Calvino, è la *dimensione architettonica in senso figurato*, propria, più che della riflessione sull'architettura in sé, della struttura: lo strutturarsi della scrittura, di un discorso al tempo stesso unitario e molteplice, del disegno o progetto letterario. E per questo basti pensare alla struttura che sottostà alla composizione proprio del libro delle *Città invisibili*, messa in evidenza da Claudio Milanini a partire dalle note di Calvino stesso.

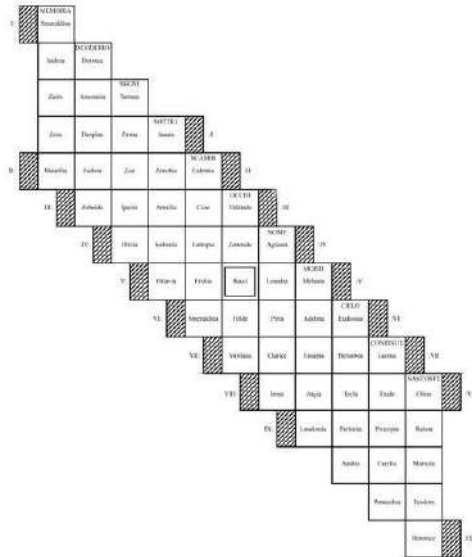


Figura 221 Schema delle *Città invisibili* ricostruito da Claudio Milanini

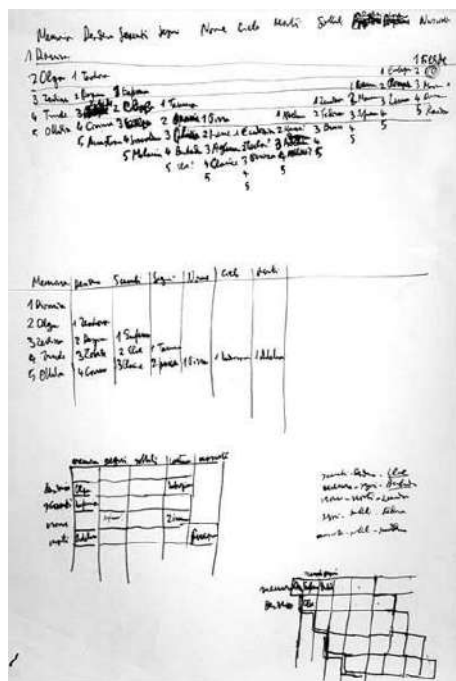


Figura 222 Appunti autografi per le *Città invisibili*

Questa dimensione “architettonica”, oltre che riscontrabile nello scheletro del testo, è poi indagata attraverso una riflessione di tipo metaletterario, che è costante e trasversale in Calvino. La struttura, la geometria, la linearità, lo spazio e la sua creazione e formazione, il *dentro* e il *fuori*, sono elementi sempre presenti nei suoi scritti sia nella prospettiva tematica, sia in quella compositiva, sia in quella metaletteraria. Per Calvino l’architettura, in un’accezione generica, è una vera e propria germinazione di forme geometriche, tramite la quale esattezza e molteplicità convivono, e trovano il loro emblema nella struttura del cristallo. D’altronde, e lo si è constatato proprio negli scritti dedicati alla pittura, in molte delle pagine più “architettoniche” di Calvino

ricorrono gli elementi del vetro, dello specchio, del cristallo, insieme a giochi di trasparenze, riflessi, illusioni ottiche.

L'architettura, restituita poi alla vista in *immagine* di architettura, è annoverata tra gli strumenti che l'uomo ha a disposizione per dare forma al mondo, come confermano le parole di Michelangelo nei *Dialoghi romani* di Francisco de Holanda, che Calvino cita nel già menzionato testo per *L'osservatorio del signor Palomar* del 1975: «vi accorgerete che ognuno, senza saperlo, sta dipingendo questo mondo, sia nel creare e produrre nuove forme e figure [...] sia nel costruire e occupare lo spazio con edifici e case dipinte»³⁰. Queste forme e figure sono «un'aggiunta necessaria a completare e svelare la forma di ciò che esiste»³¹, ma sono anche, in quanto *aggiunte*, ingombranti, disordinate – e non per questo meno *necessarie*. Nelle *Città invisibili*, Kublai Khan vorrebbe che alla struttura, anche architettonica, del suo regno, difforme e disarmonica, sottostesse «un sistema coerente e armonioso», simile a quello della *riduzione essenziale* della scacchiera. Ma un'esattezza così riduttiva è inconciliabile con la molteplicità del mondo, che è intreccio di destini incrociati e stratificazione di residui della storia. L'architettura reale, del e nel mondo, si riempie di persone, di oggetti, di rumori, di odori, di colori, specie nelle città. Soprattutto questa contraddizione, o inconciliabilità, interessa Calvino, che fa della città oggetto privilegiato di esplorazione e indagine costanti, in particolare nelle pagine sull'arte, in cui il tema «ricorre con frequenza [...], quasi un ampliamento fantastico del catalogo di possibilità già esplorate nelle *Città invisibili*»³², e in cui essa è la vera protagonista della descrizione o della narrazione, più che le figure che la popolano.

Insieme di escrescenze architettoniche, stratificazione culturale e inevitabilmente simbolica, la città è come un immenso e vivente museo di storia a cielo aperto, in cui si possono ripercorrere e leggere le epoche e le vite di chi le ha vissute, il tempo visibile nello spazio. E proprio su questo incrociarsi di tempo e spazio, attraverso una forma necessariamente geometrica, sembra più di tutto concentrarsi lo scrittore. L'architettura è, secondo Goethe, musica pietrificata; dunque, come la musica, è un linguaggio a sé che si struttura nel tempo e nello spazio. L'architettura è forma data alla materia con lo scopo di creare un *dentro* e un *fuori*, e la città è la concretizzazione nello spazio reale, la stratificazione visibile, percorribile e abitabile, di questa discontinuità tra dentro e fuori nel corso del tempo. Le città di cui scrive Calvino non sono solo musei di storia o antropologia, cataloghi di odori e sapori, enciclopedie dedicate agli oggetti (come erbari o bestiari), ma anche un insieme di architetture, spazi e strade solo pensati, per l'appunto invisibili, la cui disposizione corrisponde più che altro a una disposizione mentale. Per Calvino, cioè, «c'è un ordine negli spazi e nelle cose che corrisponde

³⁰ I. Calvino, *Palomar e Michelangelo*, cit., p. 410.

³¹ *Ibidem*.

³² L. Baranelli-E. Ferrero, *Album Calvino*, cit., p. 272.

a un ordine mentale. O a un'inquietudine»³³, e questo è vero soprattutto negli spazi della città e nelle cose che sono gli oggetti dell'uomo.

Come ricorda Belpoliti³⁴, Calvino individua una costante mentale italiana che lega le città ideali rinascimentali alle città metafisiche di de Chirico, e cioè una comune «dimensione di paesaggi urbani dominati dal vuoto»³⁵: città sospese nel tempo e nello spazio, forme architettoniche pure, proprio come la struttura del pensiero. Ecco perché lo scrittore porta così tanta attenzione alle città disegnate o dipinte, cristallizzate nel tratto della matita o nella linea del pennello, rappresentazioni e immagini di città, che si percorrono come una mappa del pensiero ma che non sono mai platonicamente ideali – come non sono mai ideali le *Città invisibili*. In Calvino cioè la città è come

segno, schema o traccia di una vita collettiva che *lo scrittore ha da tempo rinunciato a inscenare direttamente: fondali e immagini*, ora affollati ma senza personaggi individuati, ora affatto deserti, che delineano ipotesi di consorzi umani in forma di *stilizzazione geometrica*, di repertorio d'indizi, di proiezione mitologica in chiave astratta o quotidiana³⁶.

Se lo scrittore ha rinunciato a rappresentare direttamente la città, non rinuncia a una profonda osservazione e descrizione (ecfrastica) delle immagini di città – e immagini di architetture – già inscenate da un pittore. Si ha così una rappresentazione di secondo grado della città, che già di per sé è un emblema della civiltà, disegno dell'uomo che domina sulla natura, disegno che si fa attraverso la materia e le forme della natura – poiché la città è *disegnata* dagli uomini. Quella che Calvino realizza è la scrittura dell'immagine del disegno architettonico. In questo modo il *dentro* e il *fuori* restano gioco prospettico e concettuale sulla pagina o sulla tela, vincolati a una dimensione percettiva prima e mentale poi; diventano strumenti della metapittura e della metaletteratura. Questa d'altronde è forse anche una delle ragioni per cui, come si è detto, Calvino scrive raramente di scultura. E per cui, laddove questo accade, il suo discorso fatica ad abbandonare la dimensione figurativa o formale, il suo sguardo pare rimanere “pittorico” e “superficiale” – nel senso di limitato all'immagine bidimensionale prodotta dalla scultura, alla sua superficie³⁷. Il senso *aptico*, che è il senso ultimo della scultura, che «tiene chi la vede per

³³ I. Calvino, testo senza titolo del 1973, citato *ivi*, pp. 280-81.

³⁴ Vd. nota 1.

³⁵ I. Calvino, *La città pensata: la misura degli spazi*, in *Saggi*, cit., vol. I, pp. 514-15. Questo testo, raccolto in *Collezione di sabbia*, è affiancato, nella sezione *Il raggio dello sguardo*, a *La città scritta: epigrafi e graffiti*.

³⁶ M. Barenghi-B. Falcetto, *Note e notizie sui testi di Guardando disegni e quadri*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 1253. Corsivi miei.

³⁷ Il rapporto tra le città dipinte di de Chirico e la scultura è messo in luce da Calvino nel testo, con continui riferimenti alle statue. Vincenzo Trione, al proposito, scrive: «da de Chirico a Rossi, transitando attraverso tante stazioni. Da un'epoca a un'altra. Dalla storia al presente. Dallo spazio dipinto a quello costruito. Le piazze d'Italia diventano un tessuto, da cui sono estratti molti fili che, poi, saranno accostati ad altri fili, in grovigli inattesi. [...] La *varietas* tende a convergere in un'unità. La forma dipinta si fa solida. La monumentalità non è allusa, ma esibita. L'*epoché* assume uno spessore. L'arena dell'opera dipinta è reificata; esce fuori dal piano, per divenire scultorea,

l'intelletto e la carne»³⁸, ma per certi versi anche dell'architettura, che si esperisce entrandovi dentro, esplorandola sia con la mente sia con il corpo, è sempre desiderato ma mai esperito: in Calvino è l'occhio a percepire la grana del mondo, ed è la parola a poterla esprimere³⁹.

Lo scrittore invece di toccare o penetrare la dimensione architettonica preferisce osservarla e descriverla, come gli altri oggetti. E il suo sguardo, per vedere meglio, resta sempre indiretto e distante, nella *contrainte* della linea: la linea della traiettoria del proiettile sparato dal ragazzo di *Ultimo viene il corvo*, proprio nel tentativo di presa a distanza della realtà; la linea della prospettiva rinascimentale che guida e organizza la visione del soggetto (dell'uomo moderno) che guarda e domina il mondo con lo sguardo. La scala allo stesso tempo ridotta e modellizzata dell'architettura, l'osservazione della sua rappresentazione in immagine, l'assenza di senso aptico, sono una conseguenza, o una necessità, di questo sguardo distante e indiretto. In lontananza si ha una visione più completa, una veduta panoramica⁴⁰: lo sguardo di Icaro ha il controllo della città sottostante, Dedalo è destinato a perdersi tra le sue strade, i suoi vicoli. Lo sguardo indiretto, in questo caso quello portato sulla città dipinta, permette di poter discernere lo spazio dal tempo, dilatare o rimpicciolire il primo, sospendere il secondo: è lo sguardo della scrittura. Il *modellino* architettonico, il *modello* della "città ideale" e l'*immagine* della città sono gli oggetti di questa volontà di sguardo. Tale esercizio di osservazione e descrizione è, nel caso delle pitture di Borbottoni e de Chirico, suggerito dai pittori stessi, che come si è detto immortalano frangenti e frammenti di città in mutamento (un mutamento che ha in entrambi i casi a che fare con l'urbanizzazione e l'industrializzazione), nel tentativo di cristallizzarle nella memoria o di farne degli emblemi assoluti e metafisici. In entrambi gli scritti di Calvino però lo scrittore mostra di essere cosciente dell'effimerità e dell'illusorietà di tale strategia rappresentativa e conoscitiva: il silenzio è presto rotto, l'immobilità è scossa, la cornice è sfondata e il caos del mondo invade la tela e la pagina, allo stesso modo dei cavalli di

tridimensionale. I segni e i colori evadono dalla superficie, per migrare nel disegno marmoreo, simili a note staccate sul diapason dello spazio»; V. Trione, *Metapolis. Metafisica e città*, cit., p. 348-49.

³⁸ L. Vergine, *Aptico/Il senso della scultura*, «Data», 23, ottobre-novembre 1976, p. 14.

³⁹ A tal proposito è significativo che all'interno di *Sotto il sole giaguaro*, una raccolta il cui progetto originario prevedeva cinque testi ognuno dedicato a uno dei cinque sensi, pubblicata postuma e incompleta (vi compaiono solo tre racconti) nel 1986, i due racconti mancanti siano quelli dedicati ai sensi della vista e del tatto. Laddove il primo è quello da sempre maggiormente esplorato da Calvino, mentre il secondo quello che presenta per lo scrittore maggiori difficoltà conoscitive. Va anche ricordato che uno di questi racconti, quello sul gusto, ovvero *Sapore sapere*, nel 1982 è pubblicato per la prima volta su «FMR». Sempre sul senso aptico, si segnalano anche le pagine dell'*incipit* *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna* in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, dove è indagato il potere conoscitivo del tatto, che è protagonista del capitolo più sensoriale del romanzo.

⁴⁰ Per un approfondimento sulle descrizioni di vedute panoramiche in Calvino, e in particolare quelle sulla città di Sanremo, dalla terrazza della villa di famiglia, vd. U. Musarra-Schröder, *Immagini d'architettura in Italo Calvino*, cit.

de Chirico, emblema della natura e dei sensi e delle passioni dell'uomo. Come scrive Trione, quella della pittura è dunque una

metafisica imperfetta, che fissa il primato della trascendenza, per disperdere, poi, questa matrice nella prosa di un mondo continuamente ridisegnato, sempre imprevedibile⁴¹.

Allo stesso modo della conchiglia de *La spirale* che dà vita al sistema ottico e a quello encefalico, e al cervello, sono le forme del mondo a dare forma al pensiero.

⁴¹ V. Trione, *Metapolis. Metafisica e città*, cit., p. 351.

4. *Les emblèmes au second degré* di Lucio Fanti

Come già accennato nelle pagine precedenti, a partire dalla fine degli anni Settanta, e sistematicamente negli anni Ottanta, Calvino si interessa sempre di più al lavoro di artisti visuali nel prisma delle ricorrenze che si rilevano all'interno della loro opera. Ricorrenze (o serializzazioni) tematiche, ma anche materiali e tecniche. Calvino si interessa insomma ad artisti che ritornano con ricorrenza sullo stesso soggetto o sulle stesse strategie rappresentative e compositive, che danno vita a delle collezioni visive, a delle serie di opere che hanno una natura per certi versi enciclopedica o museale, dal punto di vista contenutistico o formale – e lo si è già visto nel caso di Borbottoni, la cui poetica è interamente basata sulla rappresentazione in serie della città di Firenze, e di de Chirico, la cui ricerca tematica sulle *Piazze d'Italia* è il presupposto per una ricerca concettuale su una costante metafisica moderna). Nelle pagine precedenti, esaminando il rapporto che lega lo scrittore a Franco Maria Ricci, si è parlato del sempre crescente avvicinamento di Calvino non solo agli oggetti e alle opere d'arte – in quanto oggetti da osservare e descrivere – ma anche ad una nuova concezione della loro natura significativa, se inseriti all'interno di una serie o di una collezione. Nella serie e nella collezione, infatti, ciascun elemento oltre al proprio significato ne assume uno nuovo in funzione dell'insieme e della propria posizione nella struttura d'insieme. Come già detto nell'introduzione, gli oggetti diventano, più che simboli, *sémiophores*, oppure emblemi. In questo breve sottocapitolo ci si concentra sulla lettura di un testo che Calvino scrive nel 1980 per il pittore Lucio Fanti. Si tratta di una breve presentazione di una mostra, in cui Calvino si sofferma in particolare sulla tecnica dell'artista, mettendo in evidenza l'aspetto materiale e compositivo delle opere, insieme a quello concettuale della riflessione sul senso e le possibilità della rappresentazione in un mondo postmoderno e tecnologico. Questo testo risulta particolarmente interessante proprio per l'accezione che, in tale analisi e riflessione sul rapporto tra tecnica e rappresentazione, assume il concetto di *emblemata*, e per la funzione che esso ha in relazione alla scrittura.

Lucio Fanti nasce a Bologna nel 1945, si forma a Londra, e giovanissimo, nel 1965, si trasferisce a Parigi. Qui aderisce a Figuration narrative, un movimento che nasce in quegli anni sotto la guida dell'editore e critico d'arte Gerald Gassiot-Talabot, e, tra gli altri, dei pittori Hervé Télémaque e Bernard Rancillac – il 1964 è l'anno in cui alla Biennale di Venezia il trionfo della Pop-Art e di un nuovo figurativismo stravolgono le tendenze artistiche coeve. La grande esposizione di Figurazione Narrativa, in quello stesso anno, prende il nome di *Mythologies quotidiennes*; la tendenza degli artisti che vi partecipano è quella di partire da un'immagine fotografica o cinematografica – talvolta anche fumettistica –, e di realizzare opere iperrealistiche e (meta)figurative dal contenuto fortemente politico e sociale. Fanti, in

particolare, lavora a lungo sulla Russia sovietica e si concentra nello specifico sulla poesia di Majakovskij, per poi allontanarsi dalle tematiche più politiche e dedicarsi alla rappresentazione di soggetti naturali (dove comunque l'elemento artificiale e per certi versi politico persiste, come testimoniato dalle scritte in cirillico che tappezzano alcune delle sue opere di questo periodo). Il pittore lavora anche come scenografo teatrale, perseguendo uno stile sempre vincolato a una forma di oggettività dello sguardo e al realismo della rappresentazione.

Calvino e Fanti, che è il figlio del corrispondente a Parigi de «l'Unità», si conoscono nella capitale francese. Il testo che lo scrittore dedica all'artista (un testo su commissione) è redatto in occasione di una mostra dedicata al pittore tenutasi per l'appunto a Parigi nel 1980 (tra il 17 aprile e il 26 maggio), alla galleria Krief-Raymond¹. Il breve scritto, in francese, ha un andamento saggistico ma al tempo stesso è immerso in una dimensione poetica ed evocativa. Calvino, in questa pagina efrastica, fa riferimento a un dipinto di Fanti del 1979-1980, raffigurante alcune ninfee su di uno specchio d'acqua che riflette una luce artificiale, e che si intitola *Nymphéas urbains* (si tratta del dipinto scelto per la *plaquette* della mostra, la cui scansione ci è stata fornita dall'artista stesso).

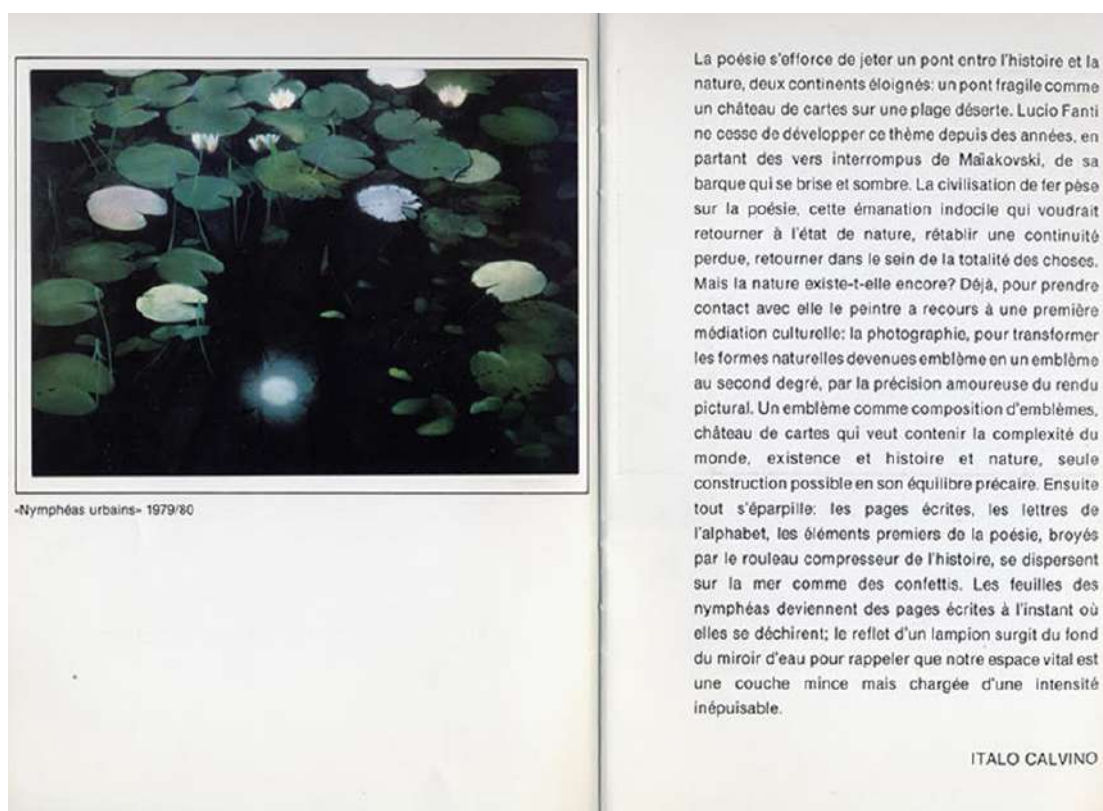


Figura 228 *Plaquette* per la mostra di Lucio Fanti a Parigi, 1980

¹ Di questa mostra Calvino conserva il catalogo nella biblioteca dell'appartamento di Roma: *Lucio Fanti*, Parigi, Galerie Krief-Raymond, 1977 (scaffale X.H.14).

Lo scrittore effettua una puntuale lettura dell'opera di cui propone un'interpretazione concettuale e metartistica, pur restando strettamente vincolato alla figuratività (al contenuto) dell'immagine. Attraverso il suo lavoro, un'intera serie dedicata alle ninfee, Fanti intende rifarsi alla tradizione pittorica dell'impressionismo francese e di Monet in particolare, dando vita a una rivisitazione in chiave moderna, o meglio postmoderna, del celebre soggetto. Nell'acqua, insieme alle ninfee, si vede infatti il riflesso di un lampione acceso:

le reflet d'un lampion surgit du fond du miroir d'eau pour rappeler que notre espace vital est une couche mince mais chargée d'une intensité inépuisable².

Calvino fa riferimento esplicito all'inesauribilità della superficie dello specchio d'acqua in cui si riflette, come un novello Narciso elettrico, il lampione. Il riflesso della luce è visto sorgere, emergere, affiorare dall'acqua («surgit», esso ci viene incontro), la quale rimanda a una profondità che resta tuttavia impenetrabile, anche perché in realtà l'immagine del riflesso proviene dall'alto. Lo scrittore in questo modo si interroga sulla *profondità della superficie*, un concetto che, accostato all'immagine dello specchio e del riflesso, è ricorrente e trasversale nella sua opera. La superficie inesauribile e profonda è qui, oltre a quella dell'acqua, anche quella della tela, un dispositivo che permette uno sguardo indiretto sul mondo e che è, come si è già detto, una forma di visione che per lo scrittore è forse l'unica forma conoscitiva possibile. La superficie è inesauribile e profonda: come scrive Giorgio Manganelli, Calvino più di chiunque altro «fa proprio il malizioso comandamento di Hofmannsthal: “la profondità va nascosta. Dove? Alla superficie”. E che altro fa lo specchio?»³.

Il lampione, simbolo o emblema per eccellenza della modernità, è fatto emergere da dentro lo specchio d'acqua con le ninfee, simbolo della natura, ma anche della storia dell'arte. La raffigurazione di questi fiori, un soggetto tradizionale, è realistica, la resa del dipinto è naturalistica, la rappresentazione è dunque mimetica della natura. L'unico elemento di “disturbo”, in questa letterale oasi naturale, è per l'appunto il lampione. Calvino, così, legge il dipinto di Fanti come una riflessione sul rapporto natura-cultura:

² I. Calvino, testo per una mostra di Lucio Fanti, Galerie Krief-Raymond, Parigi, 17 aprile-26 maggio 1980, 1 p. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ibidem*. Ringrazio Lucio Fanti per avermi fornito una scansione della *plaque*, di altrimenti difficile reperibilità. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., p. 346.

³ G. Manganelli, *Profondo in superficie*, in *Italo Calvino. Enciclopedia: Arte, Scienza e Letteratura*, cit. p. 201. Su questo stesso tema, scrive Belpoliti: «“speculare, riflettere: ogni attività del pensiero mi rimanda agli specchi”, così comincia a parlare il protagonista del romanzo intitolato *In una rete di linee che s'intersecano*, alludendo sia all'attività mentale del pensiero, che a quella finanziaria della speculazione economica. Lo specchio [...] non è solo allegoria della visione esatta, lo è anche del pensiero profondo e dello spirito che esamina; [...] “riflettere” significa “rinviare indietro”, “rispecchiare”, e [...] il processo mentale del “rinviare per considerare” non è nient'altro che un calco del processo ottico. Lo speculatore è l'osservatore – figura calviniana per eccellenza –, è la sentinella che guarda alla “specula”, cioè da un punto di vedetta; la riflessione [...] non è altra cosa che un'attenzione a quello che è in noi»; M. Belpoliti, *Lo specchio lucido della mente*, cit., p. 234.

la poésie s'efforce de jeter un pont entre l'histoire et la nature, deux continents éloignés: un pont fragile comme un château de cartes sur une plage déserte. Lucio Fanti ne cesse de développer ce thème depuis des années, en partant des vers interrompus de Majakovskij, de sa barque qui se brise et sombre. La civilisation de fer pèse sur la poésie, cette émanation indocile qui voudrait retourner à l'état de nature, rétablir une continuité perdue, retourner dans le sein de la totalité des choses. Mais la nature existe-t-elle encore?

È la poesia (Calvino cita il poeta russo tanto studiato e amato dal pittore), e cioè l'arte, che tiene unite la natura e la cultura, la *storia*, e l'*esistenza*. Ma sulla poesia, leggera e indocile, grava il peso della civiltà del ferro, che le impedisce un ricongiungimento con la totalità dello stato di natura; il quale, forse, non esiste più.

L'arte, allora, tenta di ridurre la distanza dalla natura tramite la macchina fotografica, uno strumento artificiale e tecnologico (uno strumento della "civiltà del ferro") che però permette una resa realistica del mondo, laddove la foto è copia, vicinissima, della realtà. Oppure, come nel caso di Fanti, tramite una pittura verosimile, a imitazione delle immagini naturali, laddove il quadro iperrealista è come mimesi della fotografia:

mais la nature existe-t-elle encore? Déjà, pour prendre contact avec elle le peintre a recours à une première médiation culturelle : la photographie, pour transformer les formes naturelles devenues emblème en un emblème au second degré, par la précision amoureuse du rendu pictural.

Calvino qui fa riferimento alla tecnica pittorica di Fanti, che dipinge avendo sotto gli occhi un ritratto fotografico del soggetto figurativo: il suo quadro è rappresentazione della rappresentazione, descrizione della descrizione, o rappresentazione e descrizione al secondo grado (l'operazione è analoga, ma inversa, a quella compiuta da Paolini in *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, il quale realizza una copia fotografica del quadro: Fanti esegue una rappresentazione pittorica di una fotografia). La fotografia e la pittura sono così mediatori culturali (sono cioè, letteralmente, *media*), ma la loro funzione è paradossale. Essi infatti sono dei *mediatori* messi in azione per prendere contatto *immediato* con la natura, e per trasformarne le forme e gli oggetti in emblemi prima, e in emblemi di emblemi poi. L'emblema, dunque, è qui per Calvino una porzione di realtà scelta, selezionata, inquadrata da un obiettivo fotografico, poi dipinta. Il lavoro di Fanti, che lavora in serie sul soggetto delle ninfee, diviene così un pretesto per una riflessione sul senso del fare pittura *dopo* l'invenzione della macchina fotografica, ma più in generale sul senso di creare un ponte tra realtà e finzione, tra mondo e rappresentazione, attraverso varie strategie tecniche e compositive, artificiali e tecnologiche. Seguendo il filo del discorso di Calvino, infatti, anche la sua scrittura ecfrastica dovrebbe essere un emblema "al terzo grado": «un emblème comme composition d'emblèmes».

Ed effettivamente, più avanti nel testo, la riflessione sulla pittura di Fanti si apre a inglobare la pratica della scrittura. Qui Calvino realizza un gioco di prestigio: con un gioco di parole (valido sia per il francese sia per l'italiano) la *foglia* della ninfea si trasforma in *foglio* di

carta; i due sono fatti della stessa sostanza. L'emblema di terzo grado, la scrittura, come chiudendo un cerchio o un ciclo, torna a confondersi con la natura.

Foglie o fogli di cellulosa, di quella carta che è pagina scritta, ma che è anche la carta da gioco di cui è composto il castello che «veut contenir la complexité du monde, existence et histoire et nature, seule construction possible en son équilibre précaire» (esistenza e storia e natura: un polisindeto che insiste sulla complessa «totalité des choses» da contenere in questa fragile struttura di carta, come in un libro). Un castello di carte che però è subito distrutto, dato che, proprio come il ponte che connette la storia e la natura, è «fragile»:

ensuite tout s'éparpille: les pages écrites, les lettres de l'alphabet, les éléments premiers de la poésie, broyés par le rouleau compresseur de l'histoire, se dispersent sur la mer comme des confettis. Les feuilles des nymphéas deviennent des pages écrites à l'instant où elles se déchirent.



Figura 229 Lucio Fanti, *Ninfee urbane*, 1981

5. Alberto Magnelli: essere pietra

L'anno successivo al testo di presentazione per la mostra di Lucio Fanti, Calvino torna a lavorare su una presentazione per l'esposizione di un altro artista, e in particolare di un'altra serie di opere, dedicate alle pietre: dalle ninfee lo sguardo si sposta sulle rocce, dalla materia vegetale e organica a quella minerale e inorganica. La riflessione sulla consustanzialità, chimica ma anche concettuale, tra la foglia e il foglio, e dunque sul *continuum* che intercorre tra natura e cultura, si prolunga in quella sulla continuità tra la creazione artistica e quella biologica, tra i principi formativi e le forze costruttive della materia organica, l'uomo, e quelli della materia inorganica, la roccia. Si tratta del testo *Essere pietra*, redatto nel 1981 per il catalogo della mostra retrospettiva dedicata ad Alberto Magnelli (1888-1971) tenutasi presso la galleria Sapone a Nizza, in occasione del decennale della morte dell'artista¹. Magnelli, originario di Firenze, pittore autodidatta, si forma a inizio Novecento nell'ambiente dell'avanguardia fiorentina («Lacerba», «La voce»), per poi avvicinarsi a quello parigino, in seguito ad un viaggio nella capitale francese in compagnia di Aldo Palazzeschi – durante il quale entra in contatto con Apollinaire, Jacob, Picasso, Léger, e soprattutto Matisse, di cui frequenta abitualmente lo studio. Grazie a questi incontri il suo stile si fa sempre più astratto, fino a che sulle sue tele non compaiono che forme geometriche: il suo sperimentalismo è pionieristico (siamo nel 1915). In seguito a un viaggio a Carrara, dove ha l'occasione di visitare le grandi cave di marmo, Magnelli realizza una serie di opere intitolate *Pierres*, che espone a Parigi (dove si è trasferito definitivamente a partire dal 1931) nel 1934. L'interesse per la pietra, e in generale per le sperimentazioni materiche, induce l'artista negli anni seguenti a realizzare, insieme ai famosi *Collages*, anche dei dipinti su ardesia. Nella serie delle *Pietre* (cinque delle quali esposte alla II Quadriennale a Roma nel 1935) le forme della materia rocciosa sono rese mediante l'uso di un colore denso e luminoso, che rivela la cromia naturale dei minerali, e da una linea nera di contorno che ne esalta la volumetricità, in contrasto con il fondo indefinito e piatto. Qui la figuratività è più evocata dal titolo che manifesta nella composizione. Attraverso luci e ombre il pittore crea spigoli e rientranze che danno la sensazione del taglio della pietra, di una ferita netta e levigata nella materia solida. In questi lavori Magnelli si concentra sullo studio di masse pesanti a cui dà volumi leggeri, che sono sospese nell'aria, senza gravità.

¹ *Magnelli. Les pierres: 1931-1935*, catalogo della mostra alla galleria Sapone di Nizza, luglio-settembre 1981. Su Magnelli, nella biblioteca dell'appartamento di Roma, Calvino conserva i seguenti volumi: A. Lochar, *Magnelli: volume 1: opere 1907-1939*, a cura di Giancarlo Serafini, Roma, Il Collezionista, 1972 (scaffale III.B.34); *Magnelli: l'œuvre gravé*, Parigi, Bibliothèque Nationale, 1980 (scaffale VII.H.26); A. Maisonnier, *Alberto Magnelli: l'œuvre peint*, Parigi, Société Internationale d'Art XX siècle, 1975 (scaffale VII.H.54).



Figura 230 Alberto Magnelli, *Pierres*, 1933

Queste figure «composte come blocchi di pietra»² sono pretesto per Calvino per una riflessione sulla pesantezza della materia rocciosa e sullo spazio occupato dalla sua forma, sulla totalità e le parti che la compongono, sul tempo nel quale si situa il rapporto dell'uomo con quella grande pietra che è la terra, attraverso una breve prosa dall'andamento narrativo e meditativo³. Si tratta di un vero e proprio esercizio di stile (non a caso era stato Raymond Queneau a chiedere a Calvino di scrivere il testo in onore di Magnelli, per lungo tempo in stretti rapporti con gli *oulipiens*), la cui protagonista è una pietra che tenta di definire la propria identità e la propria essenza. Nell'*incipit* del testo, la pietra parla in prima persona:

io sono una pietra. Lo ripeto: una pietra. So che non potete capirmi; dovrei spiegarvi queste quattro parole una per una e a gruppi di due e di tre e poi tutte insieme: cosa voglio dire quando dico io, e quando dico essere, e pietra, e cosa vuol dire essere pietra, e una, una pietra⁴.

² M. Belopoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 187.

³ Il testo ha un andamento narrativo che ricorda quello delle prose "rocciose" delle *Cosmicomiche* e di *Ti con zero*, ma allo stesso tempo presenta riflessioni e meditazioni simili a quelle proposte in *Palomar* e *Collezione di sabbia* (con cui condivide anche una certa precisione nomenclatoria), e ha una «tensione visionaria» che rimanda a *Le città invisibili*: «è come se la scrittura di Calvino fosse un logogrifo, un gioco di scomposizioni e composizioni mediante tessere date da cui ottenere sempre nuovi testi», una scrittura combinatoria; M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit. p. 188. Inoltre, come ricorda Barenghi, pochi mesi prima della redazione del testo sulle pietre di Magnelli, Calvino «aveva pubblicato su "Gran Bazaar" con il titolo *L'altra Euridice* la nuova versione di una cosmicomica già apparsa nella *Memoria del mondo* (1968), *Il cielo di pietra*, fondata sulla rappresentazione di un universo minerale. A prendere la parola è un Plutone inteso a capovolgere il mito. Euridice era una creatura ctonia, mai stata in superficie, egli afferma: era stato Orfeo, l'uomo del fuori, a rapirla»; M. Barenghi, *Favoloso Calvino*, cit., p. 169.

⁴ I. Calvino, *Essere pietra. Per Alberto Magnelli*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 419. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ivi*, pp. 419-21. Dopo essere stato pubblicato nel catalogo della mostra dedicata a Magnelli, col titolo *Essere pietra*, questo testo vede luce anche sulle pagine di «la Repubblica», il 14 luglio 1981,

Cos'è una pietra? Si chiede Calvino (o meglio Calvino chiede alla pietra, cui è lasciata la parola), memore del *Galet* di Ponge. La pietra è innanzitutto parte di una pietra più grande, da cui si è staccata («il mio esser pietra implica [...] l'esser parte d'una pietra più grande da cui mi sono staccata, montagna o falesia o catena rocciosa o strato basaltico o mantello terrestre»). Essa dunque sente di «partecipare della natura di tutto ciò che è pietra, appartenere alla pietra unica che continua a esistere pur nella frantumazione delle singole pietre». Tuttavia la pietra sa anche di essere unica, con la sua forma singolare, che esclude ogni altra eventuale forma che una pietra può avere. Sa di occupare lo spazio in modo particolare, in «quello speciale modo d'essere dello spazio che è l'essere pietra», o meglio *una* pietra, *questa* pietra:

io sono questa pietra con questo spigolo vivo, tagliente, con questa base netta squadrata, e questa superficie interrotta da una fenditura verticale, e su quest'altra un'intaccatura dentata verso il basso, e qua invece un incavo ricurvo.

[...] Dico che sono una pietra, questa pietra particolare che s'identifica con questa forma netta e limitata, escludendo da sé ogni altra forma e volume.

Le altre pietre che la circondano, in questo «mondo di pietre, dove non esistono che pietre, blocchi e spezzoni e schegge e megaliti e dolmen», confermano, poiché condividono, una «comune sostanza di pietra». Ma ogni pietra ha una sua forma e una sua peculiarità: pur condividendo la stessa sostanza, la stessa essenza minerale, tutte le pietre insieme non possono ricomporre la Grande Pietra. Anche perché, «forse la Grande Pietra non c'è mai stata», o perché la totalità non può corrispondere all'insieme delle singole parti. Per Calvino, se è vero che il tutto vale più dell'insieme delle parti, è vero anche che le parti, nella loro singolarità, valgono più del tutto:

Marco Polo descrive un ponte, pietra per pietra.

– Ma qual è la pietra che sostiene il ponte? – chiede Kublai Kan.

– Il ponte non è sostenuto da questa o da quella pietra, – risponde Marco, – ma dalla linea dell'arco che esse formano.

Kublai Kan rimase silenzioso, riflettendo. Poi soggiunse: – Perché mi parli delle pietre? È solo dell'arco che mi importa.

Polo risponde: – Senza pietre non c'è arco⁵.

Non è, quella della pietra, un'apoteosi dell'individualismo, e nemmeno di una *mathesis singularis* eretta ad ogni costo a *universalis*. Bensì la constatazione di una sinergia possibile, di un particolare modo di far vivere e funzionare un insieme, un collettivo, a partire dalle singolarità che lo compongono:

col titolo *Io sono una pietra. A proposito della mostra di Alberto Magnelli, inaugurata a Nizza nel decimo anniversario della morte*. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 371-72.

⁵ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 428.

sbaglierebbe chi credesse che tutte le pietre insieme possano ricomporre la Grande Pietra: i lati non combaciano, concavità e sporgenze non coincidono [...]. C'è tuttavia un equilibrio, una complementarità, un'armonia che noi pietre, pur restando separate e inassimilabili, possiamo raggiungere, ed è questo il mondo di pietra che situandoci l'una in rapporto all'altra vogliamo ricomporre nella sua saldezza inesorabile.

Il discorso di Calvino ha probabilmente un'eco politica, che Belpoliti rileva proponendo un paragone con una pagina autobiografica e politica dello scrittore:

la Grande Pietra non esiste, non c'è mai stata: “ci portiamo addosso una storia, tracce di eventi irrevocabili che non si situano in un quando né in un dove”. Esplorando la propria natura minerale, la pietra sembra dare voce ai pensieri segreti di Calvino stesso – “la nostra natura minerale resta la più forte” –, che trovano riscontro in un testo autobiografico, *Sono stato stalinista anch'io* (1979). L'articolo, apparso sulla «Repubblica», è un riesame delle ragioni della sua appartenenza al Partito comunista negli anni del dominio di Stalin sul movimento comunista internazionale, ma è anche una dichiarazione di un proprio tratto caratteriale, che sembra avere un suo corrispettivo in questo testo per Magnelli: “Ci sono componenti caratteriali proprie di quell'epoca, che fanno parte di me stesso: non credo in niente che sia facile, rapido, spontaneo, improvvisato, approssimativo. Credo nella forza di ciò che è lento, calmo, ostinato, senza fanatismi né entusiasmi. Non credo in nessuna liberazione né individuale né collettiva che si ottenga senza un costo di un'autodisciplina, di un'autocostruzione, d'uno sforzo”. Sono parole che si riferiscono non solo a un'epoca passata della sua vita, ma a un aspetto che nell'autobiografia di una pietra sembra trovare una corrispondenza con la personalità del suo autore⁶.

Ma, in questa pagina di *Essere pietra*, si può leggere anche una riflessione sul senso e il valore della collezione – “collezione” che d'altronde con “collettivo” condivide la stessa radice etimologica, dal verbo *colligere*, che significa raccogliere, riunire. O meglio una metacollezione: una collezione che si compone, si osserva, si descrive e definisce, che riflette su sé stessa. In questo testo, la pietra che parla alla prima persona è al tempo stesso quella metaforica, o emblematica, ovvero il referente dei quadri di Magnelli, ma al tempo stesso quella dipinta, il significante delle tele. Una serie di tele consacrate a una materia composita: una vera e propria collezione di grani di sabbia che sono già, di per sé, roccia.

Si è detto che Calvino fa esprimere la pietra protagonista del racconto (una roccia, e al tempo stesso una delle tele di Magnelli) alla prima persona – con un quasi cartesiano «io sono». Non solo, dunque, lo scrittore osserva e descrive l'oggetto, ma gli lascia lo spazio di raccontarsi, di cercarsi, di definirsi. Nella seconda parte del testo, l'universo delle rocce è guardato in accostamento a quello degli uomini, antropico e antropomorfo, ma secondo una prospettiva che appartiene alle prime più che ai secondi. La materia della pietra, e in questo caso anche quella dell'arte, partecipa di una natura minerale che occupa uno spazio e un tempo incommensurabili. Qui, benché l'uomo sia implicato e incluso, il suo passaggio nel mondo, seppur necessario, è considerato come un accidente, qualcosa di insignificante:

⁶ M. Belpoliti, *Raccontare l'arte: pietre, favole e maniere*, in I. Calvino, *Guardare*, cit., p. 271.

forse in questo mondo di pietra non c'è né un prima né un poi: il tempo delle pietre è concentrato nel nostro interno dove si addensano le ere. Neanche lo spazio che ci circonda conosce il tempo, per cui possiamo restare sospese lasciando che la forza di gravità si eserciti tra le nostre masse che si fronteggiano immobili. Ma anche noi nella nostra superficie scavata e scheggiata e rotta ci portiamo addosso una storia, tracce di eventi irrevocabili che non si situano in un quando né in un dove. E non parlo solo d'una storia minerale di rocce soggette a frane, sfaldamenti, erosioni, lenti scorrimenti o cataclismi subitanei, bensì anche d'una storia segnata dagli strumenti dell'uomo: il filo elicoidale della sega elettrica che scorrendo incide il suo solco nella dura coesione delle molecole; il colpo ben assestato dello scalpello; il cuneo che percossa dal martello apre la crepa; l'esplosione forsennata della mina. Certo, la nostra natura minerale resta la più forte: è essa che implica e include l'uomo, il suo passaggio come un accidente in qualche modo necessario; la pietra resta e l'uomo passa; è l'uomo che serve il disegno delle pietre, non le pietre quello dell'uomo.

Calvino sembra voler sovrapporre la dimensione spaziotemporale delle ere geologiche della terra allo spazio-tempo proprio dell'arte, quando descrive le rocce come «sospese», la loro superficie come «scavata e scheggiata». A essere sospese, scavate e scheggiate sono anche le pietre nei quadri di Magnelli, non dei disegni *di* pietre ma i disegni *delle* pietre – di cui l'uomo non è che servitore. Si tratta di passaggi testuali ecfrastici (con denotazioni riferite alla pittura), dove l'occhio che osserva e la mano che scrive si sovrappongono non più a quelli del soggetto disegnato o dipinto, ma all'oggetto: sono le pietre a scrivere la propria ecfrasi.

Verso la fine del testo, Calvino estende e assolutizza tale sovrapposizione tra il mondo minerale e l'universo dell'arte:

se l'uomo si serve di noi per erigere le sue costruzioni è perché la potenza della edificazione è già in noi, e verrebbe messa in atto anche se l'uomo non ci fosse. Ecco, qui l'uomo non si vede, e blocchi di pietra, massi erratici, scogli, faraglioni, si dispongono in forma d'archi, bastioni, duomi, acropoli. E se in questo processo d'aggregazione trovano posto anche elementi di provenienza soltanto umana, come mattoni traforati, strutture di cemento armato, facciate di grattacieli, questo è solo per riannetterli alla loro prima origine cioè alla forza costruttiva da noi trasmessa all'uomo.



Figura 231 Alberto Magnelli, *Pierres n. 8 Bis*, 1933

Tutto ciò che l'uomo progetta, disegna e crea, è inserito in un processo metamorfico e morfogenetico che si applica su materiali da costruzione già esistenti, e che si realizza attraverso dei principi formativi e un'energia costruttiva che all'uomo è trasmessa dalla natura (e infatti blocchi di pietra, massi erratici, scogli, faraglioni, *sono già* archi, bastioni, duomi, acropoli: la natura è già architettura). Le ragioni ultime dell'arte sono le stesse della natura, così come le ragioni ultime dell'uomo sono quelle della pietra:

città di scisti con ponti di serpentina e torri di granito accoglieranno popolazioni di porfido e d'arenaria. Rovine primordiali come colonne d'Ercole s'alzeranno ai confini del tempo, là dove tutte le origini hanno inizio, forse nello stesso istante e luogo in cui termina la catastrofe che mette fine alla storia delle catastrofi, e di tutto ciò che era e sarà non restano che pietre.

Le pietre che resteranno sulla terra, o nello spazio (l'universo), sono quelle che già occupano lo spazio (la tela) sospeso dei quadri di Magnelli, massicce ma senza gravità, leggere quanto pesanti.

6. Lo stato d'animo nella collezione filatelica di Donald Evans

Sempre nel 1981, Calvino scrive un articolo destinato alle pagine de «la Repubblica», dedicato al lavoro di un altro collezionista di immagini. Si tratta di Donald Evans (1945-1977), un pittore appassionato di filatelia. L'articolo si intitola *C'è anche il francobollo del Regno di "Mangiare"*, che poi Calvino raccoglie in *Collezione di sabbia* col titolo *I francobolli degli stati d'animo*.

Evans nasce in New Jersey e poi si trasferisce a New York dove frequenta la facoltà di architettura; qui parallelamente ai suoi studi coltiva la passione per una pittura di genere, che però «nasconde quasi vergognandosene»¹. La sua poetica è fortemente legata all'idea di collezione, e alla figurazione: da quando è bambino l'artista si dedica con passione alla filatelia, attività che poi trasfigura nella sua arte, quando comincia a inventare e realizzare, disegnando (con matite e inchiostri colorati) e dipingendo (ad acquarello), francobolli di fantasia, emessi da stati immaginari. Il francobollo è così unico tema e unico formato ricorrente in tutte le sue opere, che quindi si inseriscono nel genere dell'Artistamp (o Francobolli d'artista: composizioni grafiche che imitano o reinterpretano i francobolli). Nella New York degli anni Cinquanta, come scrive Calvino, vige

l'incontrastato dominio dell'Espressionismo astratto. Ma subito dopo, l'avvento della Pop-Art convince Evans che le sue prime predilezioni figurative corrispondono agli orientamenti artistici più attuali. Gli si apre la strada per lanciarsi come pittore di successo; invece la sola cosa che gli interessa è la tranquillità di vivere facendo ciò che più gli piace.

Nonostante le esposizioni a New York a cadenza quasi annuale, Evans si trasferisce in Europa, in Olanda, lontano dal fermento della metropoli americana. Qui si può dedicare con calma alla sua passione.

La produzione artistica di Evans (in totale circa quattromila francobolli di quarantadue diversi paesi immaginari), del tutto autonoma e indipendente rispetto al coevo panorama dei movimenti artistici e del mercato dell'arte, è incentrata sul tentativo di effettuare un «catalogo del mondo»² da realizzarsi tramite un processo di classificazione e tassonomia, che si traduce nelle serie filateliche da lui inventate. Queste serie spesso sono complete, su modello fedele di quelle realmente emesse; la pittura è caratterizzata da uno straordinario effetto di verosimiglianza, i francobolli sono raffigurati con estrema cura per ogni dettaglio e particolare (bordini dentellati, numero di serie e anno di emissione, timbri postali, finte perforazioni della

¹ I. Calvino, *I francobolli degli stati d'animo*, in *Collezione di sabbia*, cit., p. 551. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ivi*, pp. 550-54. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 661-64.

² «Catalogo del mondo» è il titolo che Evans stesso propone di dare alla sua intera opera, come riporta Willy Eisenhart in *The World of Donald Evans*, New York, Harlin Quist Book, 1981, pp. 17-18, e come ricorda anche Calvino.

carta, ma anche forme e oggetti rappresentati realisticamente all'interno del francobollo stesso), e ognuno di essi è fatto corrispondere a un paese immaginario. A interessare Evans sono le possibilità che la collezione, che per lui è una forma di scrittura del mondo, gli offre per documentare la propria esistenza, le esperienze vissute, le sensazioni provate, gli oggetti visti, e soprattutto i paesi visitati³. Il suo è una sorta di *journal*, di diario personale, ricco di riferimenti autobiografici, soprattutto geografici (tanto che Calvino parla di una «geografia evansiana»⁴). I francobolli, testimoni figurativi degli eventi della grande storia da commemorare (di solito vi sono raffigurati personaggi celebri, edifici simbolici, opere d'arte significative), diventano testimoni di una vita privata e intima, quotidiana. Sono francobolli dello *stato d'Animo*. Ecco perché Calvino, tra le varie serie, si sofferma su quella dedicata all'Italia, il suo paese, e il paese del buon cibo:

ma è soprattutto attraverso i cibi che Evans stabilisce il suo rapporto con i paesi, cogliendo durante i suoi viaggi i sapori e gli aromi più caratteristici. Dopo un viaggio in Italia inventa un nuovo paese, “mangiare”, la cui moneta si calcola in grammi e i cui raffinatissimi francobolli sono un museo d'ortaggi e frutti e erbe: dal pisello, dal capperi, dal pinolo, dall'oliva, (immagini puntiformi che campeggiano incorniciate con eleganza) al fiore di zuccino, al rosmarino, al sedano, ai broccoli. Lo “stato di mangiare” dedica una speciale emissione alla ricetta per il pesto alla genovese, con gli ingredienti fondamentali (basilico, pinoli, formaggio pecorino, aglio). [...] Durante la Seconda Guerra Mondiale lo Stato di Mangiare viene invaso dall'esercito di Antipasto. Nel dopoguerra, una regione di Mangiare, chiamata Pasta, diventa autonoma; le “Poste Paste” emettono una serie che è uno splendido campionario di varietà di pastasciutta.



Figura 232 Donald Evans, dalla serie *Lo stato di Mangiare*

³ Non a caso si interessa all'opera di Evans anche lo scrittore e viaggiatore Bruce Chatwin, che vi dedica un intero articolo, ora in *Che ci faccio qui?*, Milano, Adelphi, 2004.

⁴ Una geografia che, nella sua dimensione intima e personale, ha per Calvino anche una funzione per certi versi politica: «ci rendiamo conto a poco a poco che molti di questi nomi di stati non sono affatto inventati, ma designano luoghi anche modesti o minimi da cui Evans è passato e cui egli attribuisce le prerogative che spettano agli stati sovrani».



Figura 233 Donald Evans, dalla serie *Lo stato di Mangiare*

In uno degli stati d'animo del pittore, anche lo scrittore, ligure, può riconoscersi.

Calvino viene a conoscenza dell'opera di Evans grazie al volume *The World of Donald Evans*, pubblicato nel 1981 da Willy Eisenhart (Harlin Quist Book, New York)⁵. Nel libro, un'introduzione con una completa biografia dell'artista è seguita da ottantacinque tavole a colori, disposte in modo da formare una sorta di «*album* da collezione in ordine alfabetico dei paesi immaginari». Lo scritto che Calvino dedica al volume di Eisenhart, una recensione del libro e del lavoro di Evans, è un breve saggio che esplora le opere dell'artista, ne rileva le forme poetiche e le linee di ricerca, senza tralasciarne la contestualizzazione storico-artistica (e geografica). Calvino scrive un testo a tratti efrastico che si riferisce ai quadri-francobolli, e anche a tutti gli elementi simbolici o emblematici che li compongono o decorano. La sua scrittura si sviluppa così in elenchi di sostantivi, una nomenclatura minuziosa, una catalogazione delle forme, delle figure e degli oggetti:

la collezione di francobolli è nello stesso tempo collezione di galline, di mulini a vento, di dirigibili, di sedie, di palme, farfalle e ogni altro esemplare della fauna e della flora.

E, nel testo di Calvino, è anche collezione di parole. Lo scrittore infatti, in una sorta di mimesi dell'opera di collezionismo figurativo di Evans attraverso la parola, rende la propria la scrittura collezione essa stessa.

⁵ Un volume che Calvino conserva nella sua biblioteca nell'appartamento di Roma (scaffale IV.H.7).

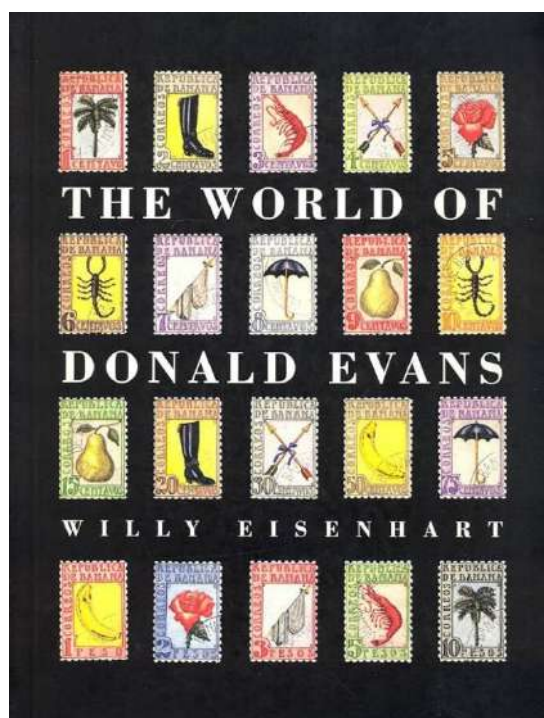


Figura 234 Willy Eisenhart, *The World of Donald Evans*, 1981

La collezione, d'altronde, è la ragione prima e ultima della filatelia. Questa forma di collezionismo, cioè la raccolta di francobolli, interessa particolarmente Calvino che da bambino aveva tenuto egli stesso un album di francobolli⁶ («la fascinazione per i francobolli nasce sempre nell'infanzia: essa è mossa insieme dalla passione per l'esotismo e da quella per la sistematicità delle serie»). Al proposito, Belpoliti scrive:

ripetizione e assolutezza sono per Walter Benjamin proprio le caratteristiche del gioco infantile; d'altro lato il piacere dell'enumerazione, del catalogo, della collezione ha il suo fondamento proprio nella forma della litania e della celebrazione, riti contro l'angoscia della scomparsa e dell'oblio [...]. Evans rappresenta la felicità dell'infanzia, e la *leggerezza*, una leggerezza che è “ripetizione” di ritmi e schemi, di strutture, di geroglifici del destino che lasciano spazio per infinite piccole varianti nei dettagli⁷.

L'interesse di Calvino per la filatelia emerge anche in un altro articolo del 1980 per «la Repubblica», *Il serpente e la Dea Roma* (intitolato nel dattiloscritto *Album di francobolli*⁸), una recensione del saggio dello storico dell'arte Federico Zeri, *I francobolli italiani: grafica e ideologia dalle origini al 1948*, pubblicato nel secondo volume, dedicato a *Grafica e immagine*, della *Storia dell'arte italiana* edita da Einaudi. In queste pagine, che ripercorrono alcune tappe

⁶ Cfr. M. Belpoliti, *Duce*, in *Guardare*, cit., p. 476.

⁷ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., pp. 213-14.

⁸ *Album di francobolli* è il titolo ripreso anche nel volume dei *Saggi* nei «Meridiani». Il titolo dell'articolo, *Il serpente e la Dea Roma*, fa riferimento all'iconografia del francobollo emesso per il Cinquantenario del Regno d'Italia (1911) che raffigura un giovane che incide su di una lastra la scritta «Dea Roma», inscritta in un cerchio formato da un serpente che si morde la coda.

della storia d'Italia in parallelo alla storia delle emissioni dei francobolli (Zeri, forse per la prima volta, studia il francobollo in una prospettiva storico-artistica, come immagine che illustra la storia), Calvino coglie il pretesto per ricordare la propria passione infantile per la filatelia. Ancora una volta, la grande storia è ricondotta alla storia personale e intima:

gli incanti d'un album di francobolli li può intendere solo chi li ha vissuti nell'infanzia [...]. Il piacere del collezionista consisteva nel contemplare il depositarsi dei rettangoli colorati e dentellati (preziosi e fragili dentini di carta: se se ne strappava uno, il francobollo non valeva più nulla!) sulle pagine bianche. Alcune pagine venivano completamente ricoperte da quella policroma pezzatura di re e regine e seminatrici e Mercurii e Generali Bolivar e presidenti guatemaltechi; altre restavano nude o fiorite solo d'uno smarrito canguro della Nuova Galles del Sud o cocodrillo del Borneo. Tra gli scrittori e i poeti che hanno rievocato paradisi della filatelia infantile, prediligo le pagine di Bruno Schulz, perché nell'album di francobolli egli vide il Libro assoluto, l'immagine irraggiungibile del Tutto⁹.

E infatti lo spiccato interesse di Calvino per l'opera di Evans, tanto spiccato da farne confluire la recensione in quell'opera fondamentale che è *Collezione di sabbia*, è rivolto alla realizzazione di un'opera coesa e compiuta, assoluta e totale. Nel saggio *Collezione di sabbia*, che apre e dà nome alla raccolta intera, Calvino scrive di una visita a un'esposizione di collezioni di oggetti tenutasi a Parigi, dove resta particolarmente affascinato da una raccolta di ampolle di sabbie provenienti da varie parti del mondo. Qui lo scrittore rileva «quell'oscura smania che spinge tanto a mettere insieme una collezione quanto a tenere un diario, cioè il bisogno di trasformare lo scorrere della propria esistenza in una serie d'oggetti salvati dalla dispersione, o in una serie di righe scritte, cristallizzate fuori dal flusso continuo dei pensieri»¹⁰. Nel caso della collezione di "pitture filateliche" di Evans (una collezione di francobolli di fantasia, ma anche una collezione di *souvenirs*, e una collezione di quadri), l'artista dà vita a un catalogo visuale del proprio universo intimo e personale, classificando sistematicamente, e in questo modo ordinando e contenendo, il flusso della propria esperienza di vita. Della vita reale, che confluisce in quella immaginaria. In questo modo, secondo Calvino, Evans si è appropriato della propria esistenza – o perlomeno si è convinto di tale appropriazione, dato che i suoi francobolli sono definiti «emblemi rassicuranti». Questi francobolli sono come una serie di scatti fotografici, che riempiono l'*album* della memoria di vita del pittore. Ma questa operazione documentaria e seriale si compie in una dimensione leggera e ironica: Evans è liberato da quell'angoscia esistenziale che tormenta, ad esempio, il protagonista calviniano dell'*Avventura di un fotografo*, proprio poiché egli è liberato dall'ingiunzione all'oggettività (a una documentazione oggettiva). La sua collezione non pretende di esaurire alcuna realtà, alcun mondo, se non quello governato dalla propria memoria e dalla propria fantasia e

⁹ I. Calvino, *Album di francobolli*, in *Saggi*, cit., vol. II, p. 2843.

¹⁰ I. Calvino, *Collezione di sabbia*, cit., p. 413.

immaginazione. La collezione di Evans è una collezione di stati d'animo, completa poiché adiacente alla vita vissuta.

Nel concludere il testo, tuttavia, Calvino mette in luce come il catalogo figurativo di Evans, pur essendo come ogni collezione «strettamente legato al collezionista, in quanto proiezione del suo profondo desiderio di fissare un momento di sé e del proprio labile mondo interiore attraverso una serie di oggetti»¹¹, sia in realtà specchio di una prospettiva verso il *fuori*. Questo è possibile proprio grazie a un esercizio costante di uno *sguardo portato verso il fuori*, ovvero sulle cose del mondo, sugli oggetti. Quella di Evans è infatti essenzialmente una particolarissima poetica dell'oggetto, come quella di molti degli artisti per cui Calvino scrive negli ultimi anni (di cui Del Pezzo e Gnoli sono gli esempi più lampanti): di un oggetto emblematico, proprio in virtù della sua funzione di ponte tra il “dentro” e il “fuori”. L'opera di Evans, quindi, alla pari della collezione di francobolli (e della collezione in generale), di cui è al tempo stesso emblema e sineddoche, permette di «coltivare un'interiorità oggettivata, dominata dalla coscienza»¹². Qui la celebrazione dell'evento quotidiano, degli oggetti, da parte del pittore fa sì che «questo preteso introverso è un uomo nient'affatto ripiegato su sé stesso ma proiettato sul fuori, sulle cose del mondo, scelte e riconosciute e nominate una per una con delicatezza e precisione amorosa». Le sue sono «celebrazioni private, commemorazioni d'incontri minimi, consacrazioni delle cose uniche e insostituibili: il basilico, una farfalla, un'oliva». Se la filatelia è la traccia della storia, legata indissolubilmente alla storia degli stati e delle nazioni (come Calvino mette in evidenza nell'articolo sul saggio di Zeri), la filatelia immaginaria di Evans è traccia di momenti. La collezione, più che storia di una vita, è una sua archeologia, è l'insieme di questi incontri minimi tra l'occhio che guarda e gli oggetti (il mondo) che gli parlano silenziosi.

¹¹ F. Giuliani, *Italo Calvino collezionista di collezioni*, «L'arte del francobollo», 51, ottobre 2015, p. 2.

¹² Calvino scrive: «è nell'introversione del carattere di Evans che Eisenhart vede l'origine di questa fissazione filatelica. Direi che il bisogno che lo muove è quello di tenere un diario di stati d'animo, sentimenti, esperienze positive, valori sintetizzati in oggetti emblematici; ma la visione nostalgica dell'album di francobolli permette di coltivare un'interiorità oggettivata, dominata dalla coscienza. Prevale l'ordine della sistemazione seriale, l'ironia dell'invenzione e attribuzione dei nomi, e anche la sottile malinconia dei paesaggi sfumati, ripetuti in tutti i colori».

7. L'enciclopedia visionaria e metamorfica di Luigi Serafini

Un testo adiacente e parallelo a quello scritto per i francobolli di Donald Evans è quello dedicato a Luigi Serafini: entrambi gli scritti, risalenti allo stesso periodo, fanno riferimento a un lavoro di collezione di un'artista atipico, ed entrambi sono raccolti qualche anno dopo in *Collezione di sabbia*. Già Marco Belpoliti, in *L'occhio di Calvino*, nell'operare una suddivisione in gruppi o famiglie degli scritti sull'arte dello scrittore, accosta questi due testi:

infine, [c'è] un gruppo di scritti legati direttamente al tema della collezione eteroclita, alla *wunderkammern* pittorica (Evans, Serafini)¹.

Oltre al tema della collezione eteroclita (presente anche nel testo per de Chirico) e della *wunderkammern* pittorica, ovvero la ricerca di ricorrenze nella variazione, della sistematicità della serie, un altro elemento al tempo stesso contenutistico e formale, poetico e concettuale che accomuna i due testi è la dimensione immaginativa e fantastica, ma sempre verosimile. Al centro dell'opera dei due artisti, quanto al centro dei testi di Calvino, è l'*invenzione*, a partire dall'elemento grafico. Già nelle pagine per Evans, scritte come si è detto nel 1981, Calvino rileva che

alle volte la composizione comprendeva anche la busta tutta timbrata e stampigliata, con l'indirizzo scritto a mano in una grafia inventata, nomi di persone e di luoghi inventati ma sempre quasi verosimili².

Una grafia inventata, ma per l'appunto verosimile³: proprio come quella che ricama le pagine del *Codex Seraphinianus*, un libro-opera d'arte al tempo stesso enciclopedico e meraviglioso, pubblicato in due volumi da Franco Maria Ricci nel 1981 («I segni dell'uomo» 27 e 28). Al *Codex*, una delle punte di diamante della casa editrice, Ricci decide di dedicare un articolo nel primo numero della sua nuova rivista «FMR». Un numero di lancio, nonché una vetrina per la casa editrice, per cui l'editore vuole la firma di quello che ai suoi occhi è il più grande scrittore italiano contemporaneo, ovvero Italo Calvino. Nel sommario del numero 1 di «FMR», l'articolo dello scrittore è presentato come segue:

Orbis Pictus Seraphinianus

di Italo Calvino

Scritto e miniato da un giovane amanuense in una stanza a Roma tra il 1976 e il 1978, il *Codex Seraphinianus*, vasta enciclopedia illustrata di un mondo immaginario, appartiene a quel ricco ventaglio

¹ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., pp. 132-33.

² I. Calvino, *I francobolli degli stati d'animo*, cit., p. 550.

³ La verosimiglianza, nel lavoro di Evans, consiste nel cercare di essere il più fedele possibile alla realtà, pur inventandone una parallela. Come si è detto, l'artista rende gli oggetti, e le sue opere che li collezionano, degli emblemi rassicuranti, proprio perché traducibili. Nel caso di Serafini, come si vedrà, il processo è analogo, ma da un punto di vista metodologico: un'enciclopedia di un mondo fantastico, una scrittura che sembra alfabetica ma è completamente inventata, un universo immaginario ma composto da elementi reali.

di imprese e miraggi che comprende la *Storia Naturale* di Plinio, lo *Speculum Maius* di Vincenzo di Beauvais e la grande *Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert. Addentrandosi fra le tavole multicolori, e l'agevole corsivo di impronta semitica⁴, il lettore avrà forse l'impressione di ascoltare la musica senza parole del Sapere.

Il testo di presentazione all'articolo completa:

un moderno amanuense, Luigi Serafini, giovane architetto romano, ha scritto e disegnato in tre anni di vita segregata [...] il *Codex Seraphinianus*, enciclopedia di un mondo parallelo pensata in una lingua sconosciuta che si materializza in un agevole corsivo di impronta semitica.

Nelle *planches* del *Codex*, si rispecchiano una scienza e un mondo insieme simili e dissimili dai nostri, come voci di una stessa declinazione. Franco Maria Ricci ha pubblicato il *Codex* in due volumi nella sua collana "i segni dell'uomo". Sulle orme di Champollion⁵, Italo Calvino lo sfoglia e lo decifra⁶.

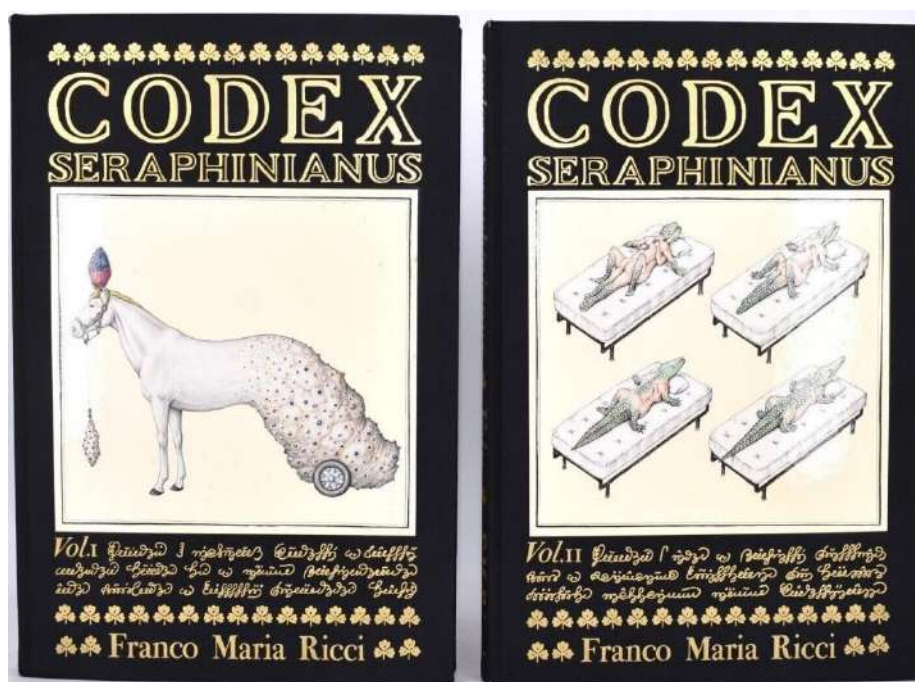


Figura 235 I due volumi del *Codex Seraphinianus* pubblicato da Franco Maria Ricci nel 1981

E infatti questo è l'*incipit* del testo di Calvino, novello archeologo (post)moderno:

in principio fu il linguaggio. Nell'universo che Luigi Serafini abita e descrive, io credo che la parola scritta abbia preceduto le immagini: questa grafia corsiva minuziosa e agile e (dobbiamo ammetterlo) chiarissima, che sempre ci sentiamo a un pelo dal poter leggere e che pure ci sfugge in ogni sua parola e ogni sua lettera. L'angoscia che quest'Altro Universo ci trasmette non viene tanto dalla sua diversità dal nostro, quanto dalla sua somiglianza: così la scrittura, che potrebbe essersi verosimilmente elaborata in un'area linguistica a noi straniera ma non impraticabile⁷.

⁴ Le lingue semitiche sono quelle della famiglia del fenicio, dell'ebraico, dell'aramaico, dell'arabo, dell'accadico e dell'etiopico.

⁵ Jean François Champollion è l'archeologo che nel 1822 per primo decifra la Stele di Rosetta, decretando che i geroglifici sono una combinazione tra fonetica, ideogrammi e pittogrammi.

⁶ *Orbis pictus*, «FMR», 1, 1982, p. 60.

⁷ I. Calvino, *L'enciclopedia di un visionario*, in *Collezione di sabbia*, cit., p. 555. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ivi*, pp. 555-60. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 665-69.



Figura 236 Una pagina del *Codex Seraphinianus*

Se nel *Codex* l'elemento che più sembra colpire i lettori-osservatori è il sistema di scrittura congetturato e sviluppato da Serafini, bisogna ricordare che l'autore è innanzitutto un artista visivo, e che questo libro è innanzitutto un'opera d'arte visiva. Luigi Serafini (1949) ha infatti una formazione da architetto, ma per tutta la vita si dedica a disegno, pittura, scultura, ceramica, oreficeria, *design*, grafica, scenografia, e anche alla scrittura di racconti: è un artista eclettico e poliedrico. Collabora con artisti, grafici o *designers* quali Maurizio Sacripanti, Luigi Pellegrin, Paolo Soleri (che lo include nel progetto della città-esperimento di Arcosanti, negli Stati Uniti), Ettore Sottsass, e con aziende come Artemide; lavora anche per la radio e la televisione. La sua opera più conosciuta è proprio il *Codex*, che testimonia di un più ampio interesse per i progetti editoriali e, in particolare, per il libro come oggetto, per il libro d'artista, e per l'enciclopedia. Altre pubblicazioni notevoli di Serafini sono infatti la *Pulcinello*, del 1984 (di cui Calvino ha una copia nella sua biblioteca, insieme naturalmente ai due volumi del *Codex*⁸) e le *Histories naturelles* di Jules Renard, interamente illustrate dall'artista nel 2009. Quest'ultimo, un erbario fantastico e immaginario, è un'ulteriore prova dell'interesse che Serafini porta non solo sull'enciclopedia e sul libro come oggetto, ma su quel particolare oggetto-libro che è il codice miniato o illustrato, che a partire dal medioevo popola l'immaginario di scrittori e artisti. Il codice, infatti, è un libro che si presta tanto a una dimensione conoscitiva di tipo enciclopedico e razionale – la catalogazione, la classificazione del reale – quanto a un sapere immaginario – catalogazione e classificazione di mondi

⁸ Rispettivamente nello scaffale VIII.H.9, e VI.H.1 e 4.

immaginari, come nel caso dei bestiarî ed erbarî fantastici –, e che in ogni caso ha una natura intrinsecamente ibrida, dove parola e immagine convivono in equilibrio. Calvino, nel suo testo per Serafini *Orbis pictus*, rileva la discendenza del *Codex* da questi supporti squisitamente intermediali che sono i codici, in particolare gli erbarî⁹, e propone un parallelo con alcune rivisitazioni moderne e contemporanee quali la *Nonsense Botany* di Edward Lear, del 1871, e la *Botanica Parallela* di Leo Lionni, del 1976. Il *Codex* di Serafini, poi, oltre a essere un'enciclopedia fantastica (ma verosimile) di un mondo immaginario (ma verosimile) che si propone di trattare diverse discipline come botanica, zoologia, antropologia, etnografia, gastronomia, fisica, chimica, e soprattutto linguistica, è scritto in una lingua, o meglio con una grafia, che all'apparenza sembra consistere in un alfabeto leggibile, ma che in realtà è indecifrabile, cioè solo verosimile. Il *Codex* è dunque anche un *codice*, nel senso di sistema di segni finalizzato a veicolare un'informazione: un codice che però non è decodificabile. In quanto indecifrabile questa grafia che *sembra* scrittura è, prima che pittografia o ideogramma, innanzitutto *immagine*, al pari dei disegni che idealmente sono funzionali a illustrarla. Su di un supporto-libro, il codice, che è intermediale non solo per tradizione ma per essenza, Serafini rende la scrittura immagine e l'immagine scrittura.

Calvino, interessato al confine labile che separa il segno grafico della scrittura da quello del disegno, accoglie la sfida alla decodifica visuale e prova a “leggere” le misteriose pagine del *Codex seraphinianus*. Lo scritto che dedica a questa complessa e voluminosa opera, come detto, è pubblicato nel primo numero di «FMR» con il titolo *Orbis pictus*, ed è poi raccolto in *Collezione di sabbia* nel 1984, con il titolo *Enciclopedia di un visionario*. Si tratta di una sorta di esegesi del libro di Serafini, in cui la scrittura di Calvino si fa essa stessa visionaria, nel descrivere l'universo metamorfico e teratologico dell'artista. L'andamento è saggistico, dato che il testo è una presentazione del *Codex*; la scrittura e i disegni di Serafini sono oggetto di un'analisi denotativa e precisa da parte di Calvino, che ne struttura la lettura a partire da integrazioni interpretative.

Lo scrittore individua tre principali figure ricorrenti: lo scheletro, «solo nucleo di realtà che resiste tal quale in questo mondo di forme intercambiabili», l'uovo, «l'elemento originario» declinato in varie forme (soprattutto in quella caratteristica dell'uovo al tegame), e l'arcobaleno, «ponte solido» che sostiene intere città. Proprio dall'arcobaleno fuoriescono delle figure onnipresenti ed emblematiche, degli «animaletti bidimensionali multicolori di forme irregolari e mai viste, che potrebbero essere il vero principio vitale di questo universo, corpuscoli generatori dell'inarrestabile metamorfosi generale». Serafini infatti, come rileva Calvino

⁹ L'erbario è un tipo di libro intermediale con cui Calvino ha particolare confidenza, come dimostrato dall'ampia sezione di volumi di botanica ed erbari, provenienti dalla biblioteca materna, che lo scrittore sceglie di conservare in uno scaffale della biblioteca del suo appartamento di Roma.

proponendo un parallelo con Ovidio, crede fermamente all'interscambiabilità di tutte le forme dell'universo, «nella contiguità e nella permeabilità di ogni territorio dell'esistere». E per questo attua delle continue metamorfosi visive, fantastiche, anche mostruose: tra umano e vegetale, merceologico e minerale, zoologico e geologico, tecnologico e soprattutto meccanico (qui Calvino cita esplicitamente Bruno Munari, con un riferimento a «tutta una genealogia d'inventori di macchine folli»¹⁰). Il metropolitano e il selvatico, l'artificiale e il naturale, così come la scrittura cristallizzata in un sistema di segni e la materia organica, vivente e cangiante, si mescolano in un universo che procura una forma d'angoscia a chi lo osserva, un'angoscia non dovuta alla diversità di questo universo dal nostro ma dalla sua somiglianza ad esso: una verosimiglianza straniante.

La sensazione di straniamento si origina nella visione degli accostamenti inediti tra parti componenti scorporate da elementi, forme, oggetti, corpi completamente diversi tra loro, che danno vita a organismi nuovi. La maggior parte di questi elementi componenti è riconoscibile, dunque decodificabile, alcuni sono invece irricognoscibili. Sono questi ultimi per Calvino ad avere un'importanza fondamentale nel processo di lettura dell'opera di Serafini, e lo scrittore tenta di ricondurre queste forme sconosciute a forme conosciute, di codificarle, di interpretarle, proprio come con i segni di una scrittura ignota. Dietro questo progetto di scomposizione e riassetto inedito soggiace un progetto razionale, una logica interna all'universo serafiniano, cioè interna al suo *linguaggio*. Così come gli elementi dei disegni «hanno la stessa sostanza dei segni grafici», il linguaggio è sostanza dell'universo di Serafini, che a tutti gli effetti è un universo nella pagina. «In principio fu il linguaggio», così incomincia lo scritto di Calvino sul *Codex*, libro-immagine in cui ogni traccia grafica è espressione di un linguaggio sotto forma di codici differenti; «forse tutto ciò che Serafini ci mostra è scrittura: solo il codice varia», continua lo scrittore. Ecco perché il *Codex* per Calvino è più un'opera scritta che visiva («nell'universo che Luigi Serafini abita e descrive, io credo che la parola scritta abbia preceduto le immagini»), e anzi, il linguaggio, la cui peculiarità non è «soltanto alfabetica ma sintattica», sembra precedere le immagini. Peculiarità sintattica del linguaggio che, d'altronde, è la stessa del processo creativo dell'artista, che lavora per accostamenti, giustapposizioni, combinazioni: di forme, figure e segni. Il mondo di Serafini è fatto di una sostanza metamorfica ma regolata

¹⁰ Una genealogia che, secondo Antonio Costa, potrebbe includere Calvino stesso: «la commistione tra l'universo della scrittura e l'universo della visione [...] quale risultato di questa contiguità, di questa permeabilità di cui parla Calvino a proposito di Serafini, ci rinvia con insistenza a *Palomar*. Chi altri è il signor Palomar se non un piccolo "mostro" che ci risulta descrivibile con gli stessi termini con cui Calvino definisce la teratologia di Serafini? [...] Come i mostri di Serafini, con i quali sembra condividere la bidimensionalità delle figurine di carta, della nitida ma schematica grafica dei fumetti, il corpo del signor Palomar sembra finire non con la testa, ma con uno strano dispositivo ottico-meccanico o elettronico»; A. Costa, *Il senso della vista*, cit., p. 24.

da un ordine sintattico, è popolato da un insieme di organismi che sono al tempo stesso elementi linguistici, parti di un discorso, ed esseri viventi. Scrive Calvino:

la zoologia di Serafini è sempre inquietante, teratomorfica, da incubo. Una zoologia le cui leggi evolutive sono la metafora (un serpente-salsiccia, una vipera-stringa in scarpa da tennis), la metonimia (un uccello che è una sola penna culminante in una testa d'uccello), la condensazione d'immagini (un piccione che è anche uovo).

Figure pittoriche che sono così anche figure retoriche – come già quelle di un altro maestro della trasmutazione linguistica delle figure, dell'ambivalenza dei segni, e per certi versi della trasfigurazione teratologica, ovvero Arcimboldo, se non altro nella lettura che della sua opera propone Roland Barthes¹¹. Figure visibili che sono anche metafore, metonimie e condensazioni d'immagini, dunque figure di stile proprie del discorso verbale: figure retoriche che in effetti producono vere e proprie *immagini*.

Quanto al grafismo lineare, ovvero all'aspetto grafico della scrittura di impronta semitica di Serafini che è solo apparentemente alfabetica (significante scevro di significato e referente), esso è in Calvino al centro di una riflessione metaletteraria, nel senso di inerente all'aspetto materiale e materico della scrittura. Per lo scrittore, infatti, nel *Codex* la parola precede le immagini, laddove però, lo si è visto, la parola è innanzitutto immagine essa stessa. La scrittura-disegno dell'artista è una forma di linguaggio la cui sintassi è stravolta rispetto alle abitudini del lettore-osservatore, che di solito decodifica immediatamente il significato dei segni alfabetici, e solo in un secondo momento, eventualmente, ne rileva la dimensione visiva, la loro natura di significanti, di segni che significano solo sé stessi. La scrittura di Serafini invece necessita, per essere se non compresa quantomeno intuita, della sua controparte visuale, ovvero i disegni, in questo caso a tutti gli effetti *illustrazioni* del testo. La parola, nel *Codex*, è quindi priva di un significato autonomo rispetto alle immagini, non è mai univoca. Non può essere realmente letta e non può essere pronunciata: è solo grafica. Calvino mette in evidenza la natura non fonetica di tale scrittura:

qualche angoscia evoca ancora la parola parlata, che vediamo colare dalle labbra come una pappa nerastra, oppure venire estratta con canne da pesca dalla bocca spalancata.

La parola parlata nel *Codex* fa solo qualche comparsa, sottoforma di nuvolette dei fumetti disciolte, che significano l'indicibile. Bisogna tirarla fuori dalle bocche con una canna da pesca, a dimostrazione dell'afasia che permea l'universo immaginario, pur fatto di linguaggio, di Serafini.

¹¹ Della lettura "retorica" di Barthes dei ritratti di Arcimboldo si è già parlato nelle pagine dedicate a Dario Serra e Paolo Uccello. Qui si ricordi che il testo del semiologo francese vede luce proprio per i tipi delle edizioni di Franco Maria Ricci, dove è pubblicato nel 1978 nella collana «I segni dell'uomo», come il *Codex Seraphinianus*.

La parola scritta invece gode degli stessi privilegi dell'immagine. Nella sua visibilità e concretezza materiale, nel suo corpo di figura essa è in qualche modo portatrice di senso, di un significato, almeno per Calvino, metaletterario:

la parola scritta è anch'essa vivente (basta pungerla con uno spillone per vederla buttare sangue), ma gode della sua autonomia e corposità, può diventare tridimensionale, policroma, sollevarsi dal foglio appesa a palloncini, o calarvi col paracadute. Ci sono parole che per tenerle attaccate alla pagina bisogna cucirle, facendo passare il filo attraverso gli occhielli delle lettere anellate. E se si guarda la scrittura con la lente, il sottile filo d'inchiostro si rivela percorso da una fitta corrente di significato: come un'autostrada, come una folla brulicante, come un fiume guizzante di pesci.

Serafini secondo Calvino riesce a realizzare, se non altro nello spazio della pagina, l'utopia momentanea di una scrittura visibile, figurata, di una scrittura come strumento conoscitivo – utopia che lo scrittore vede concretizzarsi pienamente solo nell'opera di sintesi tra parola e immagine di un artista come Leonardo. La sinergia tra scrittura e disegno dà vita non solo a un'opera enciclopedica, ma a una collezione eteroclita, a una fantastica camera delle meraviglie, a un universo di carta aperto alla metamorfosi tra mondo reale e mondi immaginari. Per tutti questi motivi il testo per Luigi Serafini ha un'importanza fondamentale per lo scrittore, come è dimostrato anche dalle sedi di pubblicazione, ovvero «FMR» prima e *Collezione di sabbia* poi. Proprio per la sovraccoperta della prima edizione di *Collezione di sabbia*, inoltre, Calvino chiede di poter utilizzare una delle “condensazioni di immagini” del *Codex*: il “Pesce-Occhio”¹².



Figura 236 Una pagina del *Codex Seraphinianus*

¹² Pesci-Occhio che nel testo per Serafini Calvino definisce così: «i pesci che affiorando dall'acqua sembrano grandi occhi da diva dello schermo».

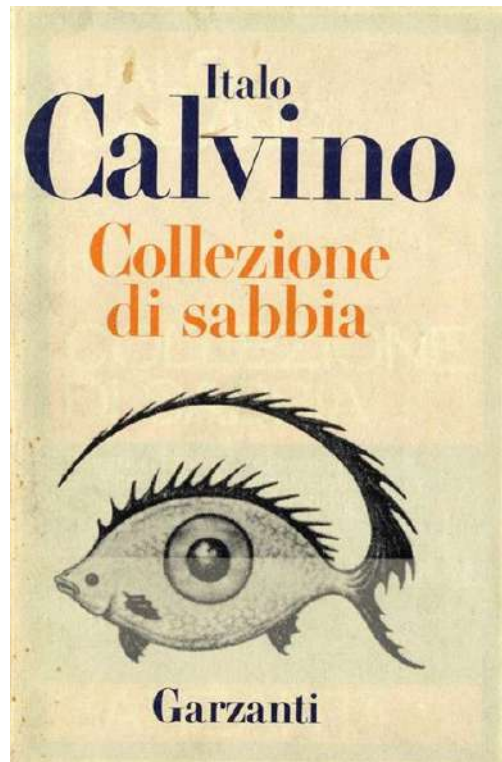


Figura 238 La copertina di *Collezione di sabbia* con uno dei disegni di Luigi Serafini, 1984

È Serafini stesso a dichiarare, in un commento alla riedizione del volume presso Mondadori, che

Collezione di sabbia è un libro illustrato e le immagini [...] liberano lo scrittore da inutili lungaggini descrittive per permettergli di concentrarsi su altri aspetti delle cose trattate. Fu lo stesso Calvino a chiedermi l'immagine dei Pesci-Occhio [...] e mi raccontò nell'occasione la sua idea di libro in cui le immagini dovevano aiutare il lettore a meglio comprendere quello che lui andava scrivendo. Insomma, stiamo parlando di un unicum della produzione di Calvino¹³.

Come quelle di Evans e di Serafini, Calvino vuole che la propria collezione sia una camera delle meraviglie enciclopedica (e intertestuale) ma metamorfica, eteroclita e caleidoscopica. Un «cosmorama», una collezione innanzitutto di immagini, volta a una nuova comprensione del reale: dall'accostamento o combinazione di immagini, Calvino lo sa bene, nascono nuovi linguaggi, nuovi saperi.

La scrittura serafiniana, se ha il potere d'evocare un mondo in cui la sintassi delle cose è stravolta, deve contenere, nascosto sotto il mistero della sua superficie indecifrabile, un mistero più profondo che riguarda la logica interna del linguaggio e del pensiero. Le immagini dell'esistente contorcono e accavallano i loro nessi, lo scompiglio degli attributi visuali genera mostri, l'universo di Serafini è teratologico. Ma anche nella teratologia c'è una logica, i cui lineamenti di momento in momento ci

¹³ Il commento di Luigi Serafini all'edizione di *Collezione di sabbia* nella collana degli «Oscar» di Mondadori si trova in un approfondimento nel sito della casa editrice: AA. VV., *La "Collezione di sabbia" di Calvino*, 17 ottobre 2017: <https://www.oscarmondadori.it/approfondimenti/la-collezione-di-sabbia-di-calvino/> (ultima consultazione 20 dicembre 2023).

sembra di veder affiorare e svanire, come i significati di queste parole diligentemente vergate a punta di penna.

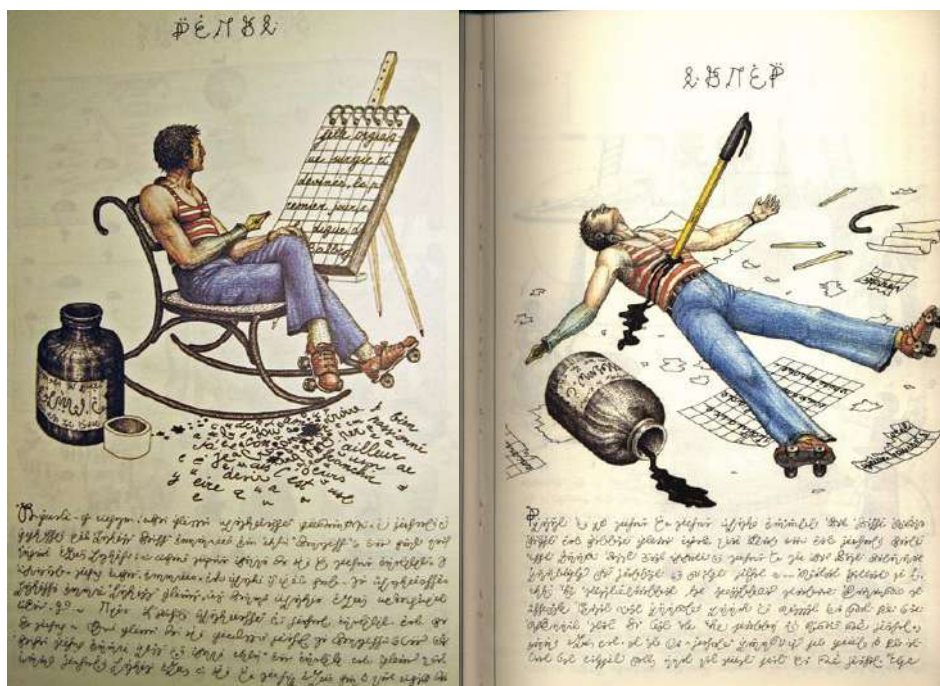


Figura 239 Una pagina del *Codex Seraphinianus*

Il segreto della scrittura asemica di Serafini, però, per Calvino è da cercarsi al di fuori del libro. Alla fine del testo, così come alla fine del *Codex*, sulla scrittura ha rivincita il mondo delle immagini metamorfiche, e il mondo degli oggetti. Per questo Serafini è visionario:

alla fine (è l'ultima tavola del *Codex*) il destino d'ogni scrittura è di cadere in polvere, e pure della mano scrivente non resta che lo scheletro. Righe e parole si staccano dalla pagina, si sbriciolano, e dai mucchietti di polvere ecco che spuntano fuori gli esserini color arcobaleno e si mettono a saltare¹⁴. Il principio vitale di tutte le metamorfosi e di tutti gli alfabeti riprende il suo ciclo.

¹⁴ Si tratta di quegli «animaletti bidimensionali multicolori di forme irregolari e mai viste, che potrebbero essere il vero principio vitale di questo universo, corpuscoli generatori dell'inarrestabile metamorfosi generale» di cui si è detto sopra. Calvino continua: «in altre tavole vediamo che a distendere gli arcobaleni in cielo è una specie d'elicottero, il quale può disegnarli nella classica forma a semicerchio ma anche a nodo, a zigzag, a spirale, a stillicidio. Dalla fusoliera a forma di nuvola di quest'apparecchio, pendono, appesi a fili, tanti di quei corpuscoli policromi. Un equivalente meccanico del pulviscolo iridescente sospeso nell'aria? Oppure degli ami per pescare i colori? Sono queste le uniche forme indefinibili nel cosmorama serafiniano, come prima accennavo. Esseri di forma affine appaiono come corpuscoli luminosi (fotoni?) in uno sciame che vola fuori da un fanale, o come microrganismi attentamente catalogati in apertura della sezione botanica e di quella zoologica di questa enciclopedia. Forse hanno la stessa consistenza dei segni grafici: costituiscono un altro alfabeto ancora, più misterioso e più arcaico. (Forme simili, infatti, compaiono scolpite su una specie di Stele di Rosetta, affiancate alla "traduzione"»).

8. Una collezione di figure di donna: *Le memorie di Casanova* e Massimo Campigli

Nel 1981 Calvino pubblica una serie di brevi testi in occasione dell'edizione di un volume d'arte, in accompagnamento a cinque acqueforti del pittore Massimo Campigli¹: *Le memorie di Casanova*, una raccolta di cinque brevi prose dedicate a degli immaginari personaggi femminili. Al proposito Mario Barenghi scrive:

composti verso la metà di agosto del 1981, come ci informa il Taccuino, i cinque pezzi delle *Memorie di Casanova* sono pubblicati in corpo 36 entro un monumentale volume d'arte (cm. 50x35) che riproduce alcune acqueforti di Massimo Campigli (Salamon e Tonini Editori, Roma 1981). Le accompagna una Nota dell'autore in terza persona: "Dopo *Le città invisibili*, catalogo di città immaginarie visitate da un redivivo Marco Polo, Italo Calvino comincia un'altra serie di brevi racconti, anche queste avventure attribuite a un famoso veneziano, che stavolta è Giacomo Casanova. Un catalogo anche questo, ma di situazioni amorose". In un diverso ordine e con i nomi dei personaggi femminili al posto del numero progressivo, appaiono quindi sulla "Repubblica" del 15-16 agosto 1982².

Sull'occasione di redazione del testo, così come su un eventuale progetto che da questo avrebbe potuto svilupparsi, scarseggiano le informazioni, come rilevato da Barenghi: «*Le memorie di Casanova* sono il primo saggio d'una galleria di ritratti femminili, che ignoriamo se avrebbe avuto un seguito o no»³. Quello che sappiamo con certezza, poiché è lo scrittore a dircelo, è che si tratta di un «catalogo», di una «serie», cioè di una galleria, che prede forma e si sviluppa accanto a una collezione di ritratti di figure femminili. Se infatti non vi è indizio che Calvino rediga il testo espressamente per l'occasione dell'edizione del volume con le acqueforti di Campigli (cioè non vi è certezza che egli abbia osservato le immagini prima di scrivere, o che si sia ispirato ad esse, e che lo scritto sia, così, ecfrastrico), sicuramente le immagini sono il pretesto per la sua pubblicazione. Nel volume, di cui Calvino conserva una copia nella propria biblioteca dell'appartamento di Roma (scaffale III.G-H.1), poi, è il testo ad avere la funzione di accompagnare le immagini, cioè di "illustrarle" (come si può notare nell'impaginazione, dove l'immagine è a destra e il testo a sinistra): queste ultime, quindi, sono anche vero e proprio pre-testo della scrittura di Calvino. Tuttavia, pur trattandosi di una pubblicazione d'arte dove a essere centrali sono le opere di Campigli, testo e immagine vi coesistono in equilibrio, sono sinergici, come suggerito anche dal titolo della collana di destinazione, «I paralleli».

¹ Più precisamente, si tratta di un'opera in due volumi, con due cartelle ciascuno con cinque incisioni di Campigli, in edizione a tiratura limitata (425 esemplari). Le cinque incisioni provengono da una serie di acqueforti e acquetinte risalenti al 1965.

² M. Barenghi, *Note e notizie sui testi di Racconti e apologhi sparsi*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 1237.

³ *Ivi*, p. 1225.



Figure 240 e 241 Italo Calvino e Massimo Campigli, *Le memorie di Casanova*, Roma, Salamon e Tonini, 1981, 21 pp. non numerate

Le memorie di Casanova, ripubblicate l'anno successivo in «la Repubblica», sono poi confluite in *Prima che tu dica "Pronto"*, una raccolta postuma pubblicata da Esther Calvino nel 1985. Come si è detto, il testo consiste in una piccola galleria di ritratti di donne, che avrebbe forse potuto essere destinata ad allargarsi. Questi brevi racconti, delle prose dall'andamento narrativo e poetico, assomigliano ai resoconti delle città visitate da Marco Polo: ad accomunare *Le memorie* alle *Città invisibili*, al di là di un protagonista veneziano collezionista di esperienze (esperienze di viaggio o d'amore), come ci informa Calvino stesso è proprio la loro natura composita, come pagine di un catalogo, oggetti di una collezione, tessere di un mosaico o quadri di una galleria. Tale natura, in armonia con le coeve ricerche di Calvino, che negli ultimi anni di vita progetta solo libri che sono delle raccolte, cioè delle collezioni di testi, si accorda anche con le ricerche visuali di Campigli, un artista che, come gli altri cui lo scrittore si interessa in

questo stesso periodo, lavora per serie, sviluppa una poetica della collezione – e che, negli anni Quaranta, dedica una di queste serie pittoriche proprio al *Milione* di Marco Polo.

Massimo Campigli (1895-1971), pseudonimo di Max Ihlenfeldt, è un pittore di origini tedesche cresciuto a Firenze. Trasferitosi a Parigi, l'artista è vicino a de Chirico e de Pisis, con i quali, insieme ad altri pittori, dà vita al gruppo degli *Italiens de Paris*, un sodalizio che dura fino al 1932. Nel 1933 Campigli firma, con Carrà e Funi, il *Manifesto della pittura murale* di Sironi, dopo essere rimasto affascinato dall'arte etrusca, e in particolare dall'arte murale, scoperta durante una visita al Museo nazionale etrusco di Villa Giulia a Roma. A partire da questo momento Campigli trasforma radicalmente il suo modo di comporre e dipingere, avvicinando la propria tecnica pittorica all'affresco, attraverso l'uso di pochi colori selezionati e la geometrizzazione e stilizzazione delle forme. Inoltre, complice senza dubbio la vicinanza a de Chirico, approfondisce sempre di più la ricerca sulla serialità delle figure: il pittore si concentra quasi esclusivamente sulla produzione di ritratti femminili, nella variazione della forma dell'otto.



Figura 242 Massimo Campigli, *Idolo su fondo scuro*, 1965

Le cinque acqueforti che compaiono nel volume di Salamon e Tonini, realizzate nel 1965, rappresentano delle figure femminili, da sole o in coppia, disegnate con un tratto semplice, primitivo, quasi *naïf*, ma rese con una certa solidità attraverso pose ieratiche e solenni,

grazie all'uso della monocromia e di forme stilizzate e geometrizzanti. Così come le opere di Campigli, nel primo volume della pubblicazione sono cinque anche le prose di Calvino che le accompagnano, in ognuna delle quali, attraverso la narrazione in prima persona di un personaggio che grazie al titolo si può identificare con Casanova, sono presentati uno o due ritratti femminili, cioè ritratti di donne amate. Nei primi due testi viene operato un confronto tra donne diverse (e tra diverse avventure d'amore, diverse forme di desiderio). Le prime due donne sono Cate e Ilda, concorrenti amanti del presente:

durante tutto il mio soggiorno a xxx, ebbi stabilmente due amanti: Cate e Ilda. Cate mi veniva a trovare ogni mattino, Ilda nel pomeriggio; la sera andavo in società e la gente si meravigliava al vedermi sempre solo. Cate era formosa, Ilda era snella; nell'alternarle rinverdivo il desiderio, che tende tanto al variare che al ripetere⁴.

Le seconde sono Irma e Dirce, la prima ombra della seconda, un'amante del passato:

ero attratto da Irma perché mi ricordava Dirce. Sedetti vicino a lei: bastava voltasse un poco il busto verso di me e nascondesse il viso dietro una mano (le dicevo cose sottovoce: lei rideva) perché l'illusione d'aver vicino Dirce prendesse forza. L'illusione svegliava ricordi, i ricordi desiderati. Per trasmetterli in qualche modo a Irma, le afferrai una mano. Il contatto e il trasalimento di lei me la rivelarono qual era, diversa. Questa sensazione ebbe il sopravvento sull'altra, pur senza cancellarla, e risultando, in sé, gradevole. Compresi che mi sarebbe stato possibile trarre da Irma un doppio piacere: quello del rincorrere attraverso di lei la perduta Dirce, e quello di lasciarmi sorprendere dalla novità d'una presenza sconosciuta⁵.

Nel terzo testo è descritta una donna rincontrata dopo molti anni, Tullia, che viene paragonata con il suo doppio di vent'anni più giovane, ancora vivo nella memoria del protagonista:

ritrovai Tullia dopo vent'anni. Il caso, che allora ci aveva fatti incontrare e separati nel momento in cui avevamo compreso di piacerci, ci permise finalmente di riprendere il filo della storia al punto interrotto. "Non sei cambiata-cambiato in nulla", ci dicemmo a vicenda. Mentivamo? Non del tutto: "Io non sono cambiato-cambiata" era ciò che volevamo sia io che lei far sapere a me e a lei.

[...] La bellezza matura di Tullia occupò dapprima tutta la mia attenzione, e solo in un secondo momento mi proposi di non dimenticare la Tullia della giovinezza, cercando di recuperare la continuità tra le due. [...] Due conclusioni opposte posso trarre dalla mia storia con Tullia. Si può dire che l'esserci ritrovati cancella la separazione di vent'anni prima, annullando la perdita subita; e si può dire al contrario che rende quella perdita definitiva, disperata⁶.

Il quarto è il ricordo di Sofia, una donna impossibile da conoscere e da ricordare, inaccessibile e inafferrabile nella sua essenza:

d'altre donne ricordo un gesto, un modo di dire, un'inflessione, che fanno tutt'uno con l'essenza della persona e la distinguono come una firma. Non di Sofia. Ossia, ricordo di lei molto, forse troppo: palpebre, caviglie, una cintura, un profumo, molte predilezioni e ossessioni, le canzoni che sapeva, una confessione oscura, alcuni sogni; tutte cose che la mia memoria tiene ancora in serbo riferendole a lei

⁴ I. Calvino, *Le memorie di casanova*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 294.

⁵ *Ivi*, pp. 296-97.

⁶ *Ivi*, pp. 298-99.

ma che sono destinate a disperdersi perché non trovo il filo che le legghi e non so quale d'esse contenga la vera Sofia. Tra un dettaglio e l'altro c'è un vuoto; e presi uno per uno, potrebbero essere attribuiti a lei come a un'altra. Quanto all'intimità tra noi (ci incontrammo in segreto per più mesi), ricordo che ogni volta era diversa dall'altra [...].

Non ci restò che completare al più presto la nostra conoscenza su ogni piano. Ma era una donna unica quella che davanti a me si spogliava delle vesti visibili e di quelle invisibili imposte al contegno dagli usi del mondo, o erano molte donne insieme? E di queste, quale donna era ad attrarmi e quale a respingermi? [...]

Oggi, riandando con la memoria, ho un altro dubbio: o sono io che se una donna non nasconde nulla di sé non son capace a capirla; o era Sofia a mettere in atto una tattica sopraffina per non lasciarsi catturare da me manifestandosi con tanta abbondanza. E mi dico: tra tutte, proprio lei è riuscita a sfuggirmi, come se non l'avessi mai avuta? Ma l'ho davvero avuta? E poi mi chiedo: e chi ho avuto davvero? E poi, ancora: avere chi? che cosa? che vuol dire?⁷

Nel quinto testo è descritta la gelosia nei confronti di Fulvia, una ragazza vergine («conobbi Fulvia al momento giusto: il caso volle che il primo uomo della sua giovane vita fossi io»⁸) di cui il protagonista immagina tutti i possibili futuri incontri carnali:

la conclusione cui giunsi dal di fuori mentre dalla nave che levava l'ancora sventolavo il fazzoletto verso di lei sul molo, è questa: l'esperienza che occupava interamente Fulvia per tutto il tempo che aveva passato con me non era la scoperta di me e neanche la scoperta dell'amore o degli uomini, ma di se stessa; anche in mia assenza questa scoperta, ormai iniziata, non avrebbe avuto più fine; io ne ero stato solo uno strumento⁹.

Secondo Mario Barenghi, il tema centrale, nonché nucleo della riflessione e dello sviluppo o della progressione dei racconti, è quello del doppio (anche se, per il critico, questo resta trascurato nella successiva pubblicazione in «la Repubblica»):

la successione adottata dal quotidiano (*Sofia, Fulvia, Tullia, Cate e Ilda, Irma*, corrispondente a 4, 5, 3, 1, 2) non sembra dovuta che a problemi d'impaginazione; viene però in tal modo dissimulato un aspetto che si direbbe costitutivo del Casanova calviniano, l'elaborazione e complicazione progressiva del motivo del "doppio". Si tratti di due donne diverse (Cate e Ilda), di una donna che evoca alla memoria l'immagine di un'altra (Irma), della stessa donna, perduta e ritrovata (Tullia), presente e inafferrabile (Sofia), ovvero presente ma in procinto di sparire (Fulvia), la riflessione ruota sempre su un incrinarsi dell'esperienza, che fomenta una dissipazione di identità. I centrifughi medaglioni delle *Memorie di Casanova* sembrano così porsi in virtuale concorrenza con i disegni di autobiografia reale, su cui lo scrittore si arrovella negli ultimi anni della sua vita; è quindi possibile che – a dispetto della tardiva stesura – questa narrativa fosse, nel 1985, lontana da un eventuale compimento¹⁰.

L'altro tema delle prose – anch'esso, come quello del doppio, sviluppato nel solco delle *Città invisibili* –, è quello del desiderio, che Calvino declina in una forma visiva, paragonandolo o associandolo al disegno:

⁷ *Ivi*, pp. 300-01.

⁸ *Ivi*, p. 301.

⁹ *Ivi*, p. 304.

¹⁰ M. Barenghi, *Note e notizie sui testi di Racconti e apologhi sparsi*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 1237.

ogni desiderio traccia dentro di noi un disegno, una linea che sale e ondeggia e talora si dissolve. La linea che evocava in me la donna assente poteva, un istante prima di declinare, intersecarsi con la linea della curiosità per la donna presente, e trasmettere la sua spinta in ascesa a questo disegno ancora tutto da tracciare. Il progetto meritava d'essere messo in pratica [...]¹¹.

Il tema del doppio, insieme a quello del desiderio, in questo scritto, restano per Calvino prettamente letterari: i ritratti di Cate, Ilda, Irma, Tullia, Sofia, Fulvia, i cui nomi sono così simili a quelli delle *Città invisibili*, sono emblemi realizzati per la memoria, immagini invisibili all'occhio interno dello scrittore. Le brevi prose pubblicate accanto alle opere di Campigli non hanno dunque una natura efrastica o descrittiva, ma evocativa, immaginifica. Ad accomunare i testi alle immagini è, piuttosto, la natura seriale, la forma del catalogo, la galleria o collezione di oggetti preziosi: si tratta di alcune perle di quella collana che Calvino va realizzando negli ultimi anni della sua vita.

¹¹ I. Calvino, *Le memorie di casanova*, cit. p. 297.

9. Enrico Baj: la materia si racconta

Tanto narrativo, come le prose pubblicate accanto alle acqueforti di Campigli, quanto ecfrastrico, a differenza di queste ultime, è il testo che Calvino scrive in occasione di un'esposizione di Enrico Baj al forte di Bard in Valle d'Aosta, nel 1985. Il racconto, *Ricevimento al Castello di Bardbaj*, è pubblicato nel catalogo *Enrico Baj. Dal generale al particolare*, e vede poi luce anche in «la Repubblica» (col titolo *Ricevimento a Bardbaj. Sabato si inaugura un'ampia mostra di Enrico Baj: questo racconto è ispirato all'opera dell'artista*) il 4 luglio dello stesso anno. Il testo, che come detto ha un andamento narrativo, presenta alcuni elementi tipici della letteratura cavalleresca (complice senza dubbio la localizzazione geografica, ovvero il Forte di Bard) e del romanzesco: un personaggio protagonista che parla alla prima persona, la *quête* di un personaggio femminile, le aspirazioni di scalata sociale, una situazione mondana, e più precisamente un ballo di gala in un castello. Secondo Marco Belpoliti

il racconto potrebbe essere benissimo uno dei dieci romanzi che Calvino ha scritto per il suo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, che la Lettrice e il Lettore cercano spasmodicamente senza riuscire mai a terminarne la lettura, un romanzo che evoca alcune atmosfere alla Poe, ma anche quella mitteleuropea *fin de siècle* di Joseph Roth. Un esercizio narrativo raffinato e convincente che Calvino scrive con intatta bravura, come nel libro che ha pubblicato nel 1979¹.

A differenza delle prose sulle *Memorie di Casanova*, la narrazione in questo caso avviene in uno spazio che non è un altrove di immaginazione o meglio di memoria, ma nello spazio del quadro. La materia narrativa, infatti, si ispira o si modella sulla materia dell'opera di Enrico Baj. Questa è nota proprio per le sperimentazioni materiche e per le differenti tecniche impiegate nella realizzazione, e Calvino decide, per il suo testo in accompagnamento alla mostra, di giocare sullo stesso registro dell'artista².

Enrico Baj (1924-2003) nasce a Milano dove, già da ragazzo, autodidatta, si dedica alla pittura di paesaggi e alla lavorazione del legno. Per un breve periodo è rifugiato militare a Ginevra, dove ha l'occasione di osservare le opere di artisti come Picasso, Matisse, Braque e soprattutto Giacometti. Nel 1945 si iscrive all'accademia di Brera ed entra in contatto con gli artisti attivi nell'ambiente culturale milanese più all'avanguardia dell'epoca, tra i quali Alik Cavaliere e Roberto Crippa. Dopo aver completato gli studi, all'inizio degli anni Cinquanta, insieme a Sergio Dangelo e a Gianni Dova, Baj promuove a Milano il Movimento Nucleare (al 1952 risale il *Manifeste de la peinture nucléaire*), che guarda ai gruppi artistici che, tra Belgio, Olanda e Danimarca, stanno in quegli anni perseguendo la scia del Surrealismo: *Surréalisme*

¹ M. Belpoliti, *Raccontare l'arte: ricordi e ricevimenti*, in I. Calvino, *Guardare*, cit., p. 276.

² Calvino conosce bene l'opera dell'artista: nella biblioteca dello scrittore sono conservati due volumi di Enrico Baj, ovvero *Impariamo la pittura*, Milano, Rizzoli, 1985 (scaffale III.C.36), e *Automitobiografia: dai giorni nostri alla nascita*, Milano, Rizzoli, 1983 (scaffale IV.H.8).

révolutionnaire, CoBrA, Neo-dada, Informale. Sempre negli anni Cinquanta, l'artista fonda il Movimento Internazionale per un Bauhaus Immaginario, in opposizione alla razionalizzazione e geometrizzazione dell'arte, e partecipa alla pubblicazione del Manifesto di Napoli che si propone di lanciare l'avanguardia artistica del Sud, in particolare gli artisti del Gruppo 58 – tra i quali Lucio Del Pezzo. Negli stessi anni si occupa dell'illustrazione con acqueforti del *De rerum natura* di Lucrezio: la prima di una lunga serie di collaborazioni per la realizzazione di edizioni pregiate di libri accompagnati da illustrazioni, acqueforti o incisioni, libri d'artista corredati di stampe o multipli originali, e libri-oggetto, che lo porta ad avvicinarsi a un sempre più marcato figurativismo e alla tecnica del *collage*. Le opere più celebri di Baj sono infatti proprio le serie di *Meccani*, *Generali* e *Dame*, realizzate nel corso degli anni Sessanta e Settanta con questa tecnica, e caratterizzate da un'atmosfera ludica che richiama il mondo del gioco creativo e infantile, ma anche da un'ironia dissacratoria, da un crudo e violento sarcasmo contro la cultura contemporanea, da una forte critica al capitalismo, alla società dei consumi (e alla saturazione del mercato dell'arte), e soprattutto al militarismo. Le tele sono *assemblages* di ogni tipo di materiale, come carta, colori, stoffe, piccoli oggetti come perline, conchiglie, lustrini e medaglie, nappe, nastri, passamanerie, materiale di scarto. Si tratta di *collages* polimaterici e policromatici dove, pur essendo figurative, le forme (sovente dei corpi o volti umani) rifiutano l'iconicità e si distinguono per la loro crudezza e brutalità, per il tratto stilizzato e volutamente approssimativo e impreciso, per lo stile barocco e grottesco. La ricerca di Baj, a partire dagli anni Sessanta, si esprime così da un lato attraverso il piacere di fare arte attraverso l'uso ludico e irriverente dei materiali più disparati e di tecniche sperimentali, dall'altro attraverso l'impegno civile antimilitarista e la critica al vuoto che si nasconde dietro l'apparente opulenza della società capitalista.

Nel racconto *Ricevimento al castello di Bardbaj* Calvino fa esplicito riferimento al luogo dell'esposizione (non solo nel titolo, ma anche nel testo, il cui «spaesante»³ epilogo recita: «fuori, nella notte, sugli spalti del forte di Bard, le batterie dei cannoni puntati, i radar, le rampe di lancio vibravano ancora...»⁴), e anche alle opere esposte, ovvero le serie dei *Generali* e delle *Dame* accanto ai *Meccani*⁵ e ad alcune tele dedicate a *Ubu Roi*⁶. Lo spazio della narrazione è dunque uno spazio anche reale, materiale e al tempo stesso estetico. Nel testo, un'ecfrasi

³ M. Belpoliti, *Raccontare l'arte: ricordi e ricevimenti*, in I. Calvino, *Guardare*, cit., p. 276.

⁴ I. Calvino, *Ricevimento a Bardbaj*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 440. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ivi*, pp. 437-440. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 398-400.

⁵ Va al proposito sottolineata la vicinanza di Baj, sempre in contatto con gli ambienti letterari più sperimentali, a Raymond Queneau, con il quale realizza nel 1966 il *Meccano ou l'analyse matricielle du langage*. Queneau, come è noto, è un autore particolarmente caro e vicino anche a Calvino.

⁶ Baj è un appassionato della patafisica di Alfred Jarry, tanto che nel 1982 vi dedica un ampio studio, intitolato *La Patafisica*, e che, l'anno successivo, cura la vasta esposizione *Jarry e la Patafisica*, tenutasi presso il Palazzo Reale di Milano.

denotativa e dinamizzante, lo scrittore opera una trasfigurazione narrativa delle tele, attraverso l'uso di un registro farsesco e sarcastico, in linea con quello dell'artista. Le grottesche figure di Baj diventano così dei personaggi caricaturali i cui nomi stessi, ampollosi e ridondanti, sono calcati sull'eccessività di ornamenti e decorazioni delle figure: la dama amata dal protagonista, Renée-Caroline de Froullay, l'«altezzosa» Antoinette du Ligier de la Garde Deshoulière, la «squisita» Claudine-Alexandrine Guérin de Tencin, o il «grifagno generale barone» Friedrich Wilhelm Freiherr von Seydlitz, e così via. La lettrice e il lettore si muovono nell'universo di Baj seguendo il personaggio protagonista della vicenda, un poeta o uomo di lettere che è anche il narratore della storia, che esprime le proprie impressioni e il proprio punto di vista sul mondo che lo circonda, riportando emozioni o stati d'animo che si generano nel corso delle sue ricerche. L'insicurezza, nell'*incipit*:

quando la sera della festa di gala entrai nella sala scostando i tendaggi, le frange, le nappe, il mio sguardo rimase abbagliato dallo scintillio dei lustrini, delle medaglie, degli strass, dei bottoni dorati, e barcollai come se quel vorticare di pizzi, di fiocchi, di ciondoli mi desse il capogiro. Nella confusione non riuscivo ancora a riconoscere nessuno e nessuna, ma sapevo che facendomi largo tra alamari, nastrini, spighette, spalline, mi sarei trovato faccia a faccia con l'altezzosa Antoinette du Ligier de la Garde Deshoulière, la squisita Claudine-Alexandrine Guérin de Tencin, il grifagno generale barone Friedrich Wilhelm Freiherr von Seydlitz, il sarcastico capitano conte Louis d'Harcourt: a questo pensiero mi sentii tremare le gambe e dovetti afferrarmi a cordoni, galloni, festoni per non incespicare.

Più avanti, l'ambizione:

stavo facendo il mio ingresso in uno di quei sacrari dell'Eleganza e del Potere che rappresentano il traguardo più ambito per un giovane uomo di mondo. La società di cui entravo a far parte comprendeva il fior fiore dell'aristocrazia del blasone e della spada. Cosa potevo chiedere di più dalla vita? Ero nel mio elemento, tra quelle tappezzerie e quegli specchi, tra falpalà e velette che nello schermare e rivelare bellezze accendevano in me desideri pungenti; tra collari di onorificenze sfavillanti come soli, di cui lo sparato della mia marsina sarebbe stato ben degno di fregiarsi. (Devo precisare che la Croce di Terza Classe con Ghiande e Baionette dell'Ordine della Criniera e dell'Artiglio non attendeva altro che l'espletamento d'alcune formalità burocratiche per essermi conferita.)

E ancora:

da questo alto ufficiale [il generale conte di Mondragon e Sandomir] dipendeva appunto il conferimento dell'onorificenza da tempo dovutami per anzianità di servizio e contributi assicurativi: un incontro casuale con lui in un ambiente così selezionato e fastoso sarebbe stato un'occasione unica per mettermi in buona luce e rinfrescargli la memoria riguardo ai miei meriti e alle mie spettanze.

Poi il sentimento amoroso:

superato quel primo istante di smarrimento, ricordai il vero scopo per cui ero venuto: sapevo che il più prezioso ornamento di questa festa, Renée-Caroline de Froullay, non era rimasta insensibile ai versi che le avevo dedicato. Era lei, solo lei che cercavo, la delicata creatura dagli occhi di madreperla, dalle trecce come fiocchi di seta, dal collo esile e agile come una filza di conterie di collana. Ma non riuscivo a scorgerla: tra tante acconciature fiorite e piumose, tra tanti *sautoir* mollemente adagiati sulle nappine di seni palpitanti, non avevo ancora individuato l'unica presenza che mi stesse a cuore.

E la frustrazione del desiderio:

così io andavo sulla spinta alterna d'un sentimento amoroso struggente e d'una legittima e ben riposta ambizione, ma né l'una né l'altra aspettativa trovavano adempimento, perché nastri e monili e pendagli formavano come un'intricata vegetazione attraverso la quale non vedevo scintillare gli occhi da me vagheggiati ma solo fisse pupille come di bottoni attoniti [...].

Infine, angoscia⁷ e paura:

Un'angoscia si faceva strada nel mio animo: che sotto le frange, i medaglieri, le cimose, i cascami, le nappe, i fiori di stoffa, le coccarde, per quanto frugassi e annaspassi, non avrei trovato altro che frange, medaglieri, cimose, cascami, nappe, fiori di stoffa, coccarde.

La paura del vuoto che si infiltrava in me a poco a poco non annullava il senso di minaccia per una presenza soverchiante che avevo sentito entrando in quelle sale, perché la minaccia consisteva appunto in un vuoto popolato di bottoni e distintivi e cordoni e ornamenti, la presenza soverchiante dei partecipanti alla festa equivaleva alla loro assenza, la loro anima consisteva nei contrassegni del loro rango, il bene e il male non avevano volti da cui trasparire ma totem ammonitori e incumbenti formati da accostamenti suggestivi delle spoglie della vita quotidiana.



Figura 243 Enrico Baj, *Comizio*, 1963

Come si è visto negli stralci di testo appena letti, la scrittura narrativa ed ecfrastica di Calvino si sviluppa attraverso una minuziosa e dettagliata descrizione delle parti componenti dei quadri, nelle forme, nei particolari ma soprattutto nei materiali. Tale scrittura prende infatti corpo nell'insistita accumulazione di sostantivi derivati dal campo semantico del mondo della cucitura e della decorazione, da quelli più generici a quelli più ricercati o tecnici: lustrini, medaglie, strass, bottoni, spighette, galloni, alamari, velette, falpalà, monili, pendagli, nappe, coccarde, bandoliere. L'accumulazione sintattica, che ha innanzitutto una funzione retorica (asindeto), si modella sull'accumulazione materica delle composizioni di Baj, la cui tecnica

⁷ Relativamente al sentimento di angoscia, è lo stesso Baj a definire l'arte Nucleare come «atto di appartenenza alla [...] contemporaneità, con un sentimento di angoscia e di speranza allo stesso tempo»; E. Baj, in AA. VV., *La pittura spaziale e nucleare a Milano (1950-1960)*, Bergamo, galleria Bergamo, 1997, p. 26.

consiste per l'appunto nel *collage* ovvero nella giustapposizione o sovrapposizione di elementi componenti nella tela. Tanto che, secondo Franco Ricci, Calvino e Baj condividono proprio il *metodo* di lavoro:

the operative word here [nel testo per Baj] is method, for indeed Calvino's approach to literature was that of an ascetic *bricoleur* meticulously rearranging worldly elements into latent and infinite possibilities⁸.

La ricchezza lessicale nel testo di Calvino, poi, calca la ricchezza visuale e materica dell'opera di Baj, e, come già detto, diviene materia narrativa. La ricchezza, o meglio l'opulenza, è infatti anche il tema centrale del racconto, ambientato in una sfarzosa serata di gala in un castello, alla presenza di dame, generali, aristocratici e nobili. Ma essa è anche elemento concettuale, bersaglio del lavoro critico di Baj, artista apertamente impegnato. Se il procedimento di dinamizzazione ecfrastica in questo testo è simile a quello per la *plaque* che Calvino scrive per l'esposizione di Bona de Mandiargues a Roma circa un decennio prima, alla mimesi processuale e compositiva, nel catalogo di lessemi e nell'accumulazione sintattica (oltre che nel condiviso riferimento alla cucitura e alla tecnica dell'*assemblage*), in questo caso si aggiunge anche l'elemento metaforico: l'*horror vacui* del testo⁹ significa l'*horror vacui* nelle tele, che significano l'*horror vacui* della contemporanea società dei consumi. Oltre che metafore, dunque, l'opulenza e l'eccesso sono anche elementi semiotici. O meglio elementi di una strategia della significazione, dove a un certo punto il significante è talmente ingombrante da nascondere o cancellare il significato:

se ora cercavo di richiamare alla mia memoria le sembianze soavi di Renée-Caroline che da tanto tempo regnavano in tutti i miei sogni, non m'appariva altro che ciniglia, macramé, ghiande di fili di seta. E se volevo evocare come un nume protettivo la massiccia figura del generale Mondragon, non mi ricordavo d'altro che degli ammennicoli della sua uniforme: fascia o sciarpa, cordoni detti ghiglie, spalline con frange di fili d'oro detti grillotti.

Ma oltre alla critica all'apparenza, a un titolo, un'etichetta o un trucco che prendono il posto delle persone che il protagonista va cercando (cioè una critica politica), sembra che il testo di Calvino, nella scia del lavoro di Baj, porti a riflettere, ancora una volta, sul rapporto tra arte e realtà, tra ironia, illusione, rappresentazione. Lo stile neobarocco che caratterizza l'opera di Baj si situa infatti nell'eredità della pittura barocca di Arcimboldo. Come si è detto anche nel caso del testo per Serafini (ma non solo), Calvino è particolarmente recettivo a questa poetica, a questa modalità di composizione che si gioca sulla metafora, sull'ambivalenza intrinseca dei

⁸ «La parola chiave qui è metodo, poiché in effetti l'approccio di Calvino alla letteratura era quello di un *bricoleur* ascetico che riordina meticolosamente gli elementi del mondo in possibilità latenti e infinite»; F. Ricci, *Painting with words, writing with pictures: words and image in the work of Italo Calvino*, cit., p. 125. Traduzione mia.

⁹ Come visto, a tal proposito Calvino fa esplicito riferimento alla «paura del vuoto», una vera e propria minaccia che «consiste appunto in un vuoto popolato di bottoni e distintivi e cordoni e ornamenti».

segni, sul potere illusorio che forme e figure assumono in specifiche combinazioni («era lei, solo lei che cercavo, la delicata creatura dagli occhi di madreperla, dalle trecce come fiocchi di seta, dal collo esile e agile come una filza di conterie di collana»). Come anche il suo collega Roland Barthes, semiologo che, come si è già visto, è uno studioso di Arcimboldo, Calvino si interessa alle connessioni che si creano tra i particolari e gli insiemi, al rapporto che intrattengono la *mathesis universalis* e la *mathesis singularis*¹⁰. Il lavoro di Baj è, in questo senso, un tavolo di prova ideale e straordinario: l'impiego dei materiali più disparati nella tecnica del *collage* permette di riflettere sul rapporto tra il singolo oggetto e l'insieme in cui si trova situato, da un punto di vista sia figurativo sia plastico¹¹. Ancora una volta, infatti, Calvino sembra fare appello alle categorie della semiotica di Greimas, quando il suo personaggio, inizialmente capace di riconoscere in mezzo a tutte le cianfrusaglie le persone che sta cercando, comincia a non vedere altro se non le cose, gli oggetti, la materia (passando così dal piano figurativo a quello plastico, dalla decodifica e dalla lettura, all'impossibilità di discernere, all'impressione). Detto altrimenti, la matericità che connota le tele di Baj, non disegnate o dipinte ma composte con vari materiali, rende più complessa, nel senso di meno immediata, la decodificazione: le figure sono come sepolte dagli oggetti e dai materiali che le compongono, è più difficile distinguerle mentre l'occhio è catturato dalla molteplicità di forme, colori, *textures* differenti. Perso di vista il loro significato all'interno della composizione, i significanti coincidono con i referenti.



Figura 244 Enrico Baj, *Claudia De Medici*, 1979

¹⁰ Cfr. I. Calvino, *In memoria di Roland Barthes*, cit., pp. 481-86.

¹¹ Non è un caso, infatti, che il catalogo della mostra del 1985 si intitolò, con un gioco di parole che mette in evidenza tale ricerca tematica, poetica e concettuale, *Enrico Baj. Dal generale al particolare*.



Figura 245 Enrico Baj, *Ermengarda*, 1975

Le opere di Baj sono dei veri e propri *collages*, nel senso che sono delle collezioni di particolari, dettagli, forme, che insieme danno vita a delle figure. Tale collezione consiste, come si è detto, in un'accumulazione, la pratica che lo scrittore condivide con l'artista. Nel testo *Ricevimento al Castello di Bardbaj*, Calvino impiega esplicitamente il termine accumulazione («l'accumulazione di mostrine e bandoliere e galloni non lasciava alcuno spiraglio cui s'affacciassero i baffi severi ma giusti del mio autorevole superiore»), appena prima del paragrafo sull'angoscia («un'angoscia si faceva strada nel mio animo: che sotto le frange, i medaglieri, le cimose [...], per quanto frugassi e annaspassi, non avrei trovato altro che frange, medaglieri, cimose [...]»¹²). Lo spazio riempito dagli oggetti, dai segni, crea immediatamente la vertigine del vuoto di significato, che spinge il protagonista a identificarsi con le cose:

e più m'invadeva la paura delle cose, perché le cose altro non erano che le persone, più sentivo che non potevo far a meno di provare una solidarietà disperata per le persone, la stessa solidarietà o pietà o fratellanza che mi legava alle cose. Quel mondo che contemplavo non era intorno a me, ma dentro di me: un cimitero di cianfrusaglie multicolori, un Mercato delle Pulci di dopo la fine del mondo, quando gli oggetti sparpagliati si risolleveranno in figure allucinate e prenderanno il posto degli esseri umani. Già sentivo d'identificarmi interamente con quell'inventario d'un universale sfacelo: pettini, collanti vinilici, merletti, cravatte, valvole, candele, zuffoli, pomelli, maniglie, intarsi, gradi, conti correnti, pezzi di meccano, tappi, rubinetti, pendagli, pellicole, ritagli di plastica, rotelle...

Il personaggio protagonista, il cui sguardo è situato nella stessa traiettoria di quello dello scrittore di fronte alle straboccanti opere di Baj, mimetizzandosi con gli altri personaggi delle

¹² L'accumulazione di sostantivi è qui inoltre rinforzata dalla ripetizione degli stessi lessemi nei due elenchi, ovvero: «frange», «medaglieri», «cimose», «cascami», «nappe», «fiori di stoffa», «coccarde».

tele, si identifica infine con la materia, con gli oggetti. Questo che si è appena letto, che è l'ultimo elenco di sostantivi del testo, diviene così una sorta di ritratto autobiografico della voce narrante, o meglio il ritratto della sua metamorfosi, del suo destino formale: il ritratto di un collezionista. Infatti, l'identificazione con le cose e gli oggetti fa parte integrante proprio del profilo del collezionista, il quale conferisce alla materia inanimata la funzione di definire la propria identità. Quello cui Calvino dà forma dunque non è solo un uomo composito, una sorta di uomo-meccano, come quelli dei ritratti di Baj, ma un uomo la cui essenza è la stessa degli oggetti da lui selezionati e collezionati.

Un profilo di questo tipo è individuato da Calvino nel saggista, critico d'arte e collezionista eteroclitico Mario Praz, un cui rapido ritratto è delineato dallo scrittore in un testo a lui dedicato nel 1981, *La redenzione degli oggetti*, poi raccolto in *Collezione di sabbia*. Qui, nel commentare l'autobiografia dell'intellettuale *Voce dietro la scena. Un'antologia personale*, Calvino scrive che:

così come nella sua opera di storico del gusto Praz non procede secondo un disegno lineare ma per giustapposizione di materiali in cui ogni elemento rimanda ad altre serie d'elementi, così l'autobiografia non potrà essere per lui un racconto ordinato in una successione cronologica d'avvenimenti ma un'accumulazione di motivi e d'occasioni e di sollecitazioni, o per meglio dire il catalogo delle ragioni che hanno dato sostegno e forma alla sua vita¹³.

Dove emerge come, per Praz, la costruzione del proprio percorso biografico e della propria immagine che lo riflette (l'autobiografia, ma anche la bibliografia, e la collezione) non segua traiettorie lineari bensì giustapposizioni, accumulazioni, cataloghi di elementi, materiali, occasioni. L'autobiografia di un collezionista, insomma, non può che essere un *collage* di oggetti che ne è il ritratto. Proprio sul «rapporto con gli oggetti»¹⁴ di Praz, ma più in generale dell'uomo, si sofferma Calvino, quando scrive che:

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

Qui la filosofia che ho cercato d'estrapolare slitta dall'universale al particolare, anzi al privato, perché qui scatta la logica del collezionismo che ridà unità e senso d'insieme omogeneo alla dispersione delle cose. E scatta il meccanismo del possesso (o almeno del desiderio di possesso), sempre latente nel rapporto uomo-oggetto, rapporto che però non s'esaurisce in esso perché il suo fine è l'identificazione, il riconoscersi nell'oggetto. E a conseguire questo fine il possesso evidentemente aiuta perché permette l'osservazione prolungata, la contemplazione, la convivenza, la simbiosi. (Ma Praz che degli oggetti amati insegue la traccia anche nei libri, nell'incorporeità dei testi scritti, che si fa collezionista di

¹³ I. Calvino, *Collezione di sabbia*, cit., p. 519.

¹⁴ *Ivi*, p. 520.

citazioni, d'allusioni, di riferimenti è la prova di quanto d'immateriale nutra la concretezza della sua passione.)

L'identificazione uomo-oggetto opera nei due sensi, perché l'oggetto non vi ha una parte passiva. Il collezionista "a forza di pratica riesce a guardare un negozio d'antichità dall'altra parte della strada, e notare i pezzi autentici che *lo chiamano ad alta voce* tra mezzo il ciarpame e le imitazioni. Che soddisfazione redimere un buon oggetto in tutta la sua purezza [...]"¹⁵

Gli oggetti sono redenti perché hanno una loro voce, proprio come le immagini.

Il testo che Calvino dedica a Enrico Baj è un esercizio di stile, modellato sull'esercizio di stile dell'artista, al tempo stesso ironico e barocco, costruito cioè sulla possibilità di un capovolgimento continuo, sul piano del registro e sul piano della significazione: nella tela, e nel testo, un bottone è un bottone, ma anche un bottone è (come) un occhio e un occhio è (come) un bottone. L'ecfrasi di Calvino è dunque fedele all'opera dell'artista sia in quanto ecfrasi denotativa (una descrizione particolareggiata delle materie, forme e figure, nei dettagli e nell'insieme), sia in quanto ecfrasi narrativa (un racconto dal tono ironico, tragicomico), sia nella dimensione poetica ed estetica. La riflessione profonda di Baj, che concerne il rapporto dell'uomo con gli oggetti nell'epoca del consumismo industriale, è riproposta da Calvino negli stessi termini. Le persone e le cose non sono più distinguibili, gli umani sono essi stessi assemblaggi di oggetti, di parti componenti, come i corpi meccanici e gli automi che tanto interessano lo scrittore, che nel 1980 recensisce «un insolito volume iconografico pubblicato da F.M. Ricci sugli "Androidi" di Neuchâtel (*Androidi, le meraviglie meccaniche dei celebri Jaquet-Droz, [...]*)»¹⁶, in un testo intitolato *Le avventure di tre orologiai e di tre automi*, poi raccolto (*ça va sans dire*) in *Collezione di sabbia*. Ma questa volta, lontani dal Settecento illuminista, dalle sperimentazioni tecniche in seno a «un sogno demiurgico, una sfida filosofica»¹⁷, gli oggetti attraverso cui si mette in atto una contemporanea «equiparazione dell'uomo alla macchina»¹⁸ sono «cianfrusaglie», luccicanti ma fasulle, segni di una vuota opulenza, tracce ingannevoli nella sfida al labirinto. L'uomo moderno si identifica «interamente con quell'inventario d'un universale sfacelo: pettini, collanti vinilici, merletti» e così via. Quello sfacelo che già nella prima pagina delle *Città invisibili* Calvino individuava come il risultato dell'accumulazione di singole parti di bellezza:

la somma di tutte le meraviglie è uno sfacelo senza fine né forma¹⁹.

La soluzione per proteggersi dallo sfacelo, dalla valanga informe di oggetti e di segni, quindi, non può essere, ancora una volta, l'identificazione con tale informe. Armato di scudo, di

¹⁵ *Ivi*, pp. 523-24.

¹⁶ *Ivi*, p. 535.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 361.

specchio e di penna lo scrittore ci invita, contro ogni forma di decadenza, ad ascoltare il linguaggio silenzioso degli oggetti, a leggere e a scrivere i segni, a comporre una personale collezione che dia un senso ai reperti archeologici delle nostre biografie.

B. Parte II I silenzi di Calvino

1. Dalla collezione di sabbia al giardino giapponese

Il tentativo di esaurire il mondo attraverso la scrittura – un tentativo di aderire alle cose scrivendole – si rivela, agli occhi di Calvino, una strategia sempre più fallimentare e frustrante. Introducendo la prima parte di questo capitolo si è fatto accenno, in tal senso, alla catastrofe e al nulla. Ma Calvino non smette, neanche negli anni Ottanta, di essere lo scrittore della sfida al labirinto (un altro nodo che percorre trasversalmente tutti i giri della spirale attraverso cui si leggono la vita e la bibliografia dello scrittore). Calvino non è nichilista, e la sua scrittura non smette mai di essere affermativa. La lettura del mondo e la sua descrizione passano inevitabilmente attraverso il *medium* della parola, ed è qui che avviene la «battaglia tra ciò che si vede e il linguaggio nel quale lo si vuole esprimere»¹. Una battaglia che consiste nel tentativo di «esaurire l'oggetto per mezzo del linguaggio»², destinata a fallire poiché «la scrittura sarà sempre un tentativo di raggiungere l'infinita molteplicità dell'esperienza, e non ci arriverà mai»³. Ma *esaurire* (che significa, letteralmente, svuotare completamente, privare del tutto, consumare interamente) il reale significa annientarlo, ucciderlo. Calvino è consapevole che una *presa* definitiva sulla realtà equivarrebbe alla sua immutabilità, immobilità e stasi. In *Avere o essere*, per introdurre le due differenti modalità esistenziali dell'avere e dell'essere, Erich Fromm porta l'esempio di tre poeti che si rapportano alla realtà, e in particolare alla natura, in maniera differente. Essi si trovano a descrivere un'esperienza affine, ovvero la propria reazione di fronte alla vista di un fiore lungo il proprio cammino. Il primo è Tennyson (poeta inglese del XIX secolo), che scrive:

Fiore in un muro screpolato, |Ti strappo dalle fessure, | Ti tengo qui, radici e tutto, nella mano, | Piccolo fiore – ma se potessi capire | Che cosa sei, radici e tutto, e tutto in tutto | Saprei che cosa è Dio e cosa è l'uomo⁴.

Il secondo è un poeta giapponese, Bashō (XVII secolo):

Se guardo attentamente | Vedo il nazuna che fiorisce | Accanto alla siepe!⁵

¹ I. Calvino citato in M. Faini, "Attraverso faticate varianti". *Italo Calvino e Leonardo da Vinci*, cit., p. 152. Cfr. *I quaderni degli esercizi. Intervista di Paul Fournel a Italo Calvino*, in A. Botta-D. Scarpa (a cura di), *Italo Calvino newyorkese*, atti del colloquio internazionale alla New York University *Future Perfect: Italo Calvino and the Reinvention of Literature* (New York, 12-13 aprile 1999), Cava de' Tirreni, Avagliano, 2002, p. 18.

² *Ibidem*.

³ *Ivi*, p. 19.

⁴ Cfr. E. Fromm, *Avere o essere?*, Milano, Mondadori, 2013, p. 28.

⁵ *Ivi*, p. 29.

Secondo Fromm, la differenza tra i due è enorme:

la reazione di Tennyson alla vista del fiore consiste nel desiderio di averlo, e infatti lo “strappa” e lo tiene in mano “radici e tutto”. E, se è vero che Tennyson conclude i suoi versi con la riflessione intellettualistica sulla possibile funzione del fiore al servizio della sua comprensione della natura di Dio e dell’uomo, è altrettanto vero che il fiore resta ucciso a causa dell’interesse che per esso nutre il poeta. [...]

Di tutt’altro genere è la reazione di Bashō al fiore. Egli non desidera coglierlo, anzi neppure lo tocca. Si limita a “guardarlo attentamente” per “vederlo”⁶.

Il poeta giapponese, passeggiando in campagna, si accorge della presenza della piccola pianta selvatica, che decide di osservare e descrive in tutta la sua semplicità, dando resoconto di un evento piuttosto banale, quotidiano.

A quanto sembra, Tennyson ha bisogno di possedere il fiore per comprendere i suoi simili e la natura, ma il fatto di *averlo* comporta, come si è detto, la distruzione del fiore stesso. Ciò cui Bashō aspira è *vedere* e non soltanto guardare il fiore: essere tutt’uno con esso, “identificarsi” col fiore e lasciarlo vivere⁷.

Il terzo poeta citato da Fromm è Goethe, che scrive:

Per conto mio nel bosco | Da solo me ne andavo, | E di trovar qualcosa | Certo non m’aspettavo. || Ho scorto una corolla: | Nell’ombra il fiore stava, | Luceva come stella, | Come un occhio attirava. || Per coglierlo son stato, | Ma allora mi ha ammonito: | Quando mi avrai strappato | vuoi vedermi avvizzito? || Con tutte lo cavai, | Radici e radicina. | Nel giardin lo portai | Accanto alla casina. || E poi l’ho trasferito | In una queta zolla; | Ed ora è rifiorito, | Foglie nuove rampolla⁸.

Agli occhi di Goethe il fiore è talmente vivido e vivo che questi gli parla, per ammonirlo a non distruggerlo, nonostante la spinta del desiderio di averlo, di possederlo (e di possederne così la conoscenza). Secondo Fromm, quindi, sono Bashō e Goethe a vedere il fiore secondo la modalità dell’essere, ovvero secondo «quell’atteggiamento esistenziale in cui non si *ha* nulla né si *aspira ad avere* alcunché, ma si è in una condizione di gioia, si usano le proprie facoltà in maniera creativa, si è *tutt’uno* con il mondo»⁹.

È con questo stesso atteggiamento esistenziale e conoscitivo che anche Calvino si appropria al mondo, nonostante gli scacchi, i fallimenti e le frustrazioni intellettuali. Ne sono prova e testimonianza proprio i suoi ultimi lavori, dove la realtà, le cose e gli oggetti (e le opere d’arte) occupano uno spazio sempre maggiore, spazio che è direttamente proporzionale all’impossibilità di comprendere il mondo fino in fondo, di possederne la conoscenza, di *esaurirlo*. Nelle pagine che seguono, in questa prospettiva, si intende riflettere su un’opera che è centrale nella bibliografia di Calvino, ovvero *Collezione di sabbia*, la cui esistenza è

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ivi*, p. 30.

⁸ *Ivi*, pp. 30-31.

⁹ *Ivi*, p. 31.

inestricabilmente legata agli scritti sull'arte degli anni Ottanta. In questa raccolta, infatti, Calvino delucida più che altrove la propria metodologia conoscitiva relativamente alle immagini, che è anche condizione esistenziale: collezionare senza deturpare, poi osservare e infine descrivere. Qui lo scrittore è memore dell'esercizio della composizione di quel mosaico di testi che è *Osservare e descrivere*, in occasione del quale apprende che

forse la prima operazione per rinnovare un rapporto tra linguaggio e mondo è la più semplice: fissare l'attenzione su un oggetto qualsiasi, il più banale e familiare e descriverlo minuziosamente come se fosse la cosa più nuova e più interessante dell'universo¹⁰.

Tale rinnovazione del rapporto tra linguaggio e mondo, che come si è detto consta di una tensione ad aderire alle cose, assume una dimensione più globale e complessa, oltre che strettamente letteraria, e diviene per l'appunto un modo di *essere*:

l'unica cosa che vorrei poter insegnare è un modo di *guardare*, cioè di essere in mezzo al mondo. In fondo la letteratura non può insegnare altro¹¹.

Guardare, per Calvino significa essere.

L'attitudine di Calvino, dunque, non è né quella di strappare il fiore né di ripiantarlo in un giardino (benché, come si vedrà in seguito, la dimensione del giardino abbia nella sua poetica un ruolo fondamentale), bensì quella di osservarlo e descriverlo, proprio come il poeta giapponese.

a. Collezione di sabbia: le «cose viste»

Collezione di sabbia è, in questa prospettiva, un testo emblematico proprio perché è una raccolta dedicata a delle visite dello scrittore a musei, mostre d'arte ed esposizioni di vario genere, monumenti antichi, recensioni a saggi e libri d'artista, resoconti di viaggi. L'oggetto dello sguardo di Calvino sono, come riportato in quarta di copertina dall'autore nella prima edizione del volume, le «cose viste», «il visibile o l'atto stesso di vedere». La medesima prima edizione, pubblicata da Garzanti nel 1984, contiene inoltre un consistente inserto di immagini che accompagnano il testo, e presenta in sovraccoperta, come si è già visto, uno dei “pesci-occhio” di Luigi Serafini (dal *Codex Seraphinianus*, ivi recensito). La lettura di *Collezione di sabbia* è senza dubbio da effettuarsi in chiave visuale, nel senso che l'immagine è investita di una funzione centrale non solo da un punto di vista tematico, in quanto pre-testo della scrittura – oltre che come oggetto di descrizione o illustrazione –, ma anche intermediale, nel senso che il testo è determinato dalle e vincolato alle immagini di riferimento. L'opera, una raccolta o collezione di testi, è suddivisa in quattro sezioni: *Esposizioni-Esplorazioni*, *Il raggio dello*

¹⁰ I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in *Saggi*, cit., vol. II, p. 1872

¹¹ I. Calvino, lettera a François Wahl, Parigi 1 dicembre 1960, in *Lettere*, cit., p. 669.

sguardo, *Resoconti del fantastico* e *La forma del tempo*. Tale suddivisione, insieme alla progressione tematica e concettuale, fanno sì che la struttura di *Collezione di sabbia* segua uno sviluppo simile a quello di *Palomar*, tanto che Gian Carlo Ferretti sostiene tra i due vi sia una forte corrispondenza e che *Palomar* sia, per analogia di ricerche e di sguardo, la «serie letteraria» che nasce dalla «serie giornalistica»¹². Per Calvino, come l'autore stesso scrive nella quarta di copertina, *Collezione di sabbia* è come un diario di note o appunti, scritti e inviati a un quotidiano italiano, per raccontare a un pubblico lontano «una storia attraverso una sfilata d'oggetti». La progressione, nella raccolta in cui come in ogni collezione ciascun singolo elemento assume un senso peculiare, diventando cioè *sémiophore*, avviene in tal senso: innanzitutto Calvino descrive e racconta le cose e gli oggetti osservati durante le visite alle gallerie parigine (collezioni di sabbia, mappamondi antichi, manichini di cera, tavolette d'argilla di scrittura cuneiforme, stampe popolari e vestigia di popoli tribali, celebri quadri e manoscritti); poi racconta altre esplorazioni (tra cui la visita alla Colonna Traiana e alla mostra di Fausto Melotti a Firenze), insieme alle recensioni di libri che «hanno come oggetto il visibile o l'atto stesso di vedere (compreso il vedere dell'immaginazione)» (tra cui quelli di Donald Evans e Luigi Serafini, oltre ai testi per Roland Barthes e Ruggero Pierantoni); infine trascrive alcune riflessioni in margine di viaggi (in Messico, Iran ma soprattutto in Giappone) dove «dalle “cose viste” s'aprono spiragli d'altre dimensioni della mente»¹³.

Nelle pagine che precedono e in quelle che seguono abbiamo preso in esame solo alcuni di questi testi, ovvero quelli che ci sembrano più significativi nel quadro della tesi, poiché relativi a opere d'arte, libri d'artista o esposizioni artistiche (*Un romanzo dentro un quadro*, *Scrittori che disegnano*, *La Colonna Traiana raccontata*, *I francobolli degli stati d'animo*, *L'enciclopedia di un visionario*¹⁴). Tuttavia, come si è già detto, *Collezione di Sabbia* è un'opera che nella sua interezza va considerata al tempo stesso sorella gemella e approdo di buona parte del lavoro sulle immagini e sulle opere d'arte che negli ultimi anni occupa sempre più spazio sulla scrivania di Calvino. Non stupisce constatare, quindi, che nel raccogliere i testi dello scrittore dedicati a *Guardare. Disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggio, visioni e collezioni*, Marco Belpoliti abbia inserito *Collezione di Sabbia* integralmente. Quest'ultima

¹² G. C. Ferretti, *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista 1945-1985*, Roma, Editori Riuniti, 1989, p. 145; si rimanda a questo testo, e in particolare al capitolo *Il Signor Calvino-Palomar*, per un ulteriore approfondimento sul rapporto tra *Palomar* e *Collezione di Sabbia*, caratterizzato da scambi, interpolazioni e talvolta sovrapposizioni, come nel caso in cui «uno stesso testo-Palomar viene scomposto e riscritto per l'uno e per l'altro libro»; *ibidem*.

¹³ Queste ultime citazioni sono tratte dalla quarta di copertina della prima edizione di *Collezione di Sabbia*, Milano, Garzanti, 1984. Il testo della quarta di copertina si trova anche nel sito della Mondadori: <https://www.oscardondadori.it/approfondimenti/la-collezione-di-sabbia-di-calvino/> (ultima consultazione 22 febbraio 2024).

¹⁴ Di *Effimere nella fortezza*, il secondo testo che Calvino dedica a Fausto Melotti, si è invece già parlato nel secondo capitolo della tesi.

infatti, che potremmo anche considerare come un tavolo di prova per una possibile successiva pubblicazione degli scritti sull'arte, è un'opera che ci indica il percorso pragmatico e poetico tracciato dall'autore negli ultimi anni della sua attività – il libro, tra l'altro, è l'ultimo a essere pubblicato l'autore ancora vivente.

La collezione di sabbia è una delle immagini che disegnano meglio il profilo di Calvino scrittore e pensatore: ogni granello di sabbia è già roccia. È in questa prospettiva che va inteso quanto scrive Franco Ricci:

It has been acknowledged that Calvino's narrative is subtended by a visual writing style that is primarily descriptive in nature. His discourse proceeds by a series of synecdochic or metonymic details which stand as it were for the totality of items being represented, and he is able to generate additional meaning through connotation and metaphoric patterning. This narrative is, in fact, subtended by the image and reveals a fabulatory "delight in design". This purely visual universe moves beyond natural likeness towards an imaging of the world that is based on a verbal (temporal) sign system grounded in iconicity (spatiality). In such a scenario, man is both imagined and re-imagined and is able to play a role in the re-imagination of himself¹⁵.

Il pensiero di Calvino ha una natura pulviscolare, la sua scrittura una natura minerale: la parola, una serie di frammenti o dettagli che tentano di significare il tutto, è un granello di sabbia fatto della stessa sostanza rocciosa del mondo. La sabbia è dunque per Calvino un elemento a tutti gli effetti emblematico, oltre che un oggetto di descrizione che al tempo stesso è metafora di un modo di scrivere, di pensare e di immaginare. Come si può leggere in *Una lettera dal Sahara*, un estratto di una lettera dalla Libia destinata alla moglie nel 1963, poi pubblicato in francese nel 1980 col titolo *Observations d'après nature*¹⁶:

dopo un'ora passata nel deserto, cerco di mettere per scritto tutto quello che ho imparato. Camminando nel deserto bisogna tenere costantemente lo sguardo rivolto al suolo per studiare la posizione d'ogni passo; si ha sempre sotto gli occhi l'infinità della sabbia, la sua monotonia assoluta, che non vuol dire affatto uniformità: al contrario, è una monotonia che comprende una continua varietà di forme. Per descrivere la sabbia del deserto non si possono usare metafore; siamo in un universo astratto, cioè senza relazione con gli aspetti degli altri universi; altre forme naturali, come gli alberi e le montagne, sono sempre trasfigurabili in immagini analogiche; ma non le forme che prende la sabbia.

La sabbia si distingue innanzitutto per la sua consistenza: granulosa con una piccola crosta su cui si stampa l'impronta del piede in modo netto; sciolta e compatta abbastanza da reggere il passo

¹⁵ «È stato riconosciuto che la narrativa di Calvino è sottesa da uno stile di scrittura visuale che è principalmente di natura descrittiva. Il suo discorso procede per mezzo di una serie di dettagli (per sineddoche o metonimia) che stanno per la totalità degli elementi rappresentati, ed è in grado di generare ulteriori significati attraverso la connotazione e il modello metaforico. Questa narrazione è, di fatto, sottesa all'immagine e rivela un fabulatório "piacere nella creazione". Questo universo puramente visivo va al di là della somiglianza naturale e si orienta verso un'immagine del mondo che si basa su un sistema di segni verbali (temporali) fondati sull'iconicità (spazialità). In questo scenario, l'uomo è sia immaginato che re-immaginato ed è in grado di giocare un ruolo nella re-immaginazione di sé stesso»; F. Ricci, *Painting with Words, Writing with Pictures. Work and Image in the Work of Italo Calvino*, cit., p. 17. Traduzione mia.

¹⁶ In *Trois variations sur le désert*, «Traverses» (rivista trimestrale del Centre d'art et culture Georges Pompidou), 19 giugno 1980, pp. 2-4.

imprimendovi delle piccole buche; sciolta e completamente fluida tanto che è impossibile camminarci senza affondare fino al ginocchio; sostenuta dalle ondulazioni che le ha dato il vento e che si sono fissate in strutture d'una certa solidità. [...]

Se mi guardo intorno dalla cresta d'una duna, vedo un paesaggio senza prospettiva né dimensioni sicure: quell'avallamento laggiù potrebbe essere un pianoro lontano con ciuffi d'arbusti, oppure un gradino a pochi metri da te con qualche filo d'erba.

Il colore della sabbia è determinato da diversi elementi: la consistenza, il rapporto tra lo strato superficiale posato dal vento e la sedimentazione sottostante, le ombre che il sole disegna attorno a ogni monticello. Dove il vento ha formato come un reticolo di piramidi, i lati della piramide hanno un colore giallo-bruno-grigio, con uno spolverio bianco-dorato sugli spigoli e una sbavatura da una sola parte d'ogni spigolo. A prenderla in mano, la sabbia acquista proprietà diverse e contraddittorie: finissima e estremamente secca al tatto, ma spessa, gialla, quasi grassa alla vista. [...]

In qualsiasi punto il deserto impone il pensiero della sua continuità infinita così come dell'infinità di granelli che lo compongono: si capisce che il monoteismo sia nato tra persone che passavano giorni e giorni camminando nel deserto, senza veder altro che sabbia¹⁷.

Con *Collezione di sabbia* Calvino perviene, nel 1984, a delineare in maniera definita la sistematicità del proprio approccio al mondo: una scrittura sempre in filigrana, tra descrizione, narrazione e meditazione.

All'interno della raccolta, ma non presi in esame nel *corpus* di scritti dedicati alle arti visive, vi sono due testi che sono tuttavia degni di nota in queste pagine, per ragioni tematiche e concettuali (in quanto legati all'osservazione di manufatti artistici). Il primo è *Il viandante nella mappa*, un resoconto della visita della mostra *Cartes et figures de la terre* al Centre Pompidou nel 1980.

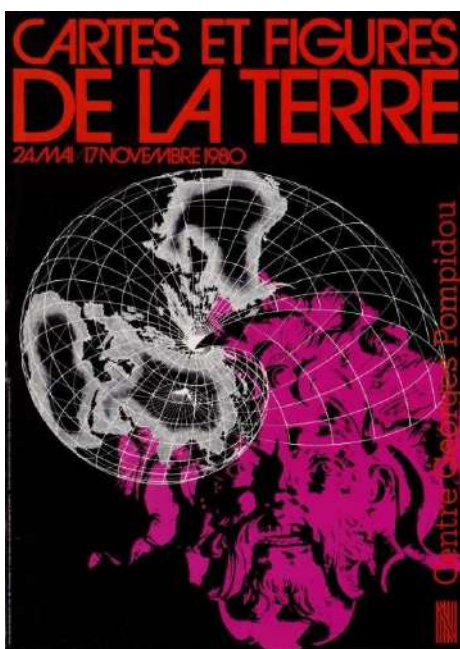


Figura 246 *Cartes et figures de la terre*, Centre Pompidou, 1980

¹⁷ I. Calvino, *Una lettera dal Sahara*, in *Saggi*, cit., vol. II, pp. 2686-87.

In questo testo, nel ripercorrere la storia delle rappresentazioni della terra su rotoli, carte, mappe e mappamondi (dove la topografia è letta come traccia del movimento e dunque come narrazione), Calvino si dimostra particolarmente colpito dall'opera atipica di un monaco del Trecento del Norditalia, Opicinus de Canistris:

muto, col braccio destro paralizzato, semismemorato, spesso in preda a visioni mistiche e all'angoscia del peccato, Opicinus ha un'ossessione dominante: interpretare il significato delle carte geografiche. Egli non fa che disegnare la carta del Mediterraneo, la forma delle coste per dritto e per traverso, talora sovrapponendovi il disegno della stessa carta orientato diversamente, e inseriti in questi tracciati geografici fa apparire figure umane e animali, personaggi della sua vita e allegorie teologiche, compenetrazioni sessuali e apparizioni angeliche, affiancandoli con un fitto commento scritto sulla storia delle sue sventure e vaticinii sul destino del mondo.

Caso straordinario di "art brut" e di follia cartografica, Opicinus non fa che proiettare il proprio mondo interiore sulla carta delle terre e dei mari. Con procedimento inverso, la società delle "preziose" del Seicento cercherà di rappresentare la psicologia secondo il codice delle carte geografiche: la "carta del tenero" ideata da M.lle de Scudéry, in cui un lago è l'Indifferenza, una roccia è l'Ambizione, e così via. Questa idea topografica ed estensiva della psicologia, che indica rapporti di distanza e prospettiva tra le passioni proiettate su un'estensione uniforme, cederà il posto con Freud a un'idea geologica e verticale di psicologia del profondo, fatta di strati sovrapposti¹⁸.



Figura 247 Opicinius de Canistris, Vaticano latino 6435, f. 79v., Biblioteca Apostolica Vaticana

Opicinius legge e disegna la cartina del Mediterraneo come una pareidolia. Egli, anzi, vi cerca pareidolie (o anamorfosi, come evidenzia Calvino), ovvero forme conosciute in forme sconosciute, forme visibili cambiando la prospettiva di osservazione: proprio come uno scrittore. All'inizio di questo stesso testo Calvino scrive, accomunando cartografia e letteratura, che

¹⁸ I. Calvino, *Collezione di sabbia*, cit., p. 433.

la forma più semplice di carta geografica non è quella che ci appare oggi come la più naturale, cioè la mappa che rappresenta la superficie del suolo come vista da un occhio extraterrestre. Il primo bisogno di fissare sulla carta i luoghi è legato al viaggio: è il promemoria della successione delle tappe, il tracciato di un percorso. Si tratta dunque d'un'immagine lineare, quale può darsi solo in un lungo rotolo. Le carte romane erano rotoli di pergamena [...].

La totalità del mondo allora conosciuto vi appare appiattita orizzontalmente come in un'anamorfose. [...]

Il seguire un percorso dal principio alla fine dà una speciale soddisfazione sia nella vita che nella letteratura (il viaggio come struttura narrativa) e c'è da domandarsi perché nelle arti figurative il tema del percorso non abbia avuto altrettanta fortuna [...].

La necessità di comprendere in un'immagine la dimensione del tempo insieme a quella dello spazio è alle origini della cartografia.

[...]

La carta geografica insomma, anche se statica, presuppone un'idea narrativa, è concepita in funzione di un itinerario, è Odissea¹⁹.

Nella mappa, cristallizzazione insieme simbolica, visuale e materiale della realtà dispiegata su di un piano bidimensionale, si attua una topologia; attraverso una serie di coordinate astratte e linee nelle quali il mondo e il pensiero che lo traduce sono proiettati in una rappresentazione iconica, il discorso diventa percorso. La mappa, come il viaggio e la narrazione, è declinazione simultanea di tempo e spazio. Essa è al tempo stesso strutturale e dinamica, è movimento statico²⁰, come la scrittura. E se la scrittura è come una mappa, cioè come a un disegno, essa è in grado anche di disegnare la «geografia interiore»²¹, le coordinate delle emozioni, la struttura della mente e la forma del pensiero. A questa consapevolezza, che trova piena maturazione nel testo dedicato all'opera del pittore giapponese Shusaku Arakawa, Calvino giunge soprattutto grazie all'osservazione di disegni e pittura, non solo letti come forme di scrittura altrui, ma osservati come topologie del pensiero altrui, forme *visibili* della mente.

L'altro testo che sembra particolarmente rilevante, in una prospettiva analoga sul rapporto tra opera d'arte e pensiero, è quello dedicato al mihrab, nella sezione *La forma del tempo*²², nelle pagine sull'Iran. In questo scritto, molto simile per impostazione e forma a quelli sul Giappone, Calvino fa della descrizione del mihrab un pretesto per una riflessione sull'essenza stessa della forma plastica, sul rapporto tra visibile e invisibile, tra materia e metafisica:

il mihrab è la nicchia che nelle moschee indica la direzione della Mecca. Ogni volta che visito una moschea, mi fermo davanti al mihrab e non mi stanco di guardarlo. Quello che m'attira è l'idea d'una porta che fa di tutto per mettere in vista la sua funzione di porta ma che non s'apre su nulla; l'idea d'una cornice lussuosa come per racchiudere qualcosa d'estremamente prezioso, ma dentro alla quale non c'è niente.

¹⁹ *Ivi*, pp. 426-28.

²⁰ Cfr. Perle Abbrugiati, *Le vertige selon Calvino*, cit., p. 143.

²¹ I. Calvino, *Collezione di sabbia*, cit., p. 432.

²² Titolo che forse richiama l'omonimo saggio sull'arte di George Kubler, del 1976.

[...]

È come se il mihrab, suddividendo il proprio spazio limitato e raccolto in una molteplicità di mihrab sempre più piccoli, aprisse la sola via possibile per raggiungere l'illimitato.

Intorno, la scrittura scorre bianca sulle mattonelle azzurre, lasciando lo spazio coi suoi calligrammi ritmati da sbarre parallele, curve vibrante come fruste, picchiettature di tratti obliqui o puntiformi, lanciando i versetti del Corano verso l'alto e verso il basso, a dritto e a rovescio, in avanti e all'indietro, lungo tutte le dimensioni visibili e invisibili.

Dopo essere rimasto un bel pezzo a contemplare il mihrab, mi sento in dovere di giungere a una qualche conclusione. Che potrebbe essere questa: l'idea di perfezione che l'arte insegue, la sapienza accumulata nella scrittura, il sogno di appagamento d'ogni desiderio che si esprime nello sfarzo degli ornamenti, tutto rimanda a un solo significato, celebra un solo principio e fondamento, implica un solo ultimo oggetto. Ed è un oggetto che non c'è. La sua sola qualità è quella di non esserci. [...]

Vuoto, nulla, assenza, silenzio sono tutti nomi carichi di significati troppo ingombranti per qualcosa che non vuol essere nessuna di queste cose. Non lo si può definire a parole: il solo simbolo che lo rappresenta è il mihrab. Anzi, per esser più precisi: è quel qualcosa che si rivela non esserci nel fondo del mihrab.

Questo avevo creduto di capire in quel mio lontano viaggio a Ispahan: che la cosa più importante al mondo sono gli spazi vuoti.

[...]

Il vuoto ha le sue fantasie, i suoi giochi [...].

Certe forme del tempo sono fatte per andar d'accordo con certe forme dello spazio: l'ora del tramonto in primavera con la Medresseh detta "della Madre dello Scià": settecentesco giardino chiuso, bianco di maiolica e verde di piante e di vasche, su cui s'affacciano grandi vani rialzati, vuoti, decorati da fasce di piastrelle in cui l'agilità della grafia si compone nell'impassibilità degli smalti²³.

Tra scrittura, giardini e il nulla, il mihrab è una cornice che inquadra e indica il proprio spazio (definito), una porta aperta sul proprio tempo (infinito). Una forma frattale sempre uguale a sé stessa, un frammento identico all'insieme. È il segno (visibile) che significa sé stesso (qualcosa di invisibile), un oggetto metafisico.

La collezione di sabbia assume dunque in Calvino una dimensione che è al tempo stesso letterale e letteraria, metaforica e metafisica. Essa è il punto di approdo concettuale di una ricerca volta non solo alla conoscenza del mondo ma anche all'immedesimazione con esso, alla presa di consapevolezza di un'armonia tra umano e non-umano. Un'*immagine* colta e resa anche dal signor Palomar, quando, in visita al giardino di rocce e sabbia del tempio Ryoanji in Giappone,

vede le forme in cui la sabbia umana s'aggrega tendere a disporsi secondo linee di movimento, disegni che combinano regolarità e fluidità come le tracce rettilinee o circolari d'un rastrello...E tra umanità-sabbia e mondo-scoglio si intuisce un'armonia possibile come tra due armonie non omogenee: quella del non-umano in un equilibrio di forze che sembra non risponda a nessun disegno; quella delle strutture umane che aspira a una razionalità di composizione geometrica o musicale, mai definitiva...²⁴

²³ I. Calvino, *Collezione di sabbia*, cit., pp. 611-13.

²⁴ I. Calvino, *Palomar*, cit., p. 953.

b. Collezione di oggetti: Giorgio Morandi

L'interesse che Calvino nutre per i pittori che lavorano per serie e quello per le sperimentazioni pittoriche che si inseriscono nella costante metafisica della pittura italiana (oltre a de Chirico) lascia aperto uno spazio di interpretazione su un altro grande assente (insieme a Picasso, Klee e Leonardo) dal *corpus* di scritti sull'arte, cioè Giorgio Morandi. Su Morandi ci resta quella testimonianza in *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* (un testo del 1969), dove Calvino lo accosta a Montale:

la mia analisi sarebbe parziale se non dicessi che la nostra generazione ha tratto la sua lezione anche da quel periodo della letteratura italiana noto col nome di “ermetismo”. Non per nulla il poeta della nostra giovinezza è stato Eugenio Montale: le sue poesie chiuse, dure, difficili, senza alcun appiglio a una storia se non individuale e interiore, erano il nostro punto di partenza: il suo universo pietroso, secco, glaciale, negativo, senza illusioni, è stato per noi l'unica terra solida in cui potevamo affondare le radici. Il rigore delle poesie di Montale e di Ungaretti, il rigore degli scarni racconti provinciali di Bilenchi, il rigore dei quadri di Giorgio Morandi, le sue nature morte di bottiglie con la fredda esattezza della luce che avvolge l'umile realtà delle cose, sono stati l'eredità che abbiamo tratta dall'“ermetismo”. E non è un'eredità da poco: essi ci hanno insegnato in ogni cosa a tenerci all'osso, ci hanno insegnato che ciò di cui possiamo esser sicuri è pochissimo e va sofferto fino in fondo dentro di noi: una lezione di stoicismo²⁵.



Figura 248 Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1956

Le opere di Morandi sono descritte da Calvino come delle nature morte – rigorose, fredde, esatte – in cui la luce cade tagliente sugli umili oggetti raffigurati: delle bottiglie – ma anche caffettiere, ciotole, vasi, fiori – in serie, sempre uguali ma sempre diverse. La poetica di Morandi, che qui Calvino compara a quella di Montale – un universo pietroso, secco, glaciale –, è per lo scrittore una lezione di stoicismo, di rigore di frugalità e di scarsezza: la leggerezza che è frutto dell'operazione di sottrazione di peso. Ma a paragonare Montale e Morandi è soprattutto lo storico dell'arte Francesco Arcangeli (che di Morandi è uno dei principali

²⁵ I. Calvino, *Una pietra sopra*, cit., p. 64-65.

studiosi), di cui si è già parlato nel primo capitolo, quando si è presa in analisi una lettera a lui destinata da Calvino. Come afferma Marco Belpoliti:

Calvino e Arcangeli hanno interpretato l'arte di Morandi e Montale "come portatrice di una 'lezione' morale ed epistemologica". Ma in quali modi si manifesta questa comune "lezione"? Attraverso il *paesaggio* e l'*oggetto*.

Il paesaggio del Montale di "Merigiare pallido e assorto", nato dai "silenzi in cui le cose | si abbandonano e sembrano vicine | a tradire il loro ultimo segreto...", scrive Arcangeli, è quello di "tanta parte della pittura 'autarchica' di Morandi; in cui l' 'ultimo segreto' delle cose non si rivela mai perché tutto è tenuto dentro un limite, al di là del quale l'occhio può tutto vedere. Il segreto della vita coincide ancora, per Morandi, con una pittura condotta a occhi aperti"²⁶.

Paesaggio che è quello della Liguria che Calvino condivide con Montale, quello che è oggetto della «descrizione astratta»²⁷ di *Dall'opaco* («per molti versi simile alla descrizione di un quadro»²⁸); paesaggio che è «superficie del mondo»²⁹, «composto di oggetti che sono cose da nominare, nomi da ritrovare sulla pagina, nomi-cose il cui possesso è la chiave di una presenza che a Calvino sembra sempre sfuggire»³⁰. Oggetti che sono, come quelli di Montale, mai aulici, mai simbolici, né allegorici né emblematici. Come gli ossi di seppia che danno il titolo a una delle raccolte di poesie più bella della letteratura italiana, gli oggetti assumono in questa nuova luce una dimensione nuova: sono *correlativi oggettivi*.

Per Calvino Montale è un maestro non solo in letteratura (si pensi alle immagini, alle locuzioni montaliane e ai prestiti lessicali ripresi dallo scrittore soprattutto in *Palomar*³¹), ma anche in filosofia³²: il poeta insegna allo scrittore lo stoicismo (come si evince da *Tre correnti*), e la fenomenologia (come testimoniato dall'analisi di Calvino di *Forse un mattino*³³). Egli è anche suo maestro di estetica – un'estetica innanzitutto visuale, sempre rocciosa o sabbiosa, dura e scabra – come dimostrato da questo estratto di una lettera a Eugenio Scalfari del 1943:

nei ritagli di tempo mi diletto (ah debolezze umane) di scribacchiare qualche verso. [...] Ne vengono fuori delle fesserie [...] ma anche una serie di – *Acqueforti di Liguria* – in cui mi sembra di aver raggiunto una certa classicità di espressione e uno stile duro e scabro abbastanza personale. (Montale – si capisce – docet)³⁴.

²⁶ M. Belpoliti, *L'occhio di calvino*, cit., p. 143.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Cfr. *ivi*, p. 142.

³² In una lettera a Cesare Cases, nel 1958, Calvino scrive: «Montale è l'unico filosofo che io sia riuscito a seguire sistematicamente, in gioventù»; I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 570.

³³ Cfr. M. Belpoliti, *L'occhio di calvino*, cit., p. 144. Nell'analisi di questa poesia di Montale Calvino fa esplicito riferimento alla *Fenomenologia della percezione* di Merleau-Ponty.

³⁴ I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 108.

Il titolo *Acqueforti di Liguria*, al di là della discendenza montaliana, assume un particolare senso se si considera che Giorgio Morandi è un prolifico autore di acqueforti, un genere che l'artista esplora in parallelo alla pittura. I soggetti sono sempre gli stessi: nature morte di oggetti come bottiglie e ceramiche sui quali, grazie al forte contrasto del chiaroscuro proprio della tecnica dell'acquaforte, la luce cade in maniera ancora più fredda e tagliente. L'opera di Morandi, che ha una *palette* che si limita a pochi colori sempre polverosi e terrosi, e dove dunque il colore denso e pastoso è come metonimia della materia (il vetro, la ceramica), è una vera e propria collezione di correlativi oggettivi. In questo essa è accostabile all'opera di Montale, e per questo essa è stata oggetto dello sguardo e della contemplazione di Calvino sin dalla giovinezza.

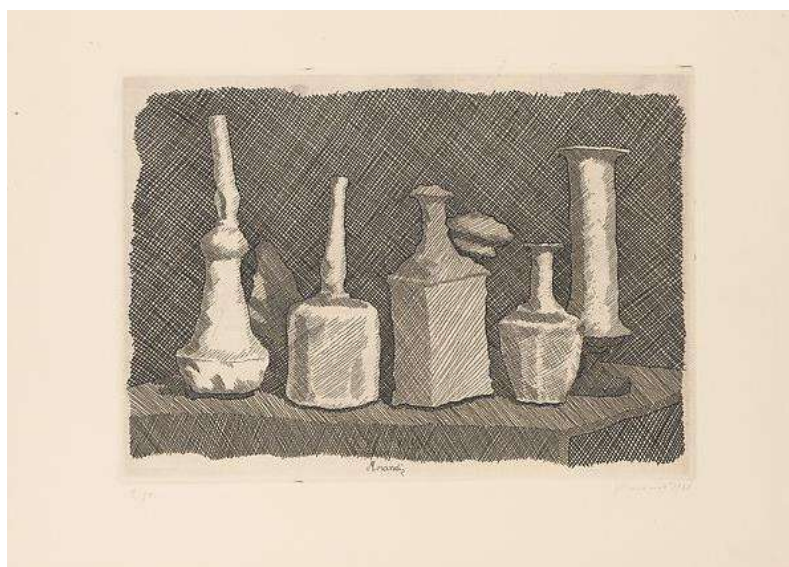


Figura 249 Giorgio Morandi, *Natura morta a grandi segni*, 1931

L'eredità di Morandi si ritrova anche nell'opera di un pittore cui Calvino dedica quattro prose che rappresentano l'apice di una ricerca dello scrittore sulle *cose* e sulla loro voce silenziosa (natura morta o *still-life*), cioè Domenico Gnoli. Pittore che lavora per serie, consacrato alla delineazione di una singolare poetica degli oggetti, Gnoli dipinge, come vedremo, mescolando l'acrilico alla sabbia, un elemento minerale al tempo stesso scintillante e opaco che rende il colore denso e materico, e la pittura aptica. Il testo che Calvino scrive, su commissione di Franco Maria Ricci, è un esercizio efrastico volto a indagare il rapporto tra le cose e la metafisica, tra i corpi e l'astrazione. E, come scrive Belpoliti

non è difficile vedere in questi piccoli capolavori descrittivi di Calvino una stretta parentela con le opere di Morandi, da lui ammirate, e persino punti di contatto con la poesia del primo Montale, da cui provengono vari prestiti lessicali utilizzati in queste pagine come in quelle di *Palomar* (1983)³⁵.

³⁵ M. Belpoliti, *Raccontare l'arte: pietre, favole e maniere*, in I. Calvino, *Guardare*, cit., p. 273. Il 1983 è d'altronde lo stesso anno della pubblicazione delle prose per Domenico Gnoli.

La pittura pastosa e opaca di Morandi, anche attraverso la pittura materica di Gnoli, è in Calvino investita di una dimensione filosofica:

lo stoicismo di Calvino, maturato nella lettura della poesia di Montale e nella contemplazione della pittura di Morandi, gli suggerisce non una filosofia nichilista, ma piuttosto una soluzione esistenziale [...]»³⁶.

I granelli di sabbia, che condividono la stessa sostanza della roccia nella sua interezza e della terra (ne sono come elemento minimo), sono al tempo stesso quelli del deserto, quelli delle fiale della collezione di sabbia, quelli del *clinamen* e dell'utopia pulviscolare, quelli della pittura metafisica di Morandi e Gnoli. In questo senso, e prestando particolare attenzione al titolo, *Collezione di sabbia* è un'opera che non è solo una raccolta di appunti personali, ma una forma di autobiografia visiva, dove i granelli sono le parole³⁷, elementi componenti di un'archeologia al tempo stesso individuale e collettiva³⁸. Si legga l'intero passaggio, di cui si è appena letto un estratto, in cui Marco Belpoliti introduce *Collezione di sabbia*, raccolto integralmente nel volume *Guardare*:

nonostante *Collezione di sabbia* sia un libro composto di articoli pubblicati su quotidiani, l'apparente casualità dei testi ci fornisce una visione complessa del mondo, dove si manifesta tutta la curiosità del collezionista e dell'enciclopedista, appassionato ammiratore delle Wunderkammer, del ricercatore e classificatore di tutto ciò che appare strano e bizzarro, del cultore del marginale e del dettaglio, da cui immancabilmente ricava una visione articolata e poliedrica del mondo.

Negli anni della sua formazione culturale, nelle riunioni dell'Einaudi, Calvino ha assorbito attraverso i libri che venivano presentati o che leggeva uno sguardo diverso dallo storicismo ancora dominante nel panorama intellettuale italiano dell'epoca, diverso dallo stesso marxismo praticato da una parte dei redattori e consulenti dell'Einaudi, seppure in modo eretico. Sotto la dura scorza del suo razionalismo, come mostrerà nelle *Lezioni americane*, Calvino è uno scrittore fantastico, come più volte ha spiegato nei suoi testi di autocommento. Superando l'angoscia del vuoto, la repulsione per un mondo pecioso e caotico, lo scrittore ligure s'aggira tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta nel labirinto della contemporaneità con curiosità e occhi spalancati, come mostrano gli articoli dedicati ai mostri di cera, alle scritture prealfabetiche, alla cronaca nera, ai nodi, alle epigrafi romane, alla luce, alle fate, agli automi, e ad altro ancora. La passione del guardare è ora il principio ordinatore di un mondo caotico, disordinato e composto di oggetti eteroclii³⁹.

È proprio la passione del guardare a orientare Calvino verso la collezione:

³⁶ M. Belpoliti, *Vasetti*, *ivi*, p. 540.

³⁷ «Il testo di apertura, che dà il titolo all'intero volume, mette bene in luce i due aspetti della sua [di Calvino] poetica: da un lato, quello visivo su cui si fonda la vocazione collezionistica; dall'altro, il pessimismo della ragione che è affiorato nel corso dell'ultimo decennio nella sua opera. In questo primo testo paragona le parole da lui scritte nel corso del tempo ai vasetti di sabbia esposti a Parigi: "Forse fissando la sabbia come sabbia, le parole come parole, potremo avvicinarci a capire come e in che misura il mondo triturato ed eroso possa ancora trovarvi fondamento e modello". La ricerca tassonomica di questo libro si confronta continuamente con la ricerca di un modello per interpretare il caos del mondo»; M. Belpoliti, *Le cosmitragiche*, *ivi*, p. 537.

³⁸ Cfr. *Lo sguardo dell'archeologo*, del 1972 – rimasto inedito ma destinato alla rivista, «Alì Babà», progettata con Gianni Celati, Carlo Ginzburg e Guido Neri.

³⁹ M. Belpoliti, *Vasetti*, in I. Calvino, *Guardare*, cit., p. 539.

come scrive riguardo al collezionismo, il fascino di questo modo di guardare il mondo “sta in quel tanto che rivela e in quel tanto che nasconde della spinta segreta che ha portato a cercarl[o]”. Il collezionismo ha a che fare con il tempo, col “tempo del mondo”, una delle grandi ossessioni di Calvino. E collezionare significa offrire alle generazioni future una raccolta d’oggetti e forme, un modo per salvare dal flusso temporale un pensiero, un grappolo di frasi. Calvino è un collezionista prima di tutto mentale – “la mia vita funziona a base di elenchi” (*La luce negli occhi*) –, che cerca di dominare il tempo, di includerlo nelle forme narrative che confeziona con la scrittura⁴⁰.

Ma collezionare per Calvino non è solo un’“azione” nel tempo, bensì anche nello spazio. È per questo che nel libro un’intera sezione è dedicata ai viaggi:

nei taccuini di viaggio compresi nel volume, alcuni dei quali appartenenti ai racconti del signor Palomar, si concentra visivamente sulla forma degli alberi incontrati sia in Messico sia in Giappone. Di questi ultimi in particolare scrive in occasione della visita ai templi di Kyoto, dove “la caducità delle parti dà risalto all’antichità dell’insieme”, ed è l’albero che fornisce la materia prima di questi edifici e permette ai templi di durare. E così anche nel testo intitolato *Il novantesimo albero*, scritto nel corso del viaggio in Oriente. In Messico, invece, osservando l’albero di Tule coglie l’effetto positivo della “ridondanza”, qualcosa che invece respingeva in età giovanile, seguendo l’insegnamento del padre – come anche della madre, nemica dello spreco – perché era all’essenziale che badava: l’uno e non il molteplice. D’altro canto, nella sua opera anche narrativa le immagini arboree legate alla scrittura sono una influenza diretta della visione trasmessa dai due genitori botanici.

Il tema del tempo si lega a quello che Calvino chiama “il segreto del durare”, inteso appunto come smoderatezza, il contrario delle pratiche di risparmio e probità dell’anima ligure, come si vede nel racconto *La poubelle agrée* («Paragone», febbraio 1977). Il continuo rovesciamento del punto di vista – considerare l’altra faccia della medaglia – è frequente in *Collezione di sabbia*, e non solo in questa raccolta. Il Calvino della sua ultima produzione narrativa e saggistica è affascinato dal confronto tra l’uno e il molteplice, per questo ribalta di continuo le proprie conclusioni nel tentativo di mostrare l’esistenza di differenti punti di vista, come gli insegnano i giardini giapponesi. C’è nella prosa di questi anni un elemento problematico e dubitativo, che non gli impedisce tuttavia di esprimere un suo parere, di prendere posizione sui temi e sui problemi dell’attualità.

Nel viaggio in Iran dominano l’immagine del vuoto e quella del fuoco: il primo è colto nelle architetture islamiche visitate nella città di Isfahān, il secondo ha invece il suo simbolo visivo nel braciere dove arde eternamente il fuoco del culto di Zoroastro. Come il vuoto è la misura intima dello spazio in rapporto al tempo, così il fuoco rappresenta per lo scrittore l’immagine del tempo che fugge, che si consuma, quello del secondo principio della termodinamica: l’entropia. Il mito della combustione, come sottolinea l’autore, ha un fondamento tragico, ed è quella tragicità alla quale l’autore di *Se una notte d’inverno un viaggiatore* sembra sottrarsi subito dopo averla evocata. Lo stoicismo di Calvino, maturato nella lettura della poesia di Montale e nella contemplazione della pittura di Morandi, gli suggerisce non una filosofia nichilista, ma piuttosto una soluzione esistenziale da vecchio saggio: “dolersi che la freccia del tempo corra verso il nulla non ha senso, perché per tutto ciò che c’è nell’universo e che vorremmo salvare, il fatto d’esserci vuol dire proprio questo bruciare e nient’altro; non c’è altro modo d’essere che quello della fiamma”⁴¹.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ivi*, p. 540.

c. *Collezione di esplorazioni: il Giappone*

La fiamma, emblema del bruciare della vita, cioè del cinetismo, della produzione di calore ed energia, è un *modo d'essere* complementare a quello del cristallo, emblema invece della dimensione rocciosa e minerale, cioè granulare e composita, dell'esistenza – organica e inorganica. I due elementi naturali, al tempo stesso emblematici, compongono in Calvino quelle che si sono definite le due facce della stessa medaglia: quella dell'esistenza. Tale immagine metaforica delle facce della stessa medaglia ci sembra centrale, in una lettura dell'opera tarda di Calvino, soprattutto per le implicazioni filosofiche che essa comporta non solo sul piano letterario e poetico, ma anche sul piano metaletterario ed estetico. In *Collezione di sabbia*, l'ultima raccolta di saggi pubblicata dallo scrittore in vita, una sezione è dedicata ai suoi taccuini di viaggio, di cui un'ampia parte è consacrata al viaggio in Giappone. L'idea da cui muovono le pagine che seguono è che l'incontro di Calvino con la cultura giapponese, tra letteratura, città, giardini e Buddismo Zen, sia stato determinante per una metamorfosi progressiva del suo sistema di pensiero, dal punto di vista politico, filosofico ed estetico (tanto quanto lo era stato il viaggio negli Stati Uniti⁴², e secondo modalità analoghe). Tale metamorfosi, registrata soprattutto in *Collezione di sabbia*, che ne è come una testimonianza, e in cui si può leggere definitivamente «un Calvino mitologico, oltre che antropologico e studioso della percezione visiva»⁴³ ha in realtà radici ben più antiche:

se non bastano le *Fiabe italiane* a manifestare questa tendenza, che contrasta la lettura illuminista e razionalista dello scrittore [...], sarà sufficiente leggere con attenzione questo suo libro, per accorgersi che la passione per il mito è sempre congiunta con una sua attenta lettura filosofica e concettuale. Nel caso di Calvino si può parlare di un “mito congetturale”: l'immaginario che indaga nella lezione sulla *Visibilità* è a suo dire sempre governato da regole, e gli archetipi che lo popolano sono figure da decifrare o emblemi da leggere. Nel 1967, in *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, lo scrittore si era chiesto: “per quali vie l'anima e la storia o la società o l'inconscio si trasformano in una sfilza di righe nere sulla pagina bianca?”. In questi suoi scritti sembra provare a rispondere a tale quesito: l'opera si produce “al contatto dell'occhio che legge”. Proprio l'occhio, inteso come organo della vista e insieme idea della vista, è il vero strumento di quelle che per lo scrittore ligure sono la scrittura e la lettura del mondo⁴⁴.

L'incontro con la cultura giapponese, in particolare, rende più definiti i contorni di queste ricerche condotte al di fuori dell'illuminismo e del razionalismo: tra fiaba, mito e fantasmi.

Tale forma di ricerca, che va in parallelo a quella portata sugli oggetti, sul “cosismo metafisico” e sul silenzio, è innanzitutto empirica e sensoriale, poi filosofica e concettuale. Negli ultimi anni della sua vita Calvino sembra infatti non solo prendere sempre più coscienza di una forma conoscitiva del mondo che passi attraverso i sensi (come provato dai testi confluiti

⁴² Cfr. D. Scarpa, *Italo Calvino*, cit., pp. 114-15.

⁴³ M. Belpoliti, *Vedere e trasalire*, in I. Calvino, *Guardare*, cit., p. 543.

⁴⁴ *Ibidem*.

in *Sotto il sole giaguaro*, pubblicato postumo nel 1986), ma anche aperto alla possibilità di moltiplicare fino a sistematizzare le esperienze corporee e investirle di una portata gnoseologica al di là di una loro (pre)categorizzazione. In questo senso è significativa ancora una volta, come messo in luce da Belpoliti nelle righe lette poco sopra, la centralità del senso della vista, collegato a quello del tatto (vista e tatto che sono rimasti esclusi dalla raccolta sui cinque sensi, che consta nella sua forma finale di solo tre racconti dedicati a olfatto, gusto e udito). E, se nella bibliografia calviniana non mancano le pagine dedicate al senso del tatto – in senso proprio e figurato –, prime fra tutte quelle dell'*Avventura di un soldato*, e anche quelle che raccontano l'amplesso-lettura del corpo del Lettore della Lettrice in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, è nelle pagine "giapponesi" che le esperienze tattili, ma sensoriali in generale, diventano esperienze conoscitive complete, anche perché qui lo sguardo diventa definitivamente *mano*. In questa prospettiva va letto l'*incipit* di romanzo *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna*, sempre in *Se una notte*, ambientato in un giardino di *ginkgo biloba*. Qui è indagato il potere conoscitivo del senso aptico, dove il tatto, nel suo legame alla vista, è protagonista del capitolo più sensoriale – voyeuristico, tattile ed erotico⁴⁵ – del libro:

[...] per sporgersi senza troppa imprudenza le due donne si tenevano dietro le mie spalle protendendo le braccia una da una parte, una dall'altra. A un certo momento sentii un contatto in un punto preciso, tra il braccio e la schiena, all'altezza delle prime costole; anzi, due contatti diversi, alla sinistra e alla destra. Dalla parte della signorina Makiko era una punta tesa e come pulsante, mentre dalla parte della signora Miyagi una pressione insinuante, di striscio. Compresi che per un caso raro e gentile ero stato sfiorato nello stesso istante dal capezzolo sinistro della figlia e dal capezzolo destro della madre, e che dovevo raccogliere tutte le mie forze per non perdere quel fortunoso contatto e per apprezzare le due sensazioni simultanee distinguendone e confrontandone le suggestioni⁴⁶.

E, più avanti:

ciò che suscitava il mio interesse, nel seno della signora Miyagi, era la corona di papille in rilievo, di grana spessa o minuta, sparse sulla superficie d'un'areola d'estensione ragguardevole, più fitte sui bordi ma con avamposti che si spingevano fin sull'apice. Presumibilmente queste papille comandavano ciascuna [delle] sensazioni più o meno acute nella ricettività della signora Miyagi, fenomeno che potei verificare facilmente sottoponendole a leggere pressioni il più possibile localizzate, a intervalli di circa un secondo, e riscontrandone le reazioni dirette nel capezzolo e indirette nel comportamento generale della signora, così come anche le reazioni mie, dato che una certa reciprocità s'era evidentemente stabilita tra la sua sensibilità e la mia. [...] L'incontro fortuito o calcolato delle diverse terminazioni sensibili o ipersensibili mie e sue procurava una gamma di reazioni variamente assortite, il cui inventario si prospettava quanto mai laborioso per entrambi.

[...]

Al di là del corridoio, nel vano d'un'altra porta una figura d'uomo stava immobile in piedi. Non so da quanto tempo il signor Okeda era là. Guardava fissamente, non sua moglie e me, ma sua figlia che ci

⁴⁵ Belpoliti definisce questa scena del libro un amplesso «tattilo-visivo»; M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 246.

⁴⁶ I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., pp. 810-11.

guardava. Nella sua fredda pupilla, nella piega ferma delle sue labbra si rifletteva lo spasimo della signora Miyagi riflesso nello sguardo di sua figlia⁴⁷.

Occhio e mano in Calvino sono da considerarsi come due facce della stessa medaglia; è per questo motivo che Belpoliti fa riferimento al «trasalimento»⁴⁸:

un'emozione provocata dall'esperienza visiva che si accompagna alla riflessione; il trasalimento è come un sobbalzo, costituisce una discontinuità, come quella che si manifesta nell'incontro con la vecchia signora in kimono viola sulla banchina della stazione. Discontinuità e trasalimento sono due aspetti importanti della declinazione calviniana del verbo "vedere". Nel trasalimento, com'è stato messo in luce dal semiologo A.J. Greimas, la visualità di Calvino pare alludere al contatto, a una forma sensibile analoga o riferita al senso del tatto. Nei testi dedicati al Giappone, come in alcuni dei racconti di *Palomar*, vista e tatto sembrano congiungersi in un'esperienza che suscita una decisa emozione, tra il sensibile e l'intellettuale. A Calvino interessano sia l'aspetto mentale del giardino, dove gli sguardi sono organizzati dal suo creatore, sia l'aspetto sensoriale, che riguarda altri sensi oltre alla vista stessa. Il Giappone offre anche allo scrittore l'occasione per interrogarsi sul rapporto tra interno ed esterno, di riflettere sul modo occidentale di partecipare a ciò che si vede⁴⁹.

Non stupisce dunque che con il passare degli anni Calvino moltiplichi le occasioni di incontro con l'arte visiva e i momenti dedicati all'osservazione e descrizione dei quadri; non stupisce constatare, poi, che tra gli ultimi testi efrastici compaia quello per le nature silenti di Domenico Gnoli, che lo scrittore interroga "toccandole con gli occhi", e che l'ultimo testo dedicato a un'artista sia quello per il giapponese Shusaku Arakawa. Grazie all'arte visiva, infatti, la tensione aptica di Calvino si trasforma in un esercizio di scrittura degli oggetti e delle immagini senza pretesa di comprenderli descrivendoli, un esercizio anche sensibile, poiché in grado di suscitare emozioni intellettuali – proprio sull'emozione, d'altronde, fa perno il concetto di correlativo oggettivo di cui si diceva sopra. Al contrario di Tennyson lo scrittore sceglie di non strappare il fiore, come Bashō decide invece di contemplarlo nella sua bellezza, senza tuttavia rinunciare a una forma di conoscenza; come Goethe, che lo trapianta nel suo giardino.

I testi raccolti in *Collezione di sabbia* dedicati al Giappone sono nove, ma altre pagine dello stesso tipo sono disseminate altrove nell'opera calviniana – pensiamo, in particolare, a quella che si è appena citata di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, e al testo ad ambientazione giapponese in *Palomar*. L'interesse che lo scrittore sviluppa per la cultura orientale, e in particolare per quella nipponica, è debitore non solo di numerose letture di opere narrative di autori giapponesi e di libri sul Buddismo Zen⁵⁰, ma anche del viaggio durato varie

⁴⁷ *Ivi*, pp. 815-17.

⁴⁸ M. Belpoliti, *Vedere e trasalire*, in I. Calvino, *Guardare*, cit., p. 542.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Dopo uno studio degli scaffali della biblioteca dell'appartamento romano di Calvino, Claudia Dellacasa rileva: «da un lato si inferisce un'attenzione nei confronti del Buddismo Zen: libri di Maurice Percheron, Eugen Herrigel, Alan Watts e Walpola Rahula sono presenti sullo scaffale dedicato alle religioni orientali, accanto a libri su Buddismo indiano, Tantrismo, Confucianesimo, Taoismo e Induismo. Dall'altro si scopre un'accurata e consistente selezione di narrativa giapponese, in traduzione italiana o inglese: un intero ripiano è destinato a circa

settimane compiuto tra Tōkyō, Kyōto, Nikkō e Nara nel 1976, su invito della Japan Foundation. Di ritorno da questo viaggio Calvino lavora a una serie di articoli, pubblicati inizialmente nella rubrica dedicata al signor Palomar nel «Corriere della sera»⁵¹. Nel corso degli anni successivi lo scrittore ritorna sui testi del taccuino giapponese, infoltendolo, fino a raggiungere il nucleo di nove prose raccolte poi nella sezione *La forma del tempo* in *Collezione di sabbia: La vecchia signora in kimono viola, Il rovescio del sublime, Il tempio di legno, I mille giardini, La luna corre dietro alla luna, La spada e le foglie, I bigliardini della solitudine, Il novantanovesimo albero*, ed *Eros e discontinuità*. Dei testi dell'“officina giapponese” confluisce invece in Palomar *L'aiola di sabbia* (nella sezione *I silenzi di Palomar*). Come già nel caso di Roland Barthes (si veda ad esempio *l'Impero dei segni*), per Calvino l'incontro con la cultura giapponese non si limita ad un arricchimento del proprio bagaglio visuale e intellettuale, ma agisce in profondità nel sistema di pensiero, scardinando e riallineando alcuni elementi essenziali del suo universo filosofico ed estetico.

Come si è visto nel corso del secondo capitolo della tesi, Calvino, mentre nel 1975 lavora alle onde di *Palomar*, ha come fonte visiva innanzitutto l'onda di Hokusai. Il grande artista giapponese, si era detto, non è per lo scrittore solo un maestro di descrizione delle onde, quanto piuttosto un maestro di *osservazione della natura* – osservazione da intendersi come prospettiva, conoscenza e contemplazione al tempo stesso. La tesi che Claudia Dellacasa sostiene nel suo articolo *Italo Calvino in Giappone. Mille giardini verso il vuoto* è che il sempre maggiore interesse di Calvino per la cultura giapponese si rifletta in maniera determinante sulla scrittura e sullo sguardo dell'autore. Per indagare questo rapporto, secondo Dellacasa:

può essere utile seguire l'evoluzione del suo modo di descrivere. Non soltanto perché i passaggi descrittivi stabiliscono un legame privilegiato con i sensi, centrali tanto in Calvino quanto in molta prosa giapponese, ma anche perché essi offrono ristretti oggetti di analisi osservando i quali emergono con particolare evidenza eventuali cambi di approccio cognitivo. In particolare i giardini, in quanto luoghi di interconnessione di elementi naturali e culturali, possono essere proficuamente letti come esempio del cangiante rapporto tra soggetto umano e oggetto non umano nella narrativa di Calvino⁵².

Prima di concentrarci sul giardino come punto di incontro, in Calvino, di traiettorie biografiche (si pensi al giardino di Villa Meridiana) e poetiche (si pensi, tra i molti, a quelli del *Barone rampante*), vale la pena soffermarsi brevemente su quello che Dellacasa definisce un *cambio di*

sessanta volumi giapponesi, tra i quali ricorrono i nomi di Tanizaki Jun'ichirō, Kawabata Yasunari, Abe Kōbō, Mishima Yukio, Ōe Kenzaburō. Di questi libri alcuni sono per giunta versioni italiane di titoli già presenti in precedenti edizioni inglesi, come a testimoniare un interesse di lunga durata in Calvino e la volontà di leggere nella propria lingua storie già apprezzate in una lingua straniera – non appena reso possibile dalle rispettive traduzioni in italiano»; C. Dellacasa, *Italo Calvino in Giappone. Mille giardini verso il vuoto*, cit., p. 94. Si rimanda a questo articolo per un ulteriore approfondimento sul rapporto tra Calvino e gli autori giapponesi.

⁵¹ Cfr. *ivi*, pp. 93-94.

⁵² *Ivi*, p. 95.

approccio cognitivo, che al tempo stesso è anche un cambio di approccio conoscitivo, filosofico, estetico e letterario, a partire dall'incontro dello scrittore con la cultura e le filosofie orientali.

Le tracce di tale incontro, ripercorse da Claudia Nocentini nell'articolo *Sollecitazioni buddhiste nell'opera di Calvino*, sono, anche se poco numerose, significative. Proveniente da una famiglia di tradizione laica, Calvino è senza dubbio un intellettuale laico: il suo interesse per il buddismo non può che risolversi in un interesse filosofico, che assume però, soprattutto verso la fine degli anni Settanta, dimensioni importanti⁵³. Nocentini ripercorre i riferimenti al buddismo zen nelle pagine calviniane (dalla postfazione de *I nostri antenati a I Beatniks e il sistema*, fino a *La giornata di uno scrutatore*, *Il castello dei destini incrociati* e *Palomar*). Proprio in *La giornata di uno scrutatore*, in cui, come si è detto nel primo capitolo della tesi, Calvino propone una profonda riflessione filosofica sulla dialettica e sulla necessità del suo superamento, il protagonista Amerigo si trova a citare

un passo dai Manoscritti giovanili di Marx, forse più influenzati dallo studio di Epicuro e Democrito, in cui si sottolinea l'interdipendenza fra uomo e natura, vedendo "la natura come corpo inorganico dell'uomo" per concludere che "l'umano arriva dove arriva l'amore, non ha confini se non quelli che gli diamo"⁵⁴.

Si intravede già, in questo testo cardine per una prima significativa metamorfosi cognitiva (e politica) di Calvino, un'apertura a una dimensione più complessa di quella della dialettica; una dimensione che forse e se dai confini definiti dalla filosofia occidentale. Sempre nella *Giornata* infatti, come sottolinea Nocentini, di fronte alle fototessere Amerigo si interroga sulla beatitudine dei ritratti delle suore: «è segno che una beatitudine esiste? Si domandava Amerigo (questi problemi per lui poco consueti, era portato a connetterli con il buddismo, il Tibet), e, se esiste, allora va perseguita?»⁵⁵. Secondo l'autrice, *La giornata di uno scrutatore* è un testo cardine in Calvino proprio perché a partire da questo «il sé del narratore e dei protagonisti sono progressivamente più sottili e le sollecitazioni buddhiste diventano sempre più strutturali»⁵⁶. A tal proposito fa riferimento alle *Cosmicomiche*, dove «le metamorfosi, o reincarnazioni del narratore Qfwfq raccontano un universo che si trasforma secondo il pensiero e il desiderio dei soggetti che lo compongono in una continuità organica tra uomo, animali, materia»⁵⁷, tanto che

⁵³ È Calvino stesso, nelle pagine romanzesche di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, a mettere in evidenza e delucidare il legame tra la dimensione filosofica e spirituale e quella letteraria: «immagino un vecchio giapponese in kimono che passa un ponticello ricurvo: è il me stesso nipponico che sta immaginando una delle mie storie e giunge a identificarsi con me come risultato d'un itinerario spirituale che m'è completamente estraneo»; I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 787.

⁵⁴ C. Nocentini, *Sollecitazioni buddhiste nell'opera di Calvino*, «Cahiers d'études italiennes», 9, 2009, p. 161.

⁵⁵ I. Calvino, *La giornata di uno scrutatore*, cit., p. 34.

⁵⁶ C. Nocentini, *Sollecitazioni buddhiste nell'opera di Calvino*, cit., p. 162.

⁵⁷ *Ibidem*.

Tutto in un punto, dove la creazione dello spazio dipende dal desiderio della signora Ph(i)Nk^o di fare le tagliatelle, è citato dalla studiosa buddista Joanna Macy in *World as Lover, World as Self*, come esempio di una «meditazione sulla interdipendenza fra umanità e natura»⁵⁸. Nocentini continua⁵⁹ ricordando come in *Leggerezza* Calvino paragoni il Pitagora di Ovidio a Buddha, e scriva:

anche per Ovidio tutto può trasformarsi in nuove forme; anche per Ovidio la conoscenza del mondo è la dissoluzione della compattezza del mondo; anche per Ovidio c'è una parità essenziale in tutto ciò che esiste, contro ogni gerarchia di poteri e di valori⁶⁰.

Anche nelle *Città invisibili*, in particolare nelle cornici dedicate ai dialoghi tra Marco Polo e Kublai Kan, Calvino interroga la «realtà dell'esserci»⁶¹ e i «rapporti tra micro- e macrocosmi»⁶², in una prospettiva inevitabilmente (anche) orientale. L'autrice conclude poi con il riferimento al Tao nel *Castello dei destini incrociati* (su cui si tornerà nelle pagine dedicate ad Arakawa), alle letture giapponesi citate in *Collezione di sabbia* (prime fra tutte quella di Suzuki), e a *Il mondo guarda il mondo* in *Palomar*, che è «la sostanziale, nonché paradossale, unità fra soggetto e mondo»⁶³.

Se in *Palomar* la contemplazione e il silenzio meditativo sono parti componenti fondamentali dell'impalcatura anche metaletteraria del libro, è vero che qui le influenze della filosofia Zen agiscono sulla dimensione binaria e dialettica propria dell'attitudine razionalizzante e nevrotica del protagonista. Secondo Claudia Dellacasa (nell'articolo *Zen as everyday praxis. Way out of Italo Calvino's neurosis*) *Palomar* rappresenta un caso esemplare dell'incontro di Calvino con le prassi Zen, intese come possibile alternativa a un sistema di pensiero e azione basato sulla scelta dicotomica e antinomica, verso una fusione degli opposti in chiave olistica. In particolare, secondo l'autrice, in *Palomar* lo scrittore fa coesistere la cultura occidentale e quella orientale, in un dialogo interculturale reciproco e sinergico, dove la psicanalisi e la razionalità analitica incontrano lo Zen e l'esperienza della meditazione orientale⁶⁴ – esempio lampante di tale coesistenza sono, a mio avviso, i due testi qui dedicati al giardino: *Il prato infinito* e *L'aiola di sabbia*. In *Palomar* come in *Collezione di sabbia*, dunque, Calvino giunge all'intreccio dei percorsi cognitivi e alla sintesi delle metodologie conoscitive esperiti nel corso degli anni: una sintesi che delinea il profilo di una nuova gnoseologia, tra

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Cfr. *ivi*, p. 163.

⁶⁰ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 637.

⁶¹ C. Nocentini, *Sollecitazioni buddhiste nell'opera di Calvino*, cit., p. 163.

⁶² *Ivi*, p. 164.

⁶³ *Ivi*, p. 165.

⁶⁴ Cfr. C. Dellacasa, *Zen as everyday praxis. Way out of Italo Calvino's neurosis*, «Journal of Romance Studies», 22, 1, 2022, pp.1-28.

razionalità e meditazione, tra intelletto ed emozione, tra un sistema di pensiero analitico e uno olistico. Una nuova dimensione filosofica, e dunque, in Calvino, letteraria, che la critica non ha mancato di sottolineare:

con i suoi oggetti visivi, le esplorazioni di testi bizzarri e luoghi inconsueti, con il suo costante riferimento al vuoto e al nulla, *Collezione di sabbia* costituisce il perfetto rovescio del Calvino illuminista e razionalista di *Una pietra sopra*. In una sua recensione intitolata *Queste perfide cosmitragiche*, lo scrittore Luigi Malerba ne coglie perfettamente il senso: “Calvino è un monaco zen, è un pensatore della negazione e del non senso, un giocoliere dei numeri irrazionali, un transfuga delle ‘caute certezze della scialba ragione’”⁶⁵.

Un punto di osservazione privilegiato in questo senso, come si è accennato, è quello del giardino. Lo spazio del giardino accompagna Calvino lungo tutto il corso della sua vita: a partire da quello di Santiago in cui nasce, passando per quello di Villa Meridiana e per quello, sospeso, della terrazza di Roma, fino a quello della casa di Roccamare. Dellacasa, in *Italo Calvino in Giappone. Mille giardini verso il vuoto*, ripercorre gli esperimenti e le esperienze di rappresentazione del giardino nelle pagine calviniane, mettendo in evidenza il rapporto che inevitabilmente lega questo spazio, al tempo stesso naturale e antropico, all’uomo e al *disegno* della natura. I primi giardini letterari di Calvino sono edenici e sono spazi in cui si proiettano le istanze soggettive dei personaggi, il cui cioè l’elemento antropico è preponderante ed è l’uomo a dare forma alla natura (*Un pomeriggio, Adamo, Il giardino incantato*)⁶⁶. Ne *La formica argentina, La speculazione edilizia* e in *Marcovaldo* la natura lotta per sopravvivere alla cementificazione, forma visibile del boom economico e industriale. Ma l’uomo, spettatore di tale distruzione, è con essa in un rapporto che, seppur distante – la distanza necessaria all’osservazione – non è mai distaccato: il confine tra umano e non-umano è anzi labile e poroso⁶⁷. Nel *Barone rampante* il rapporto con la natura è al centro della narrazione, della riflessione filosofica e di quella (meta)letteraria. Secondo Dellacasa, Cosimo, figlio della cultura illuminista, benché tra le fronde degli alberi trovi non solo rifugio ma un vero e proprio spazio di azione, di contemplazione e di vita, mantiene con la natura una distanza di sicurezza che rende il suo punto di vista, insieme a quello dell’autore, antropocentrico⁶⁸. Anzi, egli è a disagio al pensiero di immedesimarsi con la natura, di fondersi con essa:

su un fico, invece, stando attento che regga il peso, non s’è mai finito di girare; Cosimo sta sotto il padiglione delle foglie, vede in mezzo alle nervature trasparire il sole, i frutti verdi gonfiare a poco a poco, odora il lattice che geme nel collo dei peduncoli. Il fico ti fa suo, t’impregna del suo umore

⁶⁵ M. Belpoliti, *Le cosmitragiche*, in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 537-38.

⁶⁶ Cfr. C. Dellacasa, *Italo Calvino in Giappone. Mille giardini verso il vuoto*, cit., pp. 96-98.

⁶⁷ Cfr. *ivi*, p. 100.

⁶⁸ *Ivi*, p. 101.

gommoso, dei ronzii dei calabroni; dopo poco a Cosimo pareva di stare diventando fico lui stesso e, messo a disagio, se ne andava⁶⁹.

Fusione che, se non avviene tra umano e vegetale, avrà luogo invece tra alberi e scrittura nel finale del libro.

Secondo Dellacasa è con il giardino della cornice delle *Città invisibili* che in Calvino avviene il superamento di una concezione antropocentrica della natura, un giardino di magnolie «sospeso tra sogno e contingenza»⁷⁰, che forse esiste solo all'ombra delle palpebre abbassate di Marco Polo e Kublai Kan⁷¹. Qui le opposizioni reciproche tra reale e immaginario, passato e presente, vita e morte, interno ed esterno, cielo e terra, città e deserto, cose e idee, sostanze e riflessi, superficie e profondità

da un lato riflettono una disposizione tipicamente taoista, di cui è molto probabile che Calvino avesse contezza, dall'altro aprono la strada a una concezione porosa dello statuto ontologico di pressoché ogni elemento del reale, umanità compresa. Più Calvino si avvicina all'Oriente, dunque, più la sicurezza umana di essere al centro del mondo, sia in termini geografici che filosofici, sembra venire meno, progredendo per contrasto la consapevolezza della relatività della conoscenza e dell'esistenza. Le riflessioni giapponesi, a cui finalmente il percorso può approdare, si inscrivono proprio nell'alveo di questa crescente consapevolezza⁷².

E infatti i resoconti delle visite ai giardini giapponesi nel palazzo Sentō, nella villa imperiale di Katsura, nel tempio Ryoanji e nel Padiglione d'Argento sono un punto di approdo delle meditazioni di Calvino sul rapporto tra l'uomo e la natura – ma più in generale tra l'uomo e il mondo. Innanzitutto, secondo Dellacasa, lo scrittore vi rileva una reciproca influenza formale se non una vera e propria conformità, per esempio quando in *Il rovescio del sublime* paragona le donne anziane giapponesi, «ingobbite e contorte»⁷³ agli alberi *bonsai* («non si capisce se vecchie o giovani ma già nodose e contorte come per un adattamento ambientale»⁷⁴). Altrove è la natura ad assumere forme o qualità antropomorfe, come nel caso delle cascate maschio e femmina (Odaki e Medaki). In definitiva, in queste pagine Calvino accorcia o annulla la distanza che separa uomo e natura, come quando, sempre nel *Rovescio del sublime*, scrive che

la costruzione d'una natura padroneggiabile dalla mente perché la mente possa ricevere a sua volta ritmo e proporzione dalla natura: così potrebbe definirsi l'intento che ha portato a comporre questi giardini⁷⁵.

O quando, in *I mille giardini*, afferma che:

⁶⁹ I. Calvino, *Il barone rampante*, cit., p. 619.

⁷⁰ C. Dellacasa, *Italo Calvino in Giappone. Mille giardini verso il vuoto*, cit., p. 101.

⁷¹ Cfr. I. Calvino, *Le città invisibili*, cit. pp. 447-48.

⁷² C. Dellacasa, *Italo Calvino in Giappone. Mille giardini verso il vuoto*, cit., p. 102.

⁷³ I. Calvino, *Collezione di sabbia*, cit., p. 574.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*.

[...] è proprio in quanto obbediscono alla misura dei passi, che le pietre comandano i movimenti dell'uomo in marcia, lo obbligano a un'andatura calma e uniforme, ne guidano il cammino e le soste. Ogni pietra corrisponde a un passo, e a ogni passo corrisponde un paesaggio studiato in tutti i dettagli, come un quadro⁷⁶.

Qui il rapporto che intercorre tra il giardino e il suo visitatore non è dissimile a quello tra artista e opera d'arte oppure tra spettatore e opera. La prima strategia di Calvino per ridurre le distanze con la natura consiste nel considerare il giardino come una forma di scrittura o come la composizione di un quadro: egli descrive la passeggiata nel giardino come una scrittura del paesaggio – i passi sulle pietre come traccia del movimento e del punto di vista – o come una lettura di un quadro – ogni passo è un punto di osservazione su di un singolo dettaglio. Il giardino è composto e costruito per essere in sintonia con il movimento, lo sguardo e soprattutto il pensiero di chi lo percorre; la forma del giardino è in armonia sinergica con la forma della mente:

l'armonia interiore si raggiunge seguendo passo a passo il sentiero e passando in rassegna le immagini che si presentano alla vista. Se altrove il sentiero è solo un mezzo e sono i luoghi a cui esso porta che parlano alla mente, qui è il percorso la ragione essenziale del giardino, il filo del suo discorso, la frase che dà significato a ogni sua parola⁷⁷.

Secondo tale prospettiva, ancora antropocentrica e logocentrica, il giardino è come una poesia, e osservarlo è un'esperienza poetica. Nel giardino quindi, scrive Calvino in *Il tempio di legno*,

i vari elementi sono messi insieme secondo criteri d'armonia e criteri di significato, come le parole in una poesia. Con la differenza che queste parole vegetali cambiano di colore e di forma nel corso dell'anno e ancor più col passare degli anni: mutamenti in tutto o in parte calcolati nel progettare la poesia-giardino⁷⁸.

La poesia-giardino è una poesia visiva e cangiante: se il paesaggio è come un gioco combinatorio dove «ogni singolo e limitato frammento dell'universo si sfalda in una molteplicità infinita»⁷⁹, esso è anche un teatro di un'armoniosa e costante metamorfosi formale, luminosa e cromatica. I differenti colori delle foglie nello scorrere delle stagioni, i riflessi degli elementi vegetali nell'acqua dei laghetti, la luce del sole e della luna, il crescere e il cadere delle foglie: tutto è disegnato (l'uomo disegna una forma alla natura) per essere al tempo stesso continuo e discontinuo, frammento e insieme, granello di sabbia e roccia.

Tuttavia, in filigrana al discorso metaletterario di Calvino (il giardino è una poesia), si legge un altro discorso, nel quale il rapporto dell'uomo con il giardino non è considerato come un rapporto univoco – di scrittura, osservazione e lettura. Al contrario, tra umano e non-umano,

⁷⁶ *Ivi*, p. 583.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ivi*, p. 580.

⁷⁹ *Ivi*, p. 584.

tra scritto e non-scritto, si crea una reciprocità tale per cui se dalla poesia nasce il giardino, dal giardino nasce la poesia, ed entrambi hanno la stessa forma. In questo senso, la scrittura del giardino da parte di Calvino è un'operazione più complessa, che più che descrittiva è evocativa o sinestetica:

[...] quali significati? Il sentiero al di qua del cancello è fatto di lastre lisce e al di là di ciottoli grezzi: è il contrasto tra la civiltà e la natura? Là il sentiero si biforca in un braccio dritto e in uno storto; il primo si blocca a un punto morto, il secondo va avanti: è una lezione sul modo di muoversi nel mondo? Ogni interpretazione lascia insoddisfatti; se c'è un messaggio, è quello che si coglie nelle sensazioni e nelle cose, senza tradurle in parole⁸⁰.

Sono le sensazioni, quindi, a veicolare il messaggio tra l'uomo e la natura; sono le esperienze sensoriali nate dal contatto reciproco tra uomo e giardino a permettere che, definitivamente, la «mente possa ricevere [...] ritmo e proporzione dalla natura»⁸¹, poiché la mente stessa è natura. Qui Calvino dimostra di aver compreso profondamente e integrato la concezione giapponese del mondo, dell'arte e della natura, tutti facenti parte di un sistema unico, onnicomprensivo e interconnesso⁸². Come spiega Dellacasa,

con la cautela necessaria a evitare riduzioni essenzialiste, si può risalire alle origini di questa concezione olistica nella filosofia cinese (dal primo Taoismo al tardo Neo-Confucianesimo), avallata dal pensiero Buddista e rielaborata, in tempi più recenti, dalla Scuola filosofica di Kyōto. La formula giapponese *mono no aware* sembra particolarmente adatta a riassumere quanto colto da Calvino: essa si riferisce a una creazione artistica basata sull'immedesimazione con ciò che tale creazione evoca, ossia con la natura e la totalità del mondo vivente⁸³.

La stessa prospettiva è da applicarsi anche a *Palomar*, dove lo scrittore «mette in scena un io che esperisce e descrive il mondo ammettendo gradualmente la possibilità di essere sussunto in un tutto onnicomprensivo, di cui uomo e natura fanno parte allo stesso titolo»⁸⁴, dove cioè la natura che emerge «dall'uomo e nell'uomo» permette a Calvino di «mettere in discussione i contorni dell'umano»⁸⁵. E non solo gli animali (merli, gechi, giraffe, gorilla, iguane) ma anche elementi naturali inanimati come fili d'erba, onde, raggi di sole, stelle e pianeti. Di questa consustanzialità, poi, partecipano anche gli oggetti, costruzioni dell'uomo:

se l'occhio non è che una parte del nostro cervello che si è spinta sul confine del corpo per esplorare il mondo, è tuttavia vero anche, come [Calvino] scrive recensendo il libro di Ruggero Pierantoni, *L'occhio e l'idea (La luce negli occhi)*, che la conoscenza umana fuori dai miti, ovvero fuori dalle costruzioni culturali e mentali, non esiste. In questo stesso scritto torna alla cultura visiva nipponica con un cenno a

⁸⁰ *Ivi*, p. 583.

⁸¹ *Ivi*, p. 574.

⁸² C. Dellacasa, *Italo Calvino in Giappone. Mille giardini verso il vuoto*, cit., p. 103.

⁸³ *Ivi*, pp. 103-04.

⁸⁴ *Ivi*, p. 105.

⁸⁵ *Ibidem*.

Jun'ichirō Tanizaki e al suo *Libro d'ombra*, in cui si afferma che ci sono anche le infinite gradazioni del buio, poiché l'oscurità è qualcosa di cangiante e variegato come si sperimenta nella cultura giapponese⁸⁶.

Libro d'ombra che, in un tentativo di scrivere, evocandolo più che spiegandolo, il concetto di bellezza nella cultura giapponese, consiste in «un saggio su oggetti e aspetti e abitudini della vita quotidiana»⁸⁷, e che Calvino recensisce in un articolo in «la Repubblica» nel 1982:

questo libro è letterariamente un modello: perché parla in tono discreto e tranquillo di cose di tutti i giorni, inseguendo quelle ragioni sottili e mai esplicite che sono il segreto d'una civiltà, la sostanza profonda che poi è quella che si trova sempre alla superficie, sotto i nostri occhi⁸⁸.

In questo modo si deduce che in Calvino l'interesse per la cultura giapponese sia correlato soprattutto con il *guardare* – con l'esperienza sensoriale della vista prolungata nel tempo, un vedere che dura più a lungo di un istante – e che l'incontro con il Giappone (le città, i giardini, le opere d'arte, gli oggetti) sia stato eminentemente un incontro visuale. In una lettera a François Wahl del 1 dicembre 1960, già citata sopra, Calvino descrive la propria metodologia della narrazione, individuando nell'immagine il punto di partenza, e nella logica interna all'immagine stessa lo sviluppo della propria scrittura, ma sottolineando come problematico un terzo momento (in cui tale processo logico si spegne), ovvero quello della *contemplazione*⁸⁹. Una contemplazione che in questa lettera viene concepita in quanto incapacità ad andare a fondo, in quanto troppo facile risoluzione e rasserenamento e in quanto assenza di tragicità. È in questa stessa pagina che Calvino scrive che ciò a cui tende, la sola cosa che può insegnare è un modo di *guardare*, ovvero *essere* in mezzo al mondo, in una dimensione che pare sospesa tra contemplazione e azione, identificata con la dimensione della letteratura. Negli scritti sul Giappone, risalenti ad almeno sedici anni dopo questa lettera, Calvino sembra smussare queste considerazioni sulla propria scrittura e sulla letteratura, e abbattere i confini che separano “contemplare” e “guardare”, che ormai coesistono nel proprio metodo di osservazione, descrizione, narrazione e meditazione. Quella dei giardini giapponesi, infatti, è una vera e propria contemplazione, resa sottoforma di correlativo oggettivo (il quale, come si è detto, è legato alla percezione e all'emozione) dove il “*pathos* della distanza”⁹⁰ (tragico) è sostituito dalla sensazione e dalla presenza, dall'essere insieme alla cosa osservata e dalla consustanzialità con essa (concetti e pratiche di derivazione Zen).

⁸⁶ M. Belpoliti, *Vedere e trasalire*, in I. Calvino, *Guardare*, cit., p. 542.

⁸⁷ I. Calvino, *Junichiro Tanizaki, Libro d'ombra*, in *Saggi*, cit., vol. I, p. 1445.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Cfr. I. Calvino, *Lettere*, cit. p. 668.

⁹⁰ Cfr. C. Cases, *Calvino e il “pathos della distanza”*, in *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 55-63 e P.V. Mengaldo, *L'arco e le pietre*, in *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 406-426.

Calvino, negli anni Ottanta, giunge a una concezione filosofica ed estetica dove la linearità dello storicismo e del pensiero strutturalista è ormai integrata e oltrepassata, per lasciare spazio ad altre forme di rappresentazione metaforica e di pensiero. Le lunghe meditazioni sul silenzio e sul vuoto⁹¹, in particolare, permettono allo scrittore di superare la dialettica (già da tempo, come si è visto, rimessa in questione), ovvero la separazione dicotomica, tra detto e non-detto, scritto e non-scritto, pieno e vuoto – di parola, di forma, di senso:

passando nuovamente sotto il ginkgo, dissi al signor Okeda che nella contemplazione della pioggia di foglie il fatto fondamentale non era tanto la percezione d'ognuna delle foglie quanto la distanza tra una foglia e l'altra, l'aria vuota che le separava. Ciò che mi sembrava d'aver capito era questo: l'assenza di sensazioni su una larga parte del campo percettivo è la condizione necessaria perché la sensibilità si concentri localmente e temporalmente, così come nella musica il silenzio di fondo è necessario perché su di esso si stacchino le note⁹².

Il pensiero analitico del personaggio (l'intellettualizzazione) si scontra, nell'osservazione empirica delle foglie ginkgo (la materialità del dato sensoriale), con la presa di consapevolezza che continuità e discontinuità sono un *continuum*, come il vuoto, il silenzio e i loro opposti. Quella delle due facce della stessa medaglia è da considerarsi quindi come un'immagine metaforica ed emblematica simile a quella dello Yin e yang, dove la complementarità tra due opposti ne è al tempo stesso reciproca necessità, cioè reciproca condizione di esistenza – oltre che inevitabile commistione. La concezione olistica che lo scrittore abbraccia negli ultimi anni della sua vita, che sembra essere anzitutto una risposta personale al cambiamento paradigmatico che avviene nel passaggio tra gli anni Settanta e Ottanta, ossia l'avvento del Postmoderno, assume dimensioni più ampie rispetto a quelle messe in luce nelle presenti pagine, ovvero quelle dell'incontro con la cultura giapponese e le filosofie orientali. Il cambio di prospettiva è graduale e progressivo, e le sue radici ne precedono la sistematizzazione teorica – sistematizzazione che prende corpo a tutti gli effetti proprio in *Collezione di sabbia*, che come si è detto è un punto di approdo di una ricerca sulle immagini e sugli oggetti che Calvino conduce lungo tutto il corso della sua vita, e di cui gli scritti sull'arte sono testimonianza e riflesso. A cambiare, poi, insieme alla concezione estetica e filosofica, è anche la concezione di sé, e del rapporto dell'io con lo spazio e il tempo, del soggetto con l'oggetto, dell'autore con l'opera d'arte⁹³. Per Calvino, scrittore, ciò comporta considerare che la materia con cui un

⁹¹ A tal proposito vd. P.V. Mengaldo, *Fantasie del vuoto in Collezione di sabbia*, in *La tradizione del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991.

⁹² I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 811.

⁹³ Nella cultura giapponese è prassi considerare un'opera d'arte come un'opera collettiva e anonima: una concezione dell'autorialità e del rapporto tra autore e opera che questiona Calvino da sempre.

autore disegna il mondo, allo stesso modo di quella attraverso cui il mondo si disegna, è al tempo stesso organica e inorganica, poetica e spirituale:

[...] così il giardino continua a essere il giardino disegnato cinquecento anni fa da un architetto-poeta, anche se ogni pianta segue il corso delle stagioni, delle piogge, del gelo, del vento; così i versi d'una poesia si tramandano nel tempo mentre la carta delle pagine su cui saranno via via trascritti va in polvere. [...] Ciò che il tempio di legno ci può insegnare è questo: per entrare nella dimensione del tempo continuo, unico e infinito la sola via è passare attraverso il suo contrario, la perpetuità del vegetale, il tempo frammentato e plurimo di ciò che s'avvicenda, si dissemina, germoglia, si dissecca o marcisce⁹⁴.

Nella presa di consapevolezza definitiva della circolarità dello spazio-tempo – non solo da un punto di vista scientifico – e della consustanzialità del tutto – mondo scritto, mondo disegnato e mondo non-scritto – Calvino fa dell'olismo una metodologia di scrittura, e diventa lo scrittore che scrive come le piante di zucca fanno le zucche.

La scrittura è riconsiderata così in quanto elemento innanzitutto naturale, come l'ombra; il filo d'inchiostro, nero su bianco, disegna una forma che si definisce in rapporto alla forma del mondo, in un rapporto di significazione innanzitutto visuale⁹⁵, un *di-segno*. Così Calvino descrive, in uno dei suoi *Passaggi obbligati*, un pezzo di quel grande giardino che è la Liguria:

si può tener conto delle macchie d'ombra cioè dei luoghi non raggiunti dai raggi, di come l'ombra acquista nettezza proporzionalmente al prendere forza del sole, di come l'ombra mattutina d'un fico da tenue e incerta diventa col salire del sole un disegno in nero del fico foglia per foglia che s'allarga al piede del fico in verde, quel concentrarsi del nero per significare quel lucido verde che il fico contiene foglia per foglia sulla faccia che dà verso il sole⁹⁶.

⁹⁴ I. Calvino, *Collezione di sabbia*, cit., pp. 580-81.

⁹⁵ Il rapporto tra luce e ombra (l'aprico et l'opaco, il bianco e il nero) è qui metafora del rapporto di significazione, dove l'ombra diventa *segno* della realtà grazie alla luce.

⁹⁶ I. Calvino, *La strada di San Giovanni*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 97.

2. Albrecht Altdorfer e *l'histoire du chevalier parenthèse*

La progressiva tendenza di Calvino a raccontare le immagini, cioè a narrativizzare i suoi testi efrastici, che nel corso del tempo sono sempre più dinamizzati e popolati da personaggi, abitati o percorsi da occhi interni al quadro, culmina in un testo del 1984 dedicato al *San Giorgio nella foresta* di Albrecht Altdorfer (una tela del 1510) e pubblicato in traduzione francese¹ in «Le Nouvel Observateur». Si tratta dell'*Histoire du chevalier parenthèse*, che come enunciato dal titolo narra la vicenda (*l'histoire*) di un cavaliere, rappresentato iconograficamente come San Giorgio. Nel 1984 il settimanale francese prende una nuova direzione volta ad avvicinarsi di più all'attualità artistica e letteraria; è dunque in questo slancio editoriale che si situa la collaborazione di Calvino con «Le Nouvel Observateur», ovvero una recensione di una visita all'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera. La riflessione sulla rappresentazione di San Giorgio, come si è ampiamente visto nel corso della tesi, è incisiva per Calvino, che con il personaggio arriva addirittura a identificare anche una parte del proprio percorso biografico – insieme al percorso biografico di ogni essere umano. Tuttavia questo breve racconto, scritto nel 1984, cioè in concomitanza con la pubblicazione di *Collezione di sabbia*, conferisce all'iconografia del santo una nuova dimensione narrativa e filosofica.

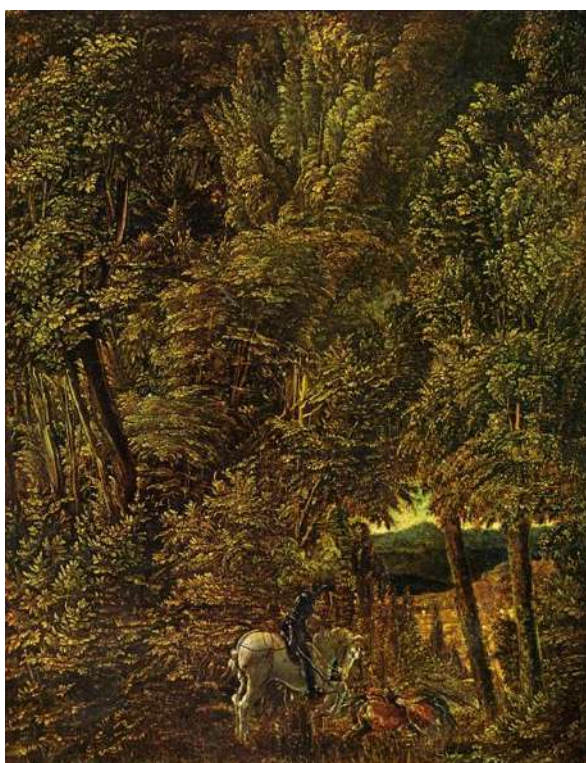


Figura 250 Albrecht Altdorfer, *San Giorgio nella foresta*, 1510

¹ Il testo originale, un dattiloscritto, è redatto in lingua italiana. Cfr. L. Baranelli, *Bibliografia di Italo Calvino*, cit., p. 176 e p. 196.

Come già nelle pagine efrastiche dedicate a Carpaccio e in quelle meditative relative alle iconografie di San Giorgio e San Girolamo nel *Castello dei destini incrociati*, si trovano in questo testo numerosi riferimenti denotativi. La pittura è descritta nei suoi dettagli plastici e figurativi, come nel caso della rappresentazione della luce e del paesaggio:

finalmente, all'alba, mentre una luce dorata con riflessi di rame si propagava per la foresta, ecco che [il cavaliere] aveva visto aprirsi al di là degli alberi un paesaggio illuminato al sole: una valle, una pianura, una catena di montagne azzurre in lontananza, sotto il cielo ancora pallido².

E nella descrizione delle piante e delle loro foglie che compaiono nella tela:

il quadro di Albrecht Altdorfer che si trova alla Alte Pinakothek di Monaco di Baviera è molto più piccolo di quanto ci si immagina vedendolo nelle riproduzioni, ma è talmente ricco di dettagli che vi si possono riconoscere le varie specie d'alberi dalla consistenza del fogliame, tenero o ispido o piumoso, a cui un pennello leggero e sottile ha comunicato la vibrazione d'un filo di vento³.

Come si è appena visto, poi, la denotazione efrastica non è solo relativa alla pittura, ovvero allo spazio nella tela, bensì anche allo spazio della tela (le sue dimensioni)⁴ e allo spazio della sua esposizione, ovvero alla sala del museo. Alla fine del testo, infatti, lo scrittore fa esplicito riferimento a questo luogo, contenitore di altri quadri, che a loro volta raccontano altre *histoires*:

nella stessa stanza del museo, poco distante da questa piccola tela, ci sono dei grandi quadri di battaglie, tra cui quello, pure di Altdorfer, della battaglia tra Alessandro e Dario: una pianura tra le montagne azzurre è gremita d'una folla d'innumerabili uomini armati di lance, piccoli e fitti come insetti dalle antenne brulicanti, immensi eserciti trascinati in ondate furiose che penetrano l'una nell'altra e si dilatano in una spirale di fragori metallici e di polvere su tutta la crosta della terra.

² I. Calvino, *Histoire du chevalier parenthèse*, in *Saggi*, cit., vol. II, p. 1999. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ivi*, pp. 1999-2000. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 349-50.

³ La descrizione delle fronde e delle foglie del quadro di Altdorfer ricorda quella che Calvino propone nel finale del *Barone rampante*, dove, in modo analogo al breve racconto efrastico, è anche messa in luce la porosità tra rappresentazione e realtà: «quel frastaglio di rami e foglie, biforcazioni, lobi, spiumii, minuto e senza fine, e il cielo solo a sprazzi irregolari e ritagli, forse c'era solo perché ci passasse mio fratello col suo leggero passo di codibugnolo, era un ricamo fatto sul nulla che assomiglia a questo filo d'inchiostro, come l'ho lasciato correre per pagine e pagine, zeppo di cancellature, di rimandi, di sgorbi nervosi, di macchie, di lacune, che a momenti si sgrana in grossi acini chiari, a momenti si infittisce in segni minuscoli come semi puntiformi, ora si ritorce su se stesso, ora si biforca, ora collega grumi di frasi con contorni di foglie o di nuvole, e poi s'intoppa, e poi ripiglia a attorcigliarsi, e corre e corre e si sdipana e avvolge un ultimo grappolo insensato di parole idee sogni ed è finito»; I. Calvino, *Il barone rampante*, cit., pp. 176-77.

⁴ A tal proposito, Marina Pagano scrive: «le passage que nous venons de parcourir nous permet non seulement d'affirmer la volonté de Calvino d'aborder l'art, tout en se concentrant sur son aspect visuel en tant qu'écrivain qui réinvente un matériau préexistant en le transmigant dans la littérature, mais aussi de souligner un aspect qui unit les artistes, aux œuvres desquels l'auteur adresse ses écrits, à savoir la réflexion sur la composition – et la dimension – matérielles, physiques, de l'œuvre d'art»; M. Pagano, *L'écrivain qui observe : la réflexion d'Italo Calvino dans ses écrits sur l'art*, in P. Kuon-P. Sauvenet (a cura di), *L'art du jugement dans et sus les arts*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2022, p. 152.

Un'incursione dell'autore nella narrazione, nel corso del testo, che muta repentinamente e radicalmente il registro del racconto. Questo infatti comincia con un *incipit* tipico della finzione letteraria:

gli alberi innalzavano a una tale altezza i loro rami, che il cavaliere, perduto nella foresta, levando lo sguardo non vedeva che foglie di varia forma sospese in stratificazioni sovrapposte, come se in cima alle piante crescessero altre piante, come se il regno vegetale avesse invaso tutto lo spazio del cielo, come se l'immensità vuota che sovrasta la terra fosse stata abolita cancellata divorata da un intrico di ramificazioni. Per un giorno e una notte egli s'era lasciato portare a caso dal suo cavallo, a zigzag tra i tronchi, cercando invano una via d'uscita.

E continua con la narrazione della vicenda, ovvero l'incontro con il drago:

il cavallo già galoppava in quella direzione quando ebbe uno scarto improvviso drizzandosi sulle zampe di dietro, come preso dal terrore: al livello del suolo era apparso un essere strano, una specie di rospo enorme, dello stesso colore delle foglie secche, spuntato come un fungo dai cespugli. Ora il cavaliere dalla nera armatura si sporge verso il mostro appostato al limitare del bosco come se tra loro si stesse svolgendo un dialogo. Cosa mai possono dirsi?

Questo interrogativo, con cui Calvino interrompe la diegesi (posto appena prima del paragrafo dedicato al commento sulla dimensione della tela letto poco sopra), è volto a lettrici e lettori, ma è rivolto anche a sé stesso, narratore e scrittore. Poche righe dopo, infatti, si trova una dichiarazione particolarmente significativa in cui lo scrittore chiama in causa il proprio impulso alla narrazione, intesa come una necessità, più che una volontà:

per questo ho sentito il bisogno d'inventare una storia tutta per loro, una storia in cui il drago dice al cavaliere: "Attento, uomo! [...]"

Calvino fa qui riferimento al personale *bisogno* d'inventare storie, di scrivere, e lo fa proprio osservando la pittura. Le ragioni profonde che inducono e nutrono tale bisogno si trovano delucidate nel paragrafo appena precedente:

è chiaro che il soggetto del quadro è la foresta; la leggenda di San Giorgio e il drago è solo un pretesto; eppure non si tratta d'un paesaggio in cui le figure spariscono: tutto il dispiegamento verticale di linee e colori è solo uno sfondo per il gruppo concentrato alla base: il cavaliere smilzo come una parentesi, nero come un coleottero, il cavallo bianco sospeso nel suo galoppo, il drago informe steso al suolo.

È per questo che Calvino sente il bisogno di raccontare la storia del cavaliere e del drago, per dare una voce alle figure, agli elementi che compongono il quadro, per lasciare le immagini raccontarsi, muoversi nel loro spazio, ridimensionare le prospettive della tela. Lo scambio tra il cavaliere e la bestia, in questa variante di un *San Giorgio e il drago* dove l'azione è temporaneamente interrotta per lasciare spazio al dialogo (interruzione dell'azione che è suggerita dall'iconografia poco drammatica adottata da Altdorfer stesso, che sceglie di rappresentare il momento appena prima della lotta), suona dunque così:

attento, uomo! Prima di varcare questa soglia, osserva bene le proporzioni del quadro: quanta parte ha la foresta e quanta la tua persona... Giustamente sei stato scelto dal destino per montare in sella e vestire l'armatura; ma ricordati che fai parte di questo quadro e che tutto ciò che è in questo quadro fa parte di te: luci, ombre, misura. Se il mondo si ridurrà a un orizzonte vuoto, occupato solo dalla tua volontà, sarà anche la tua fine. Guarda!

La lettura di Calvino del quadro di Altdorfer risente della lezione della semiotica di cui lo scrittore aveva già raccolto i frutti nei testi precedenti dedicati alla pittura. Qui il cavaliere, sineddoche dell'essere umano, è, di fronte alla natura, una parentesi, un segno della lingua scritta che significa la demarcazione di un inciso, di un frammento del discorso, utile ma non necessario al suo svolgimento, uno spazio per una digressione o un approfondimento. Le figure del cavaliere, del cavallo e del drago sono inoltre relegate in una porzione delimitata dello spazio del quadro, cioè in basso a destra – quadro che non solo è citato esplicitamente, ma anche indicato dal deittico «questo». E il racconto di Calvino, poi, segue proprio l'ordine della scrittura: comincia dalla descrizione della selva (in alto a sinistra nel quadro), per giungere al nucleo della narrazione, cioè l'incontro tra l'uomo e il drago (in basso a destra). Se il cavaliere è come una parentesi, significa che esso è, come una virgola, una sottile linea d'inchiostro (esso è definito «smilzo come una parentesi, nero come un coleottero»), un tratto del pennello o della penna. Di fronte alla grandezza e magnificenza della natura, dunque, l'uomo non è che un piccolo simbolo tipografico, ma non per questo è superfluo o accessorio. Calvino, anzi, ci dice che è proprio da questo incontro tra due misure in un rapporto sproporzionato o disequilibrato che nasce l'esigenza della narrazione, della scrittura.

E in questa dimensione di reciprocità tra l'uomo, il mostro e la natura, tra la finzione e la realtà, tra la descrizione, la narrazione e la meditazione, che Calvino rileva come tutti gli elementi del quadro siano, infine, fatti di una sola sostanza. Proprio il drago, infatti, creatura ibrida tra l'umano e il vegetale («un essere strano, una specie di rospo enorme, dello stesso colore delle foglie secche, spuntato come un fungo dai cespugli»), ricorda al cavaliere qual è la sua vera natura:

ricordati che fai parte di questo quadro e che tutto ciò che è in questo quadro fa parte di te: luci, ombre, misura. Se il mondo si ridurrà a un orizzonte vuoto, occupato solo dalla tua volontà, sarà anche la tua fine.

L'uomo fa parte del quadro, come anche della natura, al di là della sua volontà (volontà, quella del cavaliere, che ricorda la «forza di volontà»⁵ di esistere di Agilulfo nel *Cavaliere inesistente*): questa appartenenza è una necessità. In Calvino l'opera d'arte, e la pittura in particolare, è messa a nudo nel suo essere *opera* (finzione narrativa e mimesi), manifattura (prodotto delle mani dell'uomo), ma in questa dimensione artificiale lo scrittore esprime al meglio la propria filosofia

⁵ I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, cit., p 958.

anti-antropocentrica: l'orizzonte non segue la volontà dell'uomo, la linea dello sguardo, di uno sguardo consapevole del proprio punto di osservazione, deve andare oltre ciò che sa già di poter o voler vedere.

Tale prospettiva sulla pittura di Altdorfer non rispecchia solo l'estetica e la poetica di Calvino, bensì si inserisce con coerenza nel solco della critica d'arte, in una dimensione storico-artistica. Albrecht Altdorfer (circa 1480-1538), uno dei principali esponenti del Rinascimento tedesco e, in particolare, della Scuola Danubiana, è, oltre che pittore e architetto, autore di incisioni su rame e disegni. In linea con gli altri artisti della Scuola Danubiana (come Dürer e Cranach il Vecchio), con gli artisti che ne hanno ispirato la produzione (come il Leonardo paesaggista, Jacopo de' Barbari e in generale la tradizione del niello italiano), e con quelli ad essa prossimi (come Giorgione), i suoi dipinti sono prevalentemente raffigurazioni naturalistiche di paesaggi che diventano pretesto per una riflessione sul rapporto dell'uomo con la natura, attraverso lo sconvolgimento della tradizionale ripartizione dello spazio rappresentativo della tela tra le figure umane protagoniste di una storia e la veduta paesaggistica, lo sfondo. Le scene sono sempre pervase da una luce fiabesca che rende l'ambientazione narrativa e in certi casi drammatica, grazie anche all'espressività del colore e all'impiego di un segno deformato. Le figure umane, sia quelle raffigurate singolarmente sia nelle scene di massa, sono spesso relegate a una piccola porzione del dipinto, lasciando al paesaggio un valore quasi del tutto autonomo. Al tempo stesso, lo stile di Altdorfer si incentra sull'attenzione e sul gusto per il dettaglio pittorico; attenzione e gusto che gli derivano dalla profonda conoscenza della miniatura. La sua è una poetica dell'incontro tra il particolare e l'universale. Il *San Giorgio nella foresta* è, in questo senso, una delle tavole più significative del pittore, e Calvino, come si è visto, ne è preciso interprete. D'altronde già nel *Castello*, nel 1973, lo scrittore aveva citato questa tela, considerata come massimo esempio di quelle raffigurazioni iconografiche del santo (insieme a quella di Giorgione) in cui al termine della lotta «si celebra la riconciliazione con la natura, che cresce alberi e rocce a occupare tutto il quadro, relegando in un angolo le figurine del guerriero e del mostro»⁶. Riconciliazione tra l'uomo e la natura che è come riconciliazione tra il particolare e l'universale. Con questo breve racconto, scritto una decina di anni dopo il *Castello*, l'occhio e la penna di Calvino ci lasciano una testimonianza di come una narrazione possa essere critica d'arte, di come una storia possa raccontare la storia dell'arte e di come la grande scrittura possa de-scrivere la grande pittura.

⁶ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. 601.

3. *La Libertà che guida il popolo* di Eugène Delacroix: un romanzo dentro un quadro

Lo scritto di Calvino dedicato a *La Libertà che guida il popolo* di Eugène Delacroix, la celeberrima tela sulle “Tre Gloriose Giornate” di Parigi del 1830, nasce in occasione di una mostra interamente dedicata a quest’opera, organizzata dal Museo del Louvre nel 1982. Inizialmente pubblicato in «la Repubblica» nel febbraio del 1983 (col titolo *Sì, dipingerò una barricata. Al Louvre una “esposizione-dossier” dedicata a uno dei più famosi quadri dell’Ottocento: La libertà che guida il popolo di Delacroix*), esso è poi raccolto in *Collezione di sabbia* l’anno successivo, col titolo *Un romanzo dentro un quadro*. Il testo di Calvino è una vera e propria recensione dell’intero allestimento, in cui il grande dipinto del pittore francese è letto attraverso gli strumenti critici e le chiavi interpretative fornite dai curatori della mostra:

le mostre “dossier” che periodicamente il Museo del Louvre organizza, mettendo intorno a un quadro famoso o a un gruppo di quadri tutti i documenti (disegni, abbozzi, altre opere) necessari a illuminarne la genesi, sono sempre interessanti e c’è sempre molto da imparare¹.

La *genesì* di un quadro ha una natura molteplice, ma nel suo articolo Calvino prende in considerazione soprattutto due aspetti. Lo scrittore riflette, complice il percorso storiografico della mostra, sulle ragioni legate al contesto storico: la dimensione politica, sociale, economica e culturale in cui l’opera prende vita; al tempo stesso si concentra sulla genesi materiale, ovvero sulla realizzazione del quadro, a partire da una serie di disegni e di studi preparatori, che in questa occasione sono eccezionalmente esposti a fianco alla tela definitiva di Delacroix – tracce visibili, solitamente invisibili, del lavoro del pittore. Proprio questo secondo aspetto “genetico”, quella che nella conversazione con Pericoli un paio di anni prima era stata denominata «l’anatomia seconda, l’anatomia segreta»² del dipinto, sembra interessare maggiormente lo scrittore. Grazie all’impostazione della “mostra dossier”, in cui sono esposti non solo gli studi preparatori, ma anche altre opere dell’artista (che osservate in accostamenti reciproci rivelano punti di continuità, riprese, citazioni, modelli comuni) e le analisi approfondite della tela fatte con la «la radiografia a raggi infrarossi»³, l’osservatore, come Calvino, è messo nella condizione di ricostruire, almeno in parte, il processo di composizione dell’opera.

¹ I. Calvino, *Collezione di sabbia*, cit., p. 461. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ivi*, pp. 461-468. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 589-95.

² I. Calvino, *Furti ad arte. Conversazione con Tullio Pericoli*, cit., p. 1807.

³ Un caso esemplare è, in questo senso, quello del colore del berretto frigio indossato dalla Libertà: «il berretto frigio in testa a Marianna a quel tempo era ancora un’immagine sovversiva, anche se Delacroix non aveva fatto che seguire modelli classici, senz’alcuna intenzione partigiana. Ora noi vediamo nel quadro che il berretto frigio non è rosso come quello dei sanculotti ma d’un bruno scuro. E i sondaggi radiografici hanno scoperto che sotto

Lo scrittore mette in evidenza, per esempio, come i disegni preparatori possano essere riutilizzati svariate volte dall'artista, per la realizzazione di figure differenti in diversi quadri – seguendo così un procedimento di tipo, per certi versi, combinatorio. Questi disegni possono essere frutto dell'immaginazione del pittore oppure copie da modelli già esistenti: altre opere del pittore stesso (in questo caso in particolare *La Grecia sulle rovine di Missolongi*), o lavori di altri artisti (in questo caso David e Gros). Tale operazione di rimandi “intra” e “intertestuali”, evidenziata nel percorso espositivo dai curatori (che paragonano al caso del pittore francese quello equivalente del Picasso di *Guernica*, il quale, alla notizia del bombardamento della città, riprende gli studi delle taumachie degli anni precedenti per rimpiegarli nella composizione del 1937), colpisce particolarmente Calvino, proprio per via dell'analogia con la strutturazione di un testo o di un di un libro. Egli, dunque, si concentra sulle varie figure che popolano *La libertà*, tentando di individuarne l'origine e la genesi formale. In particolare, lo scrittore nota che la figura della Libertà ha origine da disegni precedenti di altri corpi femminili – soprattutto quello della suddetta Grecia⁴ –, anche se in questo caso Delacroix ha l'idea brillante di mettere il volto della donna di profilo, conferendogli «quell'incisività indimenticabile». Tale idea «sembra essergli venuta sulla tela, ed è certo un'idea legata al tema del 1830 e non al precedente»; infatti «la Libertà volge il viso verso il popolo per esortarlo alla lotta». Calvino dunque si interroga sul rapporto tra la genesi dell'opera – le sue radici strutturali e formali – e l'opera definitiva, conclusa:

un quadro che rappresenta agli occhi di chi lo guarda lo slancio, il movimento, l'entusiasmo, lo si direbbe dipinto di getto. Invece la sua storia è quella d'una composizione laboriosa, piena d'esitazioni e ripensamenti, calcolata dettaglio per dettaglio, in una giustapposizione d'elementi eterogenei e in parte preesistenti. Come opera allegorica la si direbbe animata solo da un ideale sentito passionalmente: invece, la scelta d'ogni dettaglio di vestiario, d'ogni arma brandita ha un significato e una storia. Come opera realistica la si direbbe ispirata dal vivo, da emozioni colte sul terreno della lotta: invece è un repertorio di citazioni museografiche, un compendio di cultura figurativa.

Ma *La libertà* (tanto il personaggio allegorico quanto l'intero quadro), nonostante tale percorso genetico disteso nel tempo, è un'opera la cui composizione ha un inizio e una fine, un'opera completa, definitiva e autonoma:

la conclusione è che *La Liberté guidant le peuple* è un quadro autonomo, pensato e dipinto nel 1830; l'aver utilizzato studi precedenti non dimostra una contraddizione o un'indifferenza al tema, che resta quello della libertà dei popoli, ma un arricchimento nel passaggio dall'allegoria ideale all'esperienza vissuta che diventa fatto visuale e corposo.

questo tono spento c'è uno strato scarlatto. Di qui a inferire che Delacroix abbia smorzato quel colore troppo provocante per compiacere i censori del Secondo Impero, non c'è che un passo».

⁴ «Per prima cosa l'esposizione dimostra in modo che mi pare convincente che la donna al centro del quadro, la più famosa raffigurazione della Libertà nella storia della pittura, non nasce in quel momento nell'immaginazione di Delacroix: esisteva già da una decina d'anni in un gran numero di disegni. Era “la Grecia insorta contro i Turchi” cui Delacroix voleva dedicare un quadro dal tempo dei primi moti per l'indipendenza ellenica nel 1820».



Figura 251 Eugène Delacroix, *La Libertà che guida il popolo*, 1830

Tutte queste riflessioni sulla genesi del quadro di Delacroix sono parallele, o meglio vanno di pari passo, con la *modalità di lettura* dell'immagine messa in pratica in questa occasione da Calvino. La “mostra dossier” per come è impostata permette infatti

di studiare figura per figura uno dei più famosi dipinti dell'Ottocento [...]. Un quadro con tanti personaggi è un po' come un romanzo in cui s'intessono parecchie vicende; ragion per cui mi sento autorizzato a parlarne io, senza invadere il campo degli storici dell'arte e dei critici, ma semplicemente raccontando quel che viene spiegato nella mostra e cercando di leggere il quadro come si legge un libro.

Lo studio della tela «figura per figura» induce lo scrittore a una lettura analitica e denotativa dei singoli personaggi, che però non si tramuta in narrazione, né si inoltra in interpretazioni critiche o in “esegesi” storico-artistiche («è inutile che ci addentriamo in queste ipotesi, dove gli eruditi possono raccontarci quel che vogliono senza il timore che possiamo smentirli»). Se è vero che un quadro con tanti personaggi è come un romanzo, lo scrittore si sente autorizzato a leggere la tela proprio come se si trattasse di un libro. Come già aveva fatto per i teleri di Carpaccio, dove nelle numerose e minuscole figure poteva leggere dei segni di scrittura. Infatti, come si è già letto, quando è nei paraggi di Venezia Calvino sente

il bisogno di fare una visita qui, a San Giorgio degli Schiavoni, a rivedere questi dipinti di Carpaccio, quasi direi a *rileggerli*, non solo perché sono dipinti narrativi, che contengono ognuno un racconto, ma perché sono composti di tante figurine minute che si diramano in sequenze lineari, come i segni d'una fitta scrittura, e nelle loro prospettive si possono seguire delle successioni temporali⁵.

Nel quadro di Delacroix, però, Calvino non vuole decodificare l'alfabeto, bensì si immagina di poter *leggere un romanzo*. Quindi decodifica i personaggi, la struttura, i possibili elementi

⁵ I. Calvino, sul *Ciclo di San Giorgio degli Schiavoni* di Vittore Carpaccio, cit., pp. 272.

narrativi (aneddoti, più o meno noti, legati alla storia del quadro⁶, ma anche alla storia di Francia⁷). Lo scrittore così, seguendo a ritroso la storia e la genesi dell'opera, tacciandone il processo compositivo in ordine diacronico, rilevandone la stratigrafia, *temporalizza* il quadro. Poi, come in un'analisi di un testo letterario, considera come, all'interno di questo spazio temporalizzato, i personaggi, i loro gesti e i loro sguardi si adattino al tema. Propone insomma una lettura al tempo stesso sintattica e semiotica della composizione, prendendo in analisi il disporsi secondo una logica e l'ordinarsi nello spazio delle singole parti del quadro. Ecco qualche esempio:

l'impianto formale del quadro viene tutto dall'impostazione del 1830: è la bandiera che fa da culmine alla composizione determinandone le strutture triangolari e i tre colori che si contrappuntano nel resto del quadro;

conformemente al tema che s'era proposto, Delacroix pone alla sinistra della Libertà tre figure di operai: per "popolo" si intendevano i lavoratori manuali;

alla destra della Libertà c'è il famoso monello col berretto nero armato di due pistole che oggi tutti chiamano Gavroche (ma nel 1830 *I miserabili* erano ancora tutti da scrivere; il romanzo di Hugo sarà pubblicato nel 1862);

più alla portata della nostra lettura, i tre morti in primo piano;

il paesaggio parigino sullo sfondo apre altri problemi. Vi campeggia la mole di Notre-Dame, ma la cattedrale in quella prospettiva poteva esser vista solo dalla riva sinistra della Senna e in quel caso non si spiegano le alte case che ha alla sua destra, perché da quella parte c'è subito il fiume. Si tratta insomma d'un paesaggio immaginario, simbolico.

Calvino legge il quadro come se fosse uno spazio, uno spazio destinato ad accogliere una narrazione, un romanzo.

⁶ Per esempio: «con tutto questo, il quadro, esposto al Salon del 1831, sconcertò il pubblico e la critica; suscitavano proteste il verismo dei proletari insorti, che furono definiti dai critici "facce da corte d'assise", "canaglia", "rifiuti della società", e l'audacia della Libertà, soprattutto perché mostrava un'ascella pelosa (la nudità classica doveva essere glabra). Nonostante ciò il quadro fu acquistato dal Ministero degli Interni, ma già nel 1832, quando il nuovo regime cominciava a scontrarsi con nuove agitazioni popolari, era scomparso dalla circolazione. Tornò a essere esposto dopo la rivoluzione del 1848, ma per poco; nel '49 il tema torna a essere scottante e il quadro finisce in magazzino. Di lì cerca di riesumarlo l'autore, per l'Esposizione Universale del 1855. [...] Comunque sia, su richiesta di Napoleone III, la *Libertà* finisce per essere ammessa all'Esposizione. Dopo altre vicissitudini, con la Terza Repubblica il quadro entra al Louvre, e di lì nella gloria universale».

⁷ Per esempio: «quando nel luglio 1830 scoppia l'insurrezione, Delacroix non va sulle barricate, ma si arruola, come molti altri artisti, nei servizi di guardia al Louvre che proteggono le collezioni del Museo da eventuali saccheggi della folla scatenata. Ci sono rimaste testimonianze su questi turni di guardia diurni e notturni, in cui tra gli artisti comandati in servizio di ronda scoppiavano liti furiose che finivano anche a pugni, non a proposito della politica ma delle rispettive tendenze artistiche o del modo di valutare Raffaello. La visione che questa scarna aneddoticità suscita ci restituisce l'atmosfera della tensione rivoluzionaria con una verità straordinaria: le sale del Louvre di notte, nel cuore della città in rivolta, questi civili armati e intabarrati che passano tra i sarcofagi egizi discutendo delle ragioni ideali del loro mestiere con un accanimento senza precedenti, mentre echi lontani di spari e di grida arrivano dalle parti dell'Hôtel de Ville di là della Senna...».

Ma, oltre che un appassionato lettore di romanzi (e di quadri) Calvino è anche uno scrittore. L'operazione della lettura è perciò per lui attiva e sorvegliata: la lettura accende in lui inediti percorsi cognitivi. È con questo spirito di osservazione che Calvino passa in rassegna tutte le figure principali del quadro, descrivendole, nella loro dimensione iconografica, proprio come se fossero dei personaggi da romanzo: innanzitutto la Libertà, di cui si è già detto; poi gli artigiani, operai e manovali, definiti dagli oggetti che li contraddistinguono (cappello a cilindro, spada, grembiale da lavoro, pantaloni, cintura, fazzoletto in testa, blusa); il monello col berretto nero (raffrontato a una statua di Mercurio di Giambologna, personaggio che trasmigrerà nei *Miserabili* di Victor Hugo); i tre morti in primo piano, rappresentati secondo l'iconografia della morte degli eroi del mito classico (uno in particolare è raffigurato come Ettore)⁸. In questa lettura tra l'iconologico e il romanzesco Calvino si sofferma sugli oggetti, e in particolare, oltre agli indumenti, sulle armi, che sono traccia della loro stessa storia. Baionette, bandoliere, pistole, sciabole, doppiette da caccia:

di tutte le armi rappresentate nel quadro si può tracciare una storia, come di quelle dei paladini nei poemi cavallereschi; solo che qui, come sempre nelle vere rivoluzioni, l'armamentario è improvvisato e eterogeneo, perché proviene da apporti casuali e bottino strappato ai nemici.

La stessa «minuziosa indagine iconologica» operata dagli studiosi di Delacroix, quindi, si ritrova anche nello scritto di Calvino che descrive l'immagine dipinta, letta come una pagina scritta, modellandosi sul *modus operandi* della critica – oltre che sul *modus operandi* del pittore, sul suo minuzioso lavoro iconografico. Ma al di là della descrizione e interpretazione dei particolari e dettagli pittorici, come scrive Marco Belpoliti, e come in parte si è già dimostrato, «leggere un'opera d'arte del passato, per Calvino significa leggere un romanzo di forme e figure; leggere l'opera così come si legge un libro, cioè un oggetto spaziale, che al suo interno contiene spazi e figure geometriche che si sono costituiti nel tempo»⁹. E del quadro, nonostante questo venga letto come un romanzo, a essere assimilato al racconto non è l'aspetto narrativo, quanto piuttosto quello strutturale, ovvero la composizione, e soprattutto quello formale e figurativo, come si evince dalla presentazione dei personaggi.

⁸ Tali commenti iconografici tradiscono in parte il proposito che lo scrittore si dà nello scrivere il testo, annunciato anche alle sue lettrici e ai suoi lettori, ovvero quello di non voler fare critica d'arte. Calvino maneggia con destrezza gli strumenti dell'analisi iconografica, iconologica e della storia dell'arte, che, nel caso specifico di questo quadro, gli derivano dalla visita della "mostra dossier" e dalla lettura del catalogo (H. Toussaint, *La Liberté guidant le peuple de Delacroix*, Parigi, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1982), di cui una copia è conservata dallo scrittore nella biblioteca dell'appartamento di Roma (scaffale III.C.40). Con questo non si vuole sostenere che Calvino abbia un'attitudine da critico o storico dell'arte, né che la sua recensione sia un testo di critica o storia dell'arte, bensì che egli non si limiti a essere uno spettatore colto e attento, ma piuttosto un lettore-scrittore che intende trasmettere tali strumenti alle sue lettrici e ai suoi lettori.

⁹ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 217.

Nella sua recensione, poi, Calvino si sofferma anche sulle vicende biografiche di Delacroix, inserite nel contesto sociale e politico di quegli anni di fermento. A interessarlo, però, è soprattutto il destino del suo quadro *La Libertà*, più volte nascosto e più volte riesumato nel corso del tempo, i cui movimenti sono un'affidabile cartina tornasole delle vicende storiche, politiche e sociali della Francia dell'epoca (il dipinto, secondo lo scrittore, è connotato da un «intento “sociologico”», e la storia delle sue esposizioni non può che riflettere la storia della società). Citando Delacroix stesso, Calvino ci ricorda come il pittore, benché lontano dall'essere un militante, considerasse la propria pittura come uno strumento politico:

ho intrapreso un soggetto moderno, una barricata, – scrive in ottobre al fratello, – e se non ho lottato per la patria, almeno dipingerò per lei. Questo m'ha rimesso d'ottimo umore¹⁰.

Lo scrittore però ci informa anche che la grande tela, presentata al *Salon* nel 1831, fa scalpore soprattutto per il suo stile, per i suoi «valori pittorici»: a essere rivoluzionario, più che il tema, è il suo «realismo inaudito e scandaloso», il suo verismo. In ogni caso, contenuto e forma del quadro, insieme, sono specchio della storia:

il quadro di Delacroix è un luogo d'incontro di motivi vecchi e nuovi della storia della pittura, come la Rivoluzione di luglio lo era stato per la storia di Francia.

L'estrema modernità di Delacroix, il suo essere rivoluzionario nella storia dell'arte, consiste per Calvino nell'aver trasformato l'«esperienza vissuta» in un «fatto visuale e corposo».

In *Un romanzo dentro un quadro*, un testo cardine che infatti Calvino seleziona e raccoglie nella sezione *Esposizioni-Esplorazioni* di *Collezione di sabbia*, oltre alla recensione della mostra sulla *Libertà* – di interesse non solo artistico ma anche “letterario” – e allo studio analitico dell'opera di Delacroix – prova da parte dello scrittore di una completa padronanza di strumenti critici ed efrastici – si trova un indizio fondamentale. O, meglio, si trova un elemento di guida nella comprensione dello sguardo che lo scrittore porta sulla pittura, nella lettura della sua scrittura efrastica, della funzione che l'immagine ha nel suo sistema di pensiero, del ruolo che gli scritti sull'arte hanno nella sua opera e nella sua poetica. A mettere in evidenza questa chiave di lettura è Marina Pagano, all'interno di una più ampia riflessione sul rapporto di Calvino con l'arte:

De la *lecture* d'un tableau à la critique d'art.

¹⁰ Calvino ricorda anche la grande fortuna del quadro, rappresentazione emblematica della liberazione, o meglio rappresentazione della liberazione per eccellenza: «ancor oggi, quando si ha bisogno d'un'immagine che celebri, con l'enfasi che il tema richiede, la forza liberatrice d'una lotta popolare, si ricorre, in tutto il mondo, a quel quadro. L'esposizione esemplifica anche questa fortuna con una sala che mostra come il quadro continui a essere citato, riprodotto, caricaturato, cucinato in ogni salsa: una fortuna dovuta al suo tema, certo, ma soprattutto ai suoi valori pittorici, senza uguali in figurazioni del genere».

Dans *Furti ad arte*, entretien avec Tullio Pericoli à l'occasion de l'exposition *Rubare a Klee* en 1980, Calvino résume très concrètement ce que la peinture signifie pour lui en tant qu'écrivain : "La pittura mi è servita sempre come spinta a rinnovarmi, come ideale di invenzione libera, di essere sempre se stessi facendo sempre qualcosa di nuovo". Le discours ne semble pas très différent de ce qui a été dit dans *La squadratura*, écrit cinq ans avant l'exposition de Pericoli, où Calvino, s'inspirant d'une série de Paolini dans laquelle la toile, en tant qu'objet, devient le protagoniste absolu du tableau, développe l'idée que le peintre réussit ce qui est refusé à l'écrivain, à savoir créer un monde qui s'impose sans laisser l'ombre d'un doute : "lo scrittore guarda il mondo del pittore, spoglio e senza ombre, fatto solo di enunciati affermativi, e si domanda come potrà mai raggiungere tanta calma interiore".

Si l'on voulait trouver un fil rouge qui unisse les écrits sur l'art de Calvino, composés à des époques très différentes, on pourrait penser, avec Marco Belpoliti, à sa volonté de transformer la "superficie pittorica" en "schermo su cui proiettare sé stesso e il proprio mondo narrativo".

Dans les écrits sur Steinberg, sur Delacroix, sur les écrivains qui dessinent, dans l'échange avec Pericoli sur le vol comme matrice créatrice en peinture comme en littérature, on peut observer que Calvino focalise certains éléments qui – malgré les distances temporelles et la variété des œuvres qui l'intéressent – tendent à revenir. Avant de s'attarder sur ces aspects, il est nécessaire de répondre à une question fondamentale pour comprendre l'attitude de l'auteur dans l'acte de réfléchir sur l'œuvre d'art. Est-ce qu'il assume la position d'un critique d'art quand il regarde une peinture, un dessin ou une sculpture, ou est-ce qu'il préfère rester dans son rôle d'écrivain ? "Gli scritti di Calvino", répond Belpoliti, "non sono infatti quasi mai scritti critici sulla pittura, ma indagini, ricerche, narrazioni "intorno" alla pittura o agli artisti, messe a fuoco della propria poetica, momenti in cui lo scrittore riflette sul fare del pittore per evincerne ragionamenti, posizioni, conclusioni, dubbi, domande sulla propria attività". En fait, c'est son regard d'écrivain, dit-il dans une des premières phrases de *Un romanzo dentro al quadro*, publié à l'occasion de l'exposition "dossier" au Louvre sur *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix, qui l'autorise à prendre la parole : "un quadro con tanti personaggi è un po' come un romanzo in cui s'intessono parecchie vicende ; ragion per cui mi sento autorizzato a parlarne io, senza invadere il campo degli storici dell'arte e dei critici, ma semplicemente raccontando quel che viene spiegato nella mostra, e cercando di leggere il quadro come si legge¹¹ un libro".

Après avoir précisé que l'approche de Calvino est, au départ, celle d'un écrivain qui profite de l'occasion offerte par l'œuvre d'art pour réfléchir à sa propre activité, nous pouvons nous tourner vers le *modus progrediendi* de l'examen qu'il fait, en tant que spectateur, dans une partie de ses écrits¹².

Calvino non è un critico d'arte, ma è un osservatore del mondo che fa della lettura delle immagini, e della loro storia, un tema di ricerca sempre più centrale nel corso degli anni, tanto da trasformare la pittura in uno specchio della (propria) scrittura. Se un quadro è come un romanzo, Calvino può leggerlo e scriverlo.

¹¹ In nota a questo commento, l'autrice aggiunge : «la valeur de la lecture est bien mise en relief dans *Furti ad arte*, sur l'acte de voler une œuvre d'art, de remettre quelque chose dans le cercle créatif. Calvino confie à Pericoli : "Mi pare che il momento della lettura sia fondamentale in questo discorso che facciamo. Forse la lettura è già questo furto. C'è questa cosa lì, chiusa, questo oggetto da cui si carpisce qualcosa che c'è chiuso dentro. C'è uno scassinamento, c'è un furto con scasso in ogni vera lettura. Naturalmente i quadri e le opere letterarie sono costruite apposta per essere derubate, in questo senso"»; M. Pagano, *L'écrivain qui observe : la réflexion d'Italo Calvino dans ses écrits sur l'art*, cit., p. 144.

¹² *Ivi*, pp. 143-44.

4. Tra arte e letteratura: *Les réalismes* al Centre Pompidou e *Disegni di scrittori* alla Maison de Balzac

Les réalismes al Centre Pompidou

Nel testo dedicato alla “mostra dossier” al Louvre sulla *Libertà* di Delacroix, Calvino sottolinea a più riprese la presenza, nell’esposizione, di una serie di documenti relativi alla genesi e alla storia del quadro, non per forza appartenenti al campo della pittura. Tra questi, un particolare interesse è rivolto dallo scrittore alla presenza delle lettere – Calvino cita anche un pezzo della corrispondenza di Delacroix con il fratello. La natura della “mostra dossier” è una natura ibrida: all’esposizione di opere d’arte si affianca un percorso storico-artistico, critico e intermediale. Tale natura intermediale, si è detto, colpisce particolarmente Calvino, visitatore letterato, oltre che, all’occorrenza, reporter e, più generalmente, appassionato di pittura. Prova di questo interesse per le mostre “ibride” è un articolo che lo scrittore pubblica, sempre da Parigi, e sempre per «la Repubblica», nel 1981: una recensione della mostra al Centre Pompidou intitolata *Les réalismes 1919-1939*. L’articolo, rivolto al pubblico italiano, si intitola *Bontempelli con la spada e Montale con la pipa (la letteratura degli anni Trenta protagonista trascurata della grande mostra sul realismo in corso al centro Pompidou)*; un titolo che già di per sé mette in evidenza innanzitutto il carattere intermediale dell’allestimento (anche la letteratura è protagonista della mostra), per poi sottolineare, subito dopo, come tale intermedialità sia stata in realtà trascurata dalla critica.

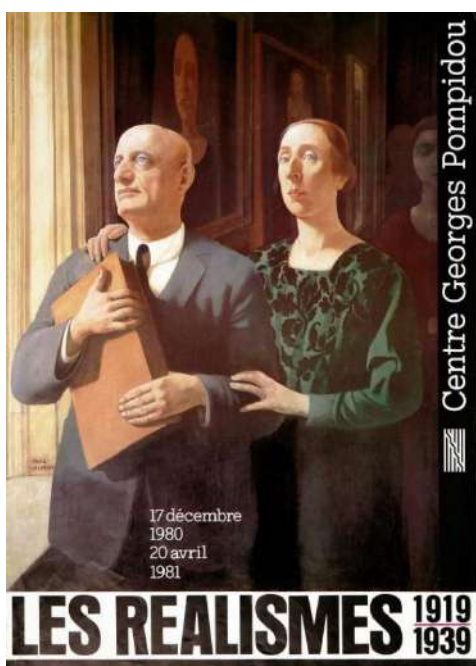


Figure 252 e 253 Affiche e catalogo della mostra *Les réalismes*

Nel testo, dopo un rapido accenno agli artisti italiani presenti in mostra, come il maestro Felice Casorati, il «robusto» Mario Sironi (scelti rispettivamente per l'*affiche* e la copertina del catalogo¹), Giorgio Morandi, che «sebbene la sua presenza nella mostra sia meno rilevante della sua importanza» pare essere finalmente capito «in situazione»², Carlo Carrà ed Edita Broglio (ovvero gli esponenti di quel «gusto novecentesco» tutto italiano), Calvino scrive:

ma questo di dire cosa c'è e cosa ci manca, è un lavoro che già hanno fatto i critici d'arte su molti giornali. Io voglio solo aggiungere che ai quadri e alle statue (e ai mobili e al design e alla pubblicità) sono affiancate vetrine di documenti letterari. Ciò costituisce ormai una tradizione delle grandi mostre di Beaubourg: quella del 1978, *Berlin-Paris*, che certo resta la più ricca come presentazione di tutti gli aspetti della cultura visuale e non, ci ha dato l'emozione di vedere prime edizioni al limite della leggenda come *La metamorfosi* di Kafka edita da Kurt Wolff; ma è stato nella *Moscou-Paris* del 1979 che abbiamo visto i cimeli più straordinari dell'avanguardia letteraria russa del principio del secolo, quelli di cui per tanto tempo ci aveva parlato Angelo M. Ripellino, come i libri di Chlebnikov con le pagine di formati irregolari.

Ora nella mostra di quest'anno (e mi pare che nemmeno la stampa francese ne abbia reso conto) le sale più importanti hanno annessa una piccola mostra letteraria, in modo da costituire una rassegna internazionale di manoscritti, foto, prime edizioni e numeri di riviste.

Calvino, come prima cosa, prende le distanze dalla figura del critico d'arte, per aggiungere «solo» poche parole a quello che è stato scritto da chi di competenza. Una *excusatio propter infirmitatem* che accompagna il suo commento alla mostra, il quale invece ha una solida portata critica, soprattutto relativamente alla natura interartistica e intermediale dell'esposizione, e alla metodologia che ne ha determinato e guidato l'allestimento. E infatti lo scrittore procede, nella recensione, con riferimenti precisi alle scelte espositive, come l'accostamento di mobili, oggetti di *design* e *affiches* di pubblicità alla pittura e alla scultura, sottolineando – grazie all'insistito ricorso alle parentesi – che anche queste forme d'arte “minori” sono degne di essere esposte e citate a fianco delle più prevedibili e note sorelle “maggiori”. Che lo sguardo di Calvino si concentri sugli elementi interartistici e intermediali della mostra, poi, non stupisce, se si considerano le numerose «vetrine di documenti letterari» e quella «piccola mostra letteraria» annessa ad ogni sala più importante dell'esposizione, cui lo scrittore fa riferimento. Anzi, sono proprio questi elementi della mostra *Les réalismes*, secondo Calvino trascurati dalla critica francese, a connotarla positivamente. L'esposizione del 1981 al Pompidou, poi, non è la prima

¹ Scrive Calvino: «certo fa un certo effetto in questi mesi girare per una Parigi improvvisamente costellata di Casorati a ogni angolo di strada: l'“affiche” della mostra riproduce un doppio estatico ritratto del maestro torinese, mentre sulla copertina del catalogo figura un robusto Sironi»; I. Calvino, *Bontempelli con la spada e Montale con la pipa (la letteratura degli anni Trenta protagonista trascurata della grande mostra sul realismo in corso al centro Pompidou)*, «la Repubblica», 6, 53, 4 marzo 1981, p. 18. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ivi*, pp. 18-19. Si ringrazia l'archivio storico del giornale per aver fornito le scansioni delle pagine dell'articolo. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 495-99. Calvino conserva il catalogo di questa mostra nella sua biblioteca della casa di Roma (scaffale V.H.11).

² Ovvero situato nel suo contesto, «cosa che mai era stata fatta in Francia, attraverso esemplificazioni della pittura a lui più contemporanea e vicina».

del museo a essere strutturata in tale forma ibrida. Calvino cita altre esperienze espositive simili, in particolare due mostre proposte dal Centre in anni precedenti, nelle quali era stato dedicato ampio spazio a diversi aspetti della «cultura visuale» (*Berlin-Paris* del 1978 e *Moscou-Paris* del 1979). Il riferimento d'obbligo, che lo scrittore non manca di mettere in evidenza, sono le avanguardie russe, pionieristiche nell'ambito delle sperimentazioni interartistiche. E nel recensire la mostra (anche) letteraria del 1981, Calvino non può non citare i libri dal formato irregolare di Chlebnikov, in mostra nel 1979: dei libri-oggetto che interessano innanzitutto per la loro *forma*. In una mostra dedicata alla pittura Calvino cerca la scrittura, di un libro, poi, trova la sua immagine visiva.

Ma l'elemento che più sembra interessare lo scrittore, al di là dell'incontro tra pittura, letteratura e altre forme d'arte, è, nel quadro di tale esposizione sui realismi, la delineazione di un contesto culturale ampio e complesso, inserito in un più ampio contesto storico e in un preciso contesto politico (tra le due guerre), inerente alla produzione artistica italiana. La mostra permette insomma di rilevare e rivelare (in questo caso al pubblico francese innanzitutto) il tessuto ricco e interconnesso della pittura e della letteratura (e quelle italiane in particolare) degli anni Venti e Trenta. Un tessuto coeso, e al tempo stesso costellato di casi eccezionali, dove il rapporto sinergico tra le arti sorelle è più che mai forte e in fermento:

mi pare che nessun articolo finora apparso sull'esposizione *Les Réalismes 1919-1939* (aperta al Centre Georges Pompidou fino al 20 aprile) abbia messo in rilievo il fatto che, oltre alla pittura italiana al posto d'onore, anche la nostra letteratura di quegli anni vi è rappresentata con una rara e interessante documentazione. E questo è un avvenimento degno d'esser segnalato, perché se è successo e succede che singoli nomi italiani s'impongano all'attenzione della cultura francese, essi appaiono sempre isolati come funghi, avulsi da qualsiasi contesto o retroterra che in qualche modo li integri e li spieghi.

Qui invece è tutto un periodo in blocco che viene presentato: e per la pittura italiana di quegli anni si può dire che il proposito sia stato di presentare tutto, il buono e il meno buono, i grandi e i piccoli maestri e i meri prodotti del gusto d'un'epoca e dei suoi manierismi. Già Giancarlo Marmorì su queste colonne («la Repubblica» del 21 dicembre), rendendo conto dell'angolatura e delle lacune della mostra, ne sottolineava il merito di rivelare il «Novecento» italiano e una Parigi ignara del fenomeno”.

Novecento italiano che alla base è un movimento artistico, che muove dalla necessità di un “ritorno all'ordine” in pittura dopo le avanguardie primonovecentesche (cui aderiscono, tra gli altri, pittori come Mario Sironi, Achille Funi, Anselmo Bucci, Ubaldo Oppi), ma che ha sviluppi anche in altre discipline quali l'architettura e la letteratura (e di cui Massimo Bontempelli è uno degli esponenti)³.

³ Calvino, nell'articolo, si dilunga nella delineazione di un profilo del movimento e del contesto culturale in cui prende vita: «lo sfondo in cui figura la documentazione italiana, imperniata soprattutto su tre personaggi: Bontempelli, Savinio, Montale, ma che segue anche la storia delle riviste: “Valori plastici”, “La Ronda”, “Solaria”, “Novecento”. È soprattutto la storia di “Novecento” (anzi: “900”) che è ben rappresentata, e non a caso: perché gran parte dei materiali qui esposti provengono dagli archivi di Nino Frank, che fu di Bontempelli il luogotenente e l'ambasciatore a Parigi negli anni della sua rivista (1926-29), pubblicata com'è noto dapprima solo in francese

Novecento e l'arte italiana di quel periodo non sono gli unici protagonisti della mostra, che è più generalmente dedicata alle varie declinazioni del realismo negli anni tra le due guerre in Europa e nel mondo (per Calvino, anzi, la parte migliore dell'esposizione è la saletta dedicata alla letteratura angloamericana). Tuttavia, come si è visto, lo scrittore si concentra soprattutto sul panorama del proprio paese:

il titolo della mostra, *I realismi*, serve pochissimo a far capire di cosa si tratta (e ancor meno serve il sottotitolo *Tra rivoluzione e reazione* che rimanda a equazioni tra arte e politica sempre difficili a far quadrare) ed è particolarmente fuorviante per le sale italiane, centrate sulla pittura metafisica e sul "Novecento"; ma una volta che si capisce che il filo conduttore è il documentare su scala internazionale quello che noi chiamiamo il "gusto novecentesco" (e che non ha termini equivalenti in altre lingue: si può solo ricorrere a definizioni in negativo, tutto ciò che non è sulla linea che va dall'impressionismo al cubismo all'astrattismo, ma che non è nemmeno il surrealismo e nemmeno l'espressionismo...) se ne vede subito il senso e l'importanza. Soprattutto per l'arte italiana degli anni Venti e Trenta che finisce per rientrarvi si può dire tutta, esclusi i futuristi e i primi astratti, e qualche presenza che risulta sacrificata alla prospettiva scelta, come per esempio De Pisis.

L'eccezionalità e specificità di tale "gusto", ineffabile quanto immediatamente riconoscibile, è per Calvino comprensibile ad un occhio sconosciuto solo attraverso un'analisi completa dell'intero contesto culturale che lo promuove e lo fa crescere. La mostra al Centre Pompidou ha il grande pregio di aver posto l'accento proprio su questo aspetto, esponendo lettere, fotografie, prime edizioni di libri, riviste e così via: sta alle visitatrici e ai visitatori, poi, sapersi servire degli strumenti di una tale lettura più stratificata e complessa. Calvino, spettatore-scrittore, non può che gioire di fronte alla luce che si posa su materiali di ricerca di solito sepolti nel buio di cassetti, biblioteche e archivi, alla diffusione, agli occhi del grande pubblico, di documenti preziosi per comprendere, infine, come dietro alle opere d'arte vi siano il fermento e la banalità della vita di tutti i giorni, come nel caso del suo maestro Eugenio Montale:

insomma, l'esposizione dà qualche riflesso della vita letteraria italiana vista nel modo in cui i francesi hanno sempre saputo presentare la loro, cioè come un tessuto minuto e quotidiano d'avvenimenti e di rapporti. Questo nonostante o forse proprio grazie alla casualità dei materiali, che comprendono però, proprio nella vetrina montaliana, documenti di primaria importanza, come una lettera del 1927 su Svevo, i manoscritti dei *Limoni*, di *Crisalide*, di *Egloga*, oltre a una rara fotografia del '28 in cui il poeta fuma la pipa, e a cui fu dato il titolo certamente "d'epoca": "*Arsenius with pipe*".

L'articolo *Bontempelli con la spada e Montale con la pipa*, non raccolto in *Collezione di sabbia* forse perché considerato meno coerente con l'insieme della raccolta rispetto ad altre recensioni o forse perché relativo a una mostra che Calvino ha ritenuto meno significativa rispetto ad altre visitate in quegli anni, risulta comunque estremamente importante poiché al suo interno lo scrittore vi formula il concetto di «cultura visuale», impiegandolo in riferimento a un caso

e poi in doppia edizione italiana e francese». Anche alla figura di Nino Frank, i cui «cassetti e ancor più la sua memoria costituiscono uno dei più straordinari archivi della storia letteraria italiana e europea del nostro secolo», lo scrittore dedica qui particolare attenzione e ampio spazio.

esemplare, ovvero un'esposizione di pittura che è al tempo stesso un'esposizione letteraria e storica⁴. Comprendere la pittura, per Calvino, significa osservarla e leggerla «in situazione», ovvero considerando la sua rete di relazioni complesse e multidirezionali con tutte le altre forme d'arte, prima fra tutte, ai suoi occhi, la letteratura.

Disegni di scrittori alla Maison de Balzac

Un'altra mostra parigina dalla natura intermediale che Calvino visita e recensisce è *Disegni di scrittori francesi del XIX secolo*, che ha luogo presso la Maison de Balzac tra il novembre 1983 e il febbraio 1984. Intermediale, più che il percorso espositivo e l'allestimento, è in questo caso il contenuto visibile, il materiale presentato in mostra, poiché, come annunciato dal titolo, il filo conduttore intorno a cui essa si costruisce è costituito dai disegni di alcuni dei più celebri scrittori francesi dell'Ottocento. L'articolo, pubblicato in «la Repubblica» nel febbraio del 1984 col titolo *E de Musset creò il fumetto (Nella Maison de Balzac un'esposizione dedicata ai "Disegni di scrittori francesi del XIX secolo")*, è poi raccolto in *Collezione di sabbia*, nella sezione *Esposizioni-Esplorazioni*, col titolo *Scrittori che disegnano*. A distanza di qualche anno dai testi per Steinberg e per Paolini, dove in modo più marcato che altrove Calvino mette in evidenza le distanze e le prossimità che intercorrono tra scrittore e pittore, in particolare per quanto riguarda l'*invidia* del primo per la *felicità* del secondo, l'autore coglie il pretesto offerto da questa mostra per tornare a riflettere (seguendo l'abituale percorso spiraleico) sul rapporto tra scrittura e disegno, sul grafismo lineare, sul segno grafico, sulla linea d'inchiostro, sulla stilizzazione e sull'inventività del pensiero e della mano come prolungamento del pensiero.

⁴ *Bontempelli con la spada e Montale con la pipa* è un testo dedicato, più che alla pittura, ad un allestimento museale, ma è soprattutto un testo storico. Come afferma Belpoliti, Calvino: «visitando [...] la mostra *Les Réalismes 1919-1939* a Parigi, traccia un breve profilo dell'arte italiana tra le due guerre e del proprio rapporto con l'arte visiva, ricordando autori come Bontempelli e Montale, che sono stati importanti nella sua formazione di scrittore, e ricostruisce insieme figure meno note, ma a suo avviso essenziali, come Nino Frank, nato e cresciuto in Puglia e trasferitosi a Parigi alla fine della Grande Guerra, dimostrando una certa conoscenza dell'epoca e dei conflitti tra letterati e tra artisti nel quadro della nascita e dell'avvento del fascismo: i rapporti tra arte e politica sempre "difficili da far quadrare"»; M. Belpoliti, *Duce*, in I. Calvino, *Guardare*, cit., p. 477.

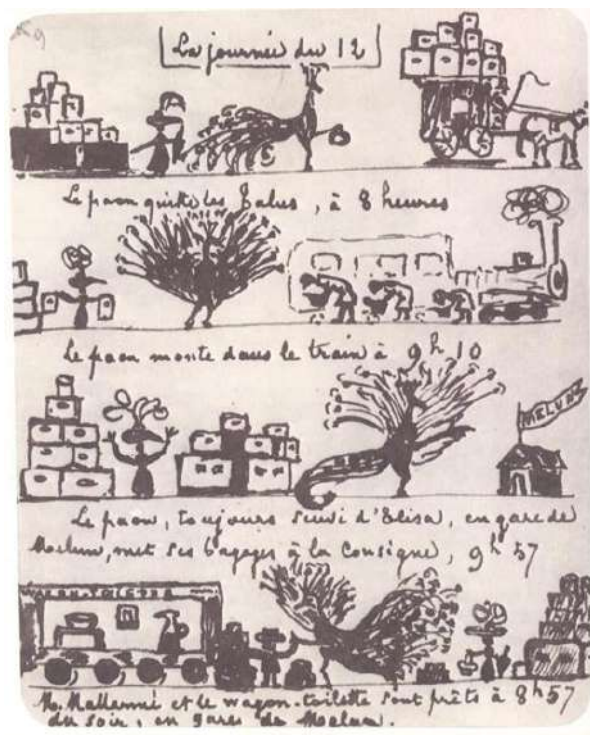


Figura 254 La copertina del catalogo della mostra *Disegni di scrittori francesi del XIX secolo*

L'esposizione «presenta 250 documenti (dal semplice scarabocchio a schizzi e caricature o ad acquerelli e veri e propri dipinti) di 45 poeti e scrittori illustri o minori o dimenticati, ma tutti significativi per il rapporto tra grafismo pittorico e scrittura»⁵. Durante il percorso della mostra Calvino si imbatte in diversi tipi di scrittori-disegnatori: da quelli autodidatti («anche i manoscritti di chi non dispone d'alcuna educazione artistica cominciano a essere istoriati di figurine o scarabocchi»), a quelli che hanno «fatto regolari studi artistici» (anche se «delle molte loro prove qui esposte – illustrazioni di soggetto storico, acquerelli di paesaggi, caricature, disegni architettonici – resta un'impressione un po' anonima»), trattandosi di disegni «compostamente accademici»). Da romanzieri a poeti, tra i nomi più conosciuti si annoverano: Victor Hugo, «il più geniale pittore dilettante tra gli scrittori dell'Ottocento francese», che attraverso i suoi inchiostri dà «sfogo alla vena più notturna del suo romanticismo e insieme a una felice inventiva nella sperimentazione materica», Balzac, Stendhal e Michelet, mediocri autori di scarabocchi, disegni e schizzi, e Mérimée, Alfred de Vigny e Théophile Gautier, che invece hanno una mano fin troppo educata, accademica. Poi, Baudelaire, dalla matita agile e intelligente, Maupassant dalla matita spiritosa, Verlaine, dalla matita umoristica e modernissima e Mallarmé, che «per il disegno [...] non era affatto dotato né aveva elaborato alcuna tecnica, ma metteva nelle sue figurine qualcosa del gran divertimento che animava il suo

⁵ I. Calvino, *Scrittori che disegnano*, in *Collezione di sabbia*, cit., p. 474. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ivi*, pp. 473-78. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 599-603.

ineguagliabile dono verbale. Tra gli scrittori che padroneggiano l'arte del disegno c'è anche George Sand:

troppo brava era anche George Sand, paesaggista a matita e all'acquerello, ma almeno in un gruppo di vedute di montagna verde-grigio e marrone chiaro riesce a trasmettere qualcosa d'insolito: una desolazione ispida, stagnante, minerale. Sono quadretti eseguiti con una tecnica d'acquerello inventata da lei; li chiamava "dendriti", dal nome di quelle pietre su cui appare un sottile disegno di ramificazioni e venature di colore diverso.

In ogni caso, sia che questi autori siano abili con la matita sia che non lo siano per nulla, secondo Cavino il discorso sul rapporto tra la loro scrittura e la loro padronanza del grafismo pittorico, è valido

finché resta su un piano generale, perché la pretesa di stabilire un rapporto tra lo stile d'un dato scrittore e quello dei suoi disegni deve il più delle volte arrendersi di fronte al fatto che per i disegni è l'assenza di stile⁶ che balza agli occhi, sia essa dovuta a una mano troppo rozza o a un'abilità troppo impersonale. Così credo sia impossibile stabilire perché molti scrittori disegnano e molti altri, pur ricchi nelle loro pagine di suggestioni visuali, non disegnano affatto. (È una lista importante anche quella dei non-disegnatori, che comprende Chateaubriand, Madame de Staël, Flaubert, Zola.)

L'errore sarebbe insomma, nel volere riconoscere la mano di uno scrittore che disegna, quello di fare una trasposizione diretta del suo stile letterario nel suo stile grafico o pittorico. Calvino ci ricorda che non è così, dato che i due *media* sono diversi, come diversi sono i supporti, le tecniche, le soluzioni formali.

Tuttavia, ci sono dei casi in cui è possibile rilevare la specificità del disegno di uno scrittore rispetto a quello di un disegnatore, come avviene per Musset, l'autore che dà il titolo all'articolo:

la scoperta più inaspettata dell'esposizione è Alfred de Musset precursore delle "comic stripes". Il "figlio del secolo" romantico componeva per divertimento suo e di amici e familiari delle storie a vignette con personaggi noti caricaturati; qui ne sono esposte due serie complete. [...]

Questi fumetti ante-lettera sono d'una sorprendente modernità per concezione narrativa ed eleganza grafica, tra Töpffer e Edward Lear, fino a raggiungere un'agilità di stilizzazione quasi novecentesca, alla Sergio Tofano. Con Musset comincia anche l'usanza d'illustrare con disegni le lettere a un'amica [...]. Musset è uno degli esempi in cui si può parlare di "disegno di scrittore"⁷ come di qualcosa di diverso

⁶ Malgrado questa affermazione, nella sua disamina degli esperimenti grafici degli scrittori esposti alla mostra Calvino è in grado di rilevare alcuni elementi che ne consentono un'interpretazione in chiave storico-artistica e critica: alcuni schizzi ricordano, anticipandole, le prove pittoriche novecentesche dell'*Art-Brut*, altri quelle del Pre-Cubismo, altri ancora sembrano predire una stilizzazione alla Sergio Tofano, altri infine paiono precursori delle *comic strips*.

⁷ Un altro esempio di questo tipo è dato qualche riga più avanti: «l'altro tipo di "disegno di scrittore" che la mostra mette in luce è quello della scrittura che diventa disegno, e qui l'esempio sorprendente è Barbey d'Aurevilly, il quale teneva un diario o zibaldone istoriato a inchiostri di vari colori, in cui le frasi scritte sono inframmezzate da frecce, cuori, soli, calici, fregi geometrici, il tutto piuttosto rudimentale e disordinato ma con una grande vitalità e allegria grafica che raggiunge effetti da "*Art brut*". Il grande dandy aveva un armamentario d'inchiostri colorati e penne d'oca variamente appuntite e pennelli. Per esempio, riprendeva a *gouache* la sua firma già stilata a penna

dal disegno d'un artista, in quanto è funzionale a un'invenzione e a una stilizzazione narrative e a un tipo d'ironia e autoironia: tutti procedimenti letterari, anche se si staccano notevolmente dai procedimenti usati dall'autore nelle opere scritte.

Vignette e fumetti, ovvero narrazione per immagini; lettere illustrate, dove le immagini (o gli ideogrammi, i pittogrammi) possono chiarificare, integrare o modificare il senso della parola scritta⁸: sono tutte forme espressive che Calvino conosce bene, per averle praticate. Stilizzazione narrativa, ironia e autoironia: sono gli espedienti rappresentativi su cui si basa anche la poetica dello scrittore. Qui Calvino individua quei *procedimenti letterari*, dunque specifici della scrittura, che possono essere al tempo stesso *procedimenti grafici*, dunque specifici del disegno, mettendo in evidenza i punti di intersezione di questi due insiemi differenti. Calvino individua cioè dei processi creativi e compositivi che sono condivisibili da pittori e scrittori, e in particolare dei processi su cui si basa una gran parte della propria opera, con cui quindi si può identificare egli stesso.

Uno dei nuclei tematici e concettuali della recensione, infatti, si concentra proprio su tale rapporto tra immagine e parola, più precisamente sul confine labile tra segno grafico del disegno e della scrittura. *L'incipit* del testo mette in evidenza sin dal principio in quale prospettiva si situa lo sguardo dello scrittore, spettatore della mostra:

col romanticismo in Francia gli scrittori cominciarono a disegnare. La penna corre sul foglio, si ferma, esita, distrattamente o nervosamente deposita sul margine un profilo, un pupazzo, un ghirigoro, oppure s'applica nell'elaborazione d'un fregio, d'un'ombreggiatura, d'un labirinto geometrico. La spinta dell'energia grafica di momento in momento si trova di fronte a un bivio: continuare a evocare i propri fantasmi attraverso l'uniforme stillicidio alfabetico oppure inseguirli nell'immediatezza visiva d'un rapido schizzo?

Nel descrivere dettagliatamente il processo di scrittura, ovvero lo scorrere della penna sulla carta, il lasciare una traccia visibile del proprio pensiero, Calvino si identifica con lo scrittore-disegnatore dell'Ottocento, tentato in continuazione di trasformare il segno alfabetico in segno grafico visivo. Il riferimento al romanticismo è necessario per dare un'inquadratura storica e definire un contesto culturale all'interno dei quali prende vita una nuova idea di opera d'arte e una nuova concezione del talento artistico, ovvero l'«opera d'arte totale» e il «talento poliedrico»:

fino a farne un calligramma denso e bituminoso, o componeva dei geroglifici astratti simili a insetti mostruosi o aerei *mobiles*».

⁸ Un esempio di come l'illustrazione all'interno di una lettera possa influire sul senso del testo, illuminandolo di luce nuova, ci è fornito da Calvino qualche paragrafo dopo: «un poeta che metteva una speciale cura calligrafica nella corrispondenza era François Coppée, che impaginava ogni lettera con nitidezza e la istoriava di ideogrammi o rebus. Nelle sue lettere d'amore a Méry Laurent (una *demi-mondaine* mantenuta da un dentista americano) chiamava l'amica «uccello» e se stesso «gatta», ma questi nomi che al nostro orecchio suonano come uno scambio di sessi sono sempre sostituiti dal disegno d'una vaporosa colomba e d'un burbanzoso micio, imponendosi come ideogrammi femminile e maschile per il potere evocativo del segno».

pare che questa tentazione non si sia presentata sempre: pittori che scrivono ce ne sono sempre stati, ma raramente scrittori che disegnano. Tutt'a un tratto, tra la fine del Settecento e l'inizio del secolo scorso, l'educazione del giovane che diventerà uomo di lettere non è sentita come completa se non include un tirocinio di disegno o di pittura; le biografie di poeti e scrittori s'aprono a una pratica e a un'ambizione che in alcuni casi avrebbero potuto portare a un impegno professionale nel campo dell'arte, se l'altra vocazione non fosse stata più forte. Nello stesso tempo anche i manoscritti di chi non dispone d'alcuna educazione artistica cominciano a essere istoriati di figurine o scarabocchi. È la fisionomia culturale dello scrittore a cambiare, con l'aspirazione che prende forma nella Germania romantica d'un'"opera d'arte totale", un sogno accarezzato da Novalis (inventore della formula) e che diventerà il programma di Wagner.

Ma, come si è accennato, al di là della riflessione storica e culturale sembra che Calvino innanzitutto *empatizzi*, identificandosi, con gli scrittori che disegnano – come potrebbero voler dimostrare il riferimento alla «tentazione», alla «spinta dell'energia grafica» e l'evocazione o l'inseguimento dei «propri fantasmi»: elementi che appartengono tutti alla dimensione degli impulsi e delle emozioni, sottolineati ulteriormente dall'impiego dell'interrogativa («continuare a evocare i propri fantasmi attraverso l'uniforme stillicidio alfabetico oppure inseguirli nell'immediatezza visiva d'un rapido schizzo?»). Anche secondo Belpoliti è «probabile che qui [Calvino] parli di se stesso, e per quanto abbia continuato a disegnare più per gioco che per altro, la scelta di usare "l'uniforme stillicidio alfabetico" sia stata per lui una strada senza ritorno»⁹. Una «vocazione», una strada necessaria. Anche la conclusione del testo suggerisce una lettura in questa direzione:

l'inseguimento d'un orizzonte dell'espressione diverso da quello delle parole è la spinta che anima molti di questi pittogrammi tracciati in margine a pagine fitte di scrittura. Come non sentirvi l'eterna insopprimibile invidia dello scrittore per il pittore? "Che felice mestiere quello del pittore, paragonato a quello dell'uomo di lettere!" si legge nel *Diario* dei fratelli Goncourt in data 1° maggio 1869. "All'attività felice della mano e dell'occhio nell'uno corrisponde il supplizio del cervello nel secondo; e il lavoro che per l'uno è un godimento per l'altro è una pena..."

Ancora una volta, siamo nel campo delle emozioni. Poiché Calvino guarda la felicità del pittore con invidia: con distanza e senso di non appartenenza, ma anche con tentazione e desiderio.

Come disegna uno scrittore? O meglio, come disegna Calvino? Al di là delle sperimentazioni grafiche in cui egli si cimenta da ragazzo soprattutto, ma che non abbandona mai nel corso degli anni, i *procedimenti* (i processi compositivi) del disegnatore lo accompagnano anche dentro la letteratura. Si potrebbe ipotizzare, dati quantitativi alla mano, che la riduzione progressiva di produzione di disegni, vignette, schizzi, autoritratti (decisamente più numerosi negli anni della giovinezza) sia man mano compensata da uno sguardo sempre più vivo e attento sull'arte visiva (come dimostra il grande numero di scritti sull'arte degli ultimi anni). I procedimenti del disegnatore lo accompagnano così anche nella lettura delle immagini,

⁹ M. Belpoliti, *Narrazioni a mano libera*, in I. Calvino, *Guardare*, cit., p. 8.

oltre che nella scrittura. Una scrittura che, lo si è già detto, è icastica, tende a essere immagine essa stessa. Una scrittura che Calvino stesso vuole (e definisce, nelle *Lezioni americane*) rapida, stilizzata, essenziale, ma allo stesso tempo estremamente chiara e precisa, esatta, e che possiede la stessa energia del disegno, innanzitutto un'energia grafica, visiva. È lo scrittore stesso, d'altronde, a fornirci una descrizione del proprio *procedimento letterario*, in una similitudine con il procedimento grafico:

scrivo velocemente ma ho enormi periodi vuoti. È un po' come la storia del grande artista cinese. L'Imperatore gli chiese di disegnare un granchio e l'artista rispose: "Ho bisogno di dieci anni, di una grande casa e di venti servitori". I dieci anni passarono e l'Imperatore gli chiese notizie sul disegno del granchio. "Mi occorrono altri due anni", disse. Poi chiese un'altra settimana. Alla fine prese il pennello e in un istante, con un solo rapido gesto, disegnò un granchio¹⁰.

¹⁰ I. Calvino, *Calvino: an interview and its story*, in F. Ricci (a cura di) *Calvino Revisited*, Ottawa, University of Toronto Italian Studies 2, Dovehouse Editions Inc., 1989, p. 18. Si tratta di un'intervista di William Weaver a Calvino, fatta nell'agosto del 1982. Il testo qui citato è nella traduzione italiana di Luca Baranelli. La storia del disegnatore cinese si trova, con qualche leggera differenza, a conclusione della lezione americana sulla rapidità (in *Lezioni americane*, cit., p. 676).

5. La Colonna Traiana raccontata

Una visita-esplorazione alquanto particolare è recensita in un altro testo che Calvino raccoglie in *Collezione di sabbia*: quella alla Colonna Traiana. Il testo, pubblicato originariamente in «la Repubblica» (nell'aprile del 1981) col titolo *In guerra con Traiano*, confluisce nella sezione *Il raggio dello sguardo* della raccolta del 1984 col titolo *La Colonna Traiana raccontata*. Nel 1981 infatti, in occasione del restauro della colonna, che è così avvolta da tralicci e impalcature percorribili a piedi, Calvino ha la possibilità di vedere «da vicino»¹ i bassorilievi marmorei. Questo è l'*incipit* del testo:

i tralicci metallici e le impalcature di tavole che da qualche tempo avvolgono vari monumenti romani offrono per la Colonna Traiana una possibilità più unica che rara, un'occasione che forse è la prima volta che si presenta, nei diciannove secoli da quando la colonna è stata innalzata: i bassorilievi possono essere visti da vicino.

L'occasione più unica che rara degna di essere raccontata (e messa subito in evidenza nel testo), quindi, è quella di una visione ravvicinata della colonna. Ma non solo. Nella visita infatti lo scrittore è accompagnato da Salvatore Settis, professore di archeologia classica all'Università di Pisa, guida colta ed esperta².

¹ I. Calvino, *La Colonna Traiana raccontata*, in *Collezione di sabbia*, cit., p. 498. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ivi*, pp. 498-505. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 620-25.

² Qualche anno dopo, nel 1984, anche Franco Maria Ricci dedica un'ampia sezione della rivista «FMR», nel numero 23, alla Colonna Traiana. Tra i vari interventi si annovera anche quello di Salvatore Settis. Questa l'introduzione all'articolo (p. 68): «FMR è orgogliosa di avere srotolato, e di mostrare ora, quella che è la massima narrazione per immagini dell'antichità: il fregio spiraliforme e policromo che sta avvolto intorno all'alto fusto della Colonna Traiana. Se è oggi possibile vedere così da vicino questo impareggiabile capolavoro, il merito va alla Soprintendenza Archeologica di Roma, guidata da Adriano La Regina, e promotrice di lavori che cercano di arginare il rapido degradarsi del monumento. Ripetuta sessanta volte, e sempre attraverso artefici compositivi che fanno convergere gli sguardi su di lei, la figura di Traiano "Princeps Optimus" incarna e reitera, in mezzo alle agitate scene della guerra contro i Daci, un'idea di calma autorità, di matura virtù guerriera, di moderazione e di dominio. Raramente le idee di regalità e impero si sono presentate, nella storia dell'uomo, in vesti così nobili, decorose e degne di riverenza». Anche Calvino sottolinea la natura degradata della colonna, e dunque l'effimerità, la fragilità della sua durata nei secoli futuri: «sarà colpa dello smog, sarà colpa delle vibrazioni, o sarà la macina del tempo che millennio dopo millennio riesce a ridurre tutto in polvere, fatto sta che la presunta eternità delle vestigia romane è forse giunta al crepuscolo e toccherà a noi essere i testimoni della sua fine».

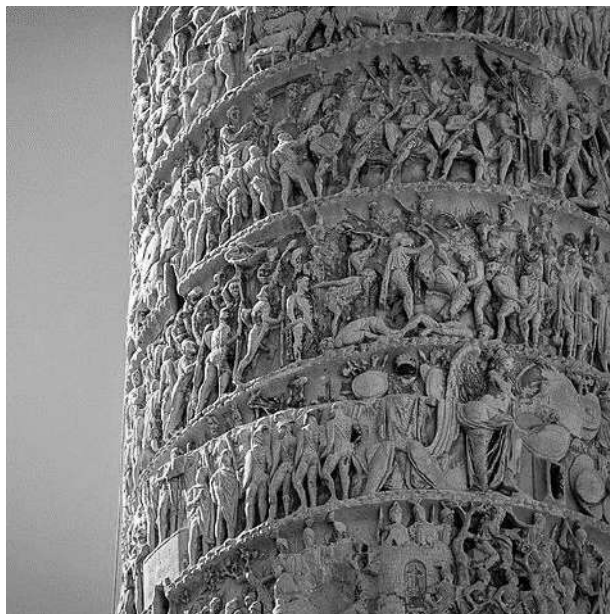


Figura 255 Colonna Traiana, dettaglio

La «recensione-saggio»³ che Calvino scrive dopo questa visita è un testo particolarmente significativo poiché rappresenta uno dei più interessanti esempi di lettura iconografica e di scrittura efrastica operata dallo scrittore. L'osservazione ravvicinata di un bassorilievo è d'altronde tradizionalmente un pretesto per una lettura descrittiva e dinamizzante delle immagini, proprio perché questa forma rappresentativa consiste solitamente in una realizzazione scultorea che nasce con intento narrativo. Secondo la classificazione proposta da Kurt Weitzmann nel già citato *L'illustrazione nel rotolo e nel codice*, la resa dello svolgersi diacronico delle scene attraverso le immagini può avvenire in tre modi: metodo simultaneo, metodo monoscenico e metodo ciclico. Quest'ultimo, in particolare, consiste nella rappresentazione figurativa di una storia scomposta in scene che si susseguono linearmente, nel rispetto dell'unità di spazio e tempo, e che creano così una narrazione per immagini⁴. Anche se gli studi di Weitzmann si concentrano su antichi rotoli di papiro, pergamene e codici, i tre metodi da lui individuati sono validi anche per incisioni, pitture su ceramica, tavola e tela, arazzi, affreschi (esemplare ed emblematica di tale metodo ciclico di rappresentazione figurativa narrativa è proprio la serie di affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni⁵) e, ovviamente, alto o bassorilievi in marmo o altri materiali. La Colonna Traiana, realizzata nel 113 in occasione della vittoria dell'esercito romano guidato da Traiano sui Daci, è il primo

³ L. Lodi, *I colori della mente. Italo Calvino: scritti sulle arti (1970-1985)*, cit., p. 143.

⁴ Per un approfondimento sulla narrativa figurativa si rimanda ai già citati studi di Will Eisner, fumettista e teorico del fumetto, che si è occupato in particolare di arte sequenziale e di *graphic storytelling*.

⁵ L'opera di Giotto è fondamentale negli studi sulla narrazione per immagini, sulla sequenzialità in pittura e soprattutto sul rapporto tra arti visive e scrittura. Per un approfondimento su questi temi di ricerca si rimanda al già citato testo di Baxandall *Giotto e gli umanisti: gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*.

esempio della storia di colonna coclide, cioè percorsa da una scala a chiocciola interna. All'esterno, la spirale marmorea che la avvolge, lunga duecento metri, è composta da bassorilievi in marmo bianco (originariamente policromi, come ricorda anche Calvino⁶) che hanno per soggetto le guerre di Traiano in Dacia. Per Calvino, «ciò che fa l'eccezionalità della Colonna non sono soltanto i suoi quaranta metri d'altezza, ma la sua "narratività" figurativa (tutta di dettagli minuziosi e di grande bellezza) che richiede una "lettura" tutta di seguito della spirale di bassorilievi». È su queste premesse che lo scrittore costruisce la lettura descrittiva della colonna, che viene restituita nella pagina scritta sotto forma di dettagliata e minuziosa ecfrasi denotativa. Descrizione e denotazione che integrano in sé l'aspetto narrativo del testo («il racconto comincia...»), ovvero la sequenzialità e la diacronicità, che nello scritto di Calvino non è frutto di un intervento interpretativo o integrativo da parte dello scrittore: la narratività è insita nell'immagine descritta («la striscia narrativa s'apre (dapprima bassa bassa e poi man mano alzandosi) col paesaggio d'una città romana fortificata sul fiume [...])»).

Secondo Calvino, nella rappresentazione scultorea «tutto è molto preciso»: abiti, accessori e tagli di capelli, armi che contraddistinguono i personaggi. Una particolare attenzione, come sovente in Calvino, è rivolta verso gli alberi, che sono raffigurati «in forma semplificata e quasi ideogrammatica» e sono «raggruppabili in un ristretto numero di specie ben distinte» sulla base della forma delle foglie e delle fronde («ovali», «a ciuffo», «poi querce, dalla foglia inconfondibile; credo di riconoscere anche un fico che sporge da un muro»). Poi ci sono gli animali, funzionali a definire il contesto delle scene. Quanto alla prossemica, Calvino mette in evidenza i gesti e le posizioni dei corpi dei personaggi che compiono svariate attività o azioni, talvolta cariche di particolare *pathos*. È il caso ad esempio di una scena in cui due soldati daci trasportano un compagno ferito o morto fuori dalla battaglia: «è uno dei luoghi più belli della Colonna Traiana e forse di tutta la scultura romana; un dettaglio che fu certo la fonte di molte Deposizioni cristiane» – un dettaglio iconografico di cui Calvino, complici la visita guidata da un archeologo e la concezione della storia dell'arte come una catena di immagini, rileva la trasmissione nel corso dei secoli. Delle vicende che si possono osservare svolgersi lungo la colonna, Traiano è naturalmente l'indiscusso protagonista: «ogni episodio è segnato dalla ricomparsa della sua immagine», che è raffigurata sessanta volte. Il motivo della sua identificazione è sempre dato dalla posizione e dal ruolo che l'imperatore assume nella scena e nell'immagine:

ma come si distingue l'Imperatore dagli altri personaggi? Né l'aspetto fisico né l'abito presentano segni distintivi; è la posizione in rapporto agli altri che lo denota senz'ombra di dubbio. Se ci sono tre figure togate, Traiano è quello in mezzo; difatti i due ai lati guardano verso di lui ed è lui che gestisce; se c'è una fila di persone, Traiano è il primo: oppure è in atto d'esortare la folla o d'accettare la sottomissione

⁶ «Dalle finestre escono lingue di fiamme (immaginiamole dipinte di rosso) mentre i Daci si danno alla fuga».

dei vinti; egli si trova sempre nel punto in cui convergono gli sguardi degli altri personaggi, e le sue mani s'alzano in gesti significativi. Qui per esempio lo si vede ordinare una fortificazione indicando il legionario che sporge da una fossa (o dai flutti del fiume?) con sulle spalle una cesta di terra degli scavi delle fondamenta. Più in là è ritratto sullo sfondo dell'accampamento romano (in mezzo c'è la tenda imperiale) mentre i legionari spingono davanti a lui un prigioniero tenendolo per le chiome (i Daci si distinguono per i capelli lunghi e le barbe) e con una ginocchiata (quasi uno sgambetto) lo obbligano a genuflettersi ai suoi piedi.

La figura di Traiano, dunque, è distinguibile solo per la sua posizione rispetto agli altri personaggi, come se si trattasse di una parte del discorso che assume un senso solo all'interno di una frase. Lo sviluppo narrativo della colonna segue logiche non distanti da quelle del linguaggio: linearità, sequenzialità, ripetizioni e riprese, logica.

A colpire l'attenzione di Calvino, poi, sono le scene particolarmente movimentate, specialmente quelle di guerra. Lo scrittore paragona lo scultore a un «regista»: gli elementi della rappresentazione creano un «effetto d'allarme, d'attesa, di pericolo, come in un western di John Ford», e la storia che viene rappresentata è «tutta maschile come tanti film di guerra». Il «regista dei bassorilievi», oltre a saper «amministrare bene gli effetti emotivi delle immagini in vista della sua strategia celebrativa», è in grado di restituire visivamente «l'avanzata romana» che «*s'apre la via nella foresta primigenia così come il racconto scolpito s'apre la via nel blocco di marmo*»⁷. Calvino fa coincidere, nella descrizione delle scene che rappresentano i momenti più dinamici della vicenda, la dimensione dello strutturarsi e del delinarsi del racconto con quella del farsi, del prendere forma della scultura, restituendo con una bellissima immagine (a parole) l'idea dello svolgimento di un *processo*. Un processo, un procedere, al tempo stesso vivo, narrativo e compositivo, come se lo svolgersi della storia, il raccontarla o scriverla, equivalesse a scolpirla nel marmo. O meglio, come se il destino dei personaggi prendesse forma a ogni colpo di scalpello o tratto di penna⁸.

Le scene di guerra, ovvero le più dinamiche e narrative, come detto sono oggetto privilegiato di una lettura particolarmente analitica:

[...] le battaglie sono ognuna diversa dall'altra, come nei grandi poemi epici. Lo scultore le fissa sinteticamente nel momento in cui se ne decidono le sorti, *impaginandole secondo una sintassi visuale*

⁷ Corsivo mio.

⁸ Visto in questa prospettiva il processo creativo e compositivo, ovvero il farsi dell'opera d'arte, ha una natura universale che ha dimensioni più ampie e distese rispetto a quelle dell'opera d'arte in sé. Come mette in luce Franco Ricci, nel paragonare il lavoro di Calvino a quello di Klee: «both put more value on the cognitive powers and processes that generate art than on the nature of the finished products themselves; not on form as an immutable value but on formation as an eternal process. Both envisioned an eternal genesis coloured by a mobility of thought yet tempered by stability of purpose. Such is the nature of their creative thinking. Such is the legacy of their art [entrambi attribuiscono più valore alle capacità e ai processi cognitivi che generano l'arte che alla natura dei prodotti finiti stessi; non sulla forma come valore immutabile ma sulla formazione come processo eterno. Entrambi immaginavano una genesi eterna colorata da una mobilità di pensiero ma temperata dalla stabilità di intenti. Questa è la natura del loro pensiero creativo. Questa è l'eredità della loro arte]»; F. Ricci, *Calvino and Klee: variation of line*, cit., p. 274. Traduzione mia.

di netta evidenza e una grande eleganza e nobiltà formale: i caduti in basso come un fregio di corpi riversi sul bordo della striscia, il movimento delle schiere che si scontrano, con i vincitori in posizione dominante, più in su ancora l'Imperatore e, in cielo, un'apparizione divina⁹.

Il riferimento a una *sintassi visuale* propria delle immagini è estremamente significativo: l'opera d'arte è presa in esame nella sua assolutezza strutturale e comunicativa; la narrazione, benché analoga a quella letteraria (in questo caso epica) si svolge esclusivamente attraverso le immagini, la cui lettura-scrittura, si è detto, non ha alcuna funzione integrativa – la trasposizione in linguaggio verbale per mano di Calvino, cioè, non aggiunge niente all'energia narrativa dei bassorilievi. Facendo riferimento all'*impaginazione* delle scene, poi, lo scrittore intende renderle agli occhi distanti delle sue lettrici e dei suoi lettori come delle pagine di un testo scritto, più in particolare di un libro. Calvino, nel corso dell'articolo fa sovente riferimento all'ordine e alla disposizione dei bassorilievi, proprio perché particolarmente interessato allo svolgersi per successioni, giustapposizioni e sequenze della narrazione per immagini. Come mette in luce Belpoliti:

sono proprio le immagini pittoriche o i disegni degli artisti a permettere a Calvino di sviluppare quella logica micrologica di immagini fisse – i pannelli, i *comics*, – che vengono scrutinati dal suo sguardo e legate per via deduttiva ad altre immagini simili¹⁰.

Proprio come con le vignette dei fumetti durante l'infanzia, i pannelli della colonna permettono allo scrittore di *leggere*, a tutti gli effetti, le immagini: in quanto combinazioni e composizioni di elementi visuali, in quanto elementi visuali in successione. In un altro passo del testo, Calvino mette in rilievo tale rapporto tra la discontinuità episodica e la continuità della storia:

lo stacco tra le sequenze è marcato da un elemento verticale, per esempio un albero. Ma talora c'è anche un motivo che continua oltre quel limite, da un episodio all'altro, per esempio o flutti del mare su cui parte la principessa prigioniera diventano la corrente del fiume che nella scena seguente travolge i Daci dopo un loro vano assalto a una piazzaforte romana.

Insieme alla continuità orizzontale (o meglio obliqua, dato che si tratta d'una spirale che avvolge il fusto di marmo) si notano motivi che si collegano in senso verticale da una scena all'altra lungo l'altezza della colonna. [...]

Più avanti, il movimento d'una battaglia è dato da uno schieramento di scudi ovali che fanno fronte in linea diagonale; nella porzione di colonna sovrastante vediamo ripetersi una serie di scudi dello stesso tipo ma questa volta disposti a striscia orizzontale, gettati al suolo dai nemici che si sono arresi in un'altra battaglia.

Con la sua linearità narrativa, orizzontale o meglio obliqua, e i suoi rimandi intertestuali, verticali, la Colonna Traiana si svolge come un racconto.

⁹ Corsivo mio. Le battaglie interessano Calvino anche per la soluzione formale con cui sono inscenate: «si direbbe che ogni battaglia sia contraddistinta anche da un motivo di stilizzazione geometrica sempre diversa».

¹⁰ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., pp. 181-82.

Di fronte a questo capolavoro di “scrittura” scultorea così strutturalmente meditato e figurativamente dettagliato, «questa epopea di pietra, una delle più ampie e perfette narrazioni figurate che si conoscano», Calvino si chiede a chi ne fosse destinata la fruizione visiva («resta da dire del gran mistero di questo monumento», ovvero che «il destinatario di questo elaborato messaggio visivo [...] resta misterioso»). Infatti, nota lo scrittore, dal momento che la «colonna [è] così alta» tutte le «scene minuziosamente scolpite [...] non si possono vedere da terra». Anche se intorno alla Colonna Traiana all’epoca sorgevano alti edifici ora scomparsi, le cui terrazze vi si affacciavano direttamente, la distanza da cui gli osservatori potevano contemplare i rilievi «non era tale da permettere una “lettura” di tutti i dettagli, e comunque era impossibile seguire la continuità del racconto lungo la spirale». Come solo pochi nel corso della storia, quindi, Calvino ha il privilegio di poter godere dell’osservazione ravvicinata dei bassorilievi, della passeggiata lungo la spirale marmorea e dell’esclusiva lettura di questa storia antica. È con tale consapevolezza che egli decide di condividere con il grande pubblico la sua esperienza, e di *raccontare* la Colonna Traiana.

Questo testo, al di là dell’esemplare esercizio ecfrastico dello scrittore, è fondamentale all’interno della presente analisi del *corpus* di testi che Calvino dedica all’arte visiva. In esso infatti egli ci fornisce un’importante chiave di lettura metodologica (anche) del proprio processo creativo, quando scrive che

la spirale gira e segue insieme lo svolgersi della storia nel tempo e l’itinerario nello spazio, per cui il racconto non ritorna mai negli stessi luoghi.

L’idea di un avanzamento a spirale nell’opera di Calvino e, mimeticamente, nell’organizzazione del *corpus* calviniano può essere così assimilata all’avanzamento a spirale della Colonna Traiana: uno sviluppo al tempo stesso lineare e complesso, verticale e orizzontale, continuo e discontinuo, spaziale e temporale. Ancora una volta, la spirale è in Calvino non solo una forma ma l’indice o la traccia di un processo morfogenetico più profondo e radicato delle forme visibili, un processo invisibile e universale.

6. Il “cosismo metafisico” di Domenico Gnoli alla maniera di Calvino: toccare con gli occhi

Domenico Gnoli: dettagli dilatati, pittura materica e superficie inesauribile

Avvicinandosi alla fine dell'ultimo anello della spirale lungo la quale si è fatta correre l'analisi del *corpus* di testi che Calvino dedica all'arte visiva, si incontra uno degli scritti ecfrastrici più significativi dell'autore, che può essere considerato per molti versi un punto di approdo dei suoi «esercizi di stile»¹ sull'arte: il testo dedicato a Domenico Gnoli. A questo artista si è già fatto cenno, nelle pagine dedicate a Lucio Del Pezzo, quando lo si è considerato tra i pittori da inserire lungo quella “linea” stilistica e concettuale che comincia con de Chirico, Carrà, Sironi e Morandi, e che comprende per l'appunto Del Pezzo, che ai primi guarda per una ricerca sulla poetica degli oggetti e su di una possibile “parafrasi” contemporanea della Metafisica. Anche Gnoli infatti è esposto insieme a questi artisti alla mostra *De Metafisica* presso la galleria Krugier a Ginevra nel 1967. Domenico Gnoli (1933-1970), di origini umbre, figlio di una ceramista e di uno storico dell'arte e sovrintendente alle Belle Arti dell'Umbria, cresce in un ambiente ricco di stimoli culturali e artistici e comincia già da molto giovane a esporre come illustratore, per poi dedicarsi al teatro come scenografo, costumista e grafico (coltivando in parallelo la passione per la letteratura e l'esercizio della scrittura²). In seguito, si trasferisce a Parigi e poi a New York: è qui che, a partire dalla metà degli anni Cinquanta, si avvicina alla pittura metafisica di de Chirico e Carrà, e alle opere di Morandi, pur proseguendo la sua attività principale di illustratore e scenografo. Alla fine degli anni Cinquanta comincia a esporre in Italia, in particolare a Roma (nel 1958 alla galleria l'Obelisco), e in quello stesso periodo realizza le illustrazioni per la prima edizione inglese del *Barone rampante* di Calvino, pubblicata a Londra nel 1959³.

¹ È Marco Belpoliti ad annoverare il testo per Domenico Gnoli tra gli scritti di Calvino sull'arte classificabili come «esercizi di stile»; M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 133.

² Sull'attività letteraria di Gnoli, scrive Belpoliti: «Gnoli è un artista perfetto per Calvino, dal momento che nella sua opera visiva c'è un tratto che si può definire letterario, sia per l'attenzione che rivolge alla letteratura nelle sue illustrazioni e nell'attività di scenografo, sia per la capacità di trasferire sulla tela oggetti e situazioni con uno stile narrativo. Del resto, a un certo punto della sua carriera di artista aveva pensato di lasciare l'arte visiva per mettersi a scrivere, una attività che non ha mai smesso di praticare sotto forma di diario e di appunti di viaggio. Come hanno sottolineato vari critici che si sono occupati del suo lavoro pittorico, l'ispirazione onirica delle sue illustrazioni e opere per il teatro, unita agli elementi ironici e grotteschi, ha alimentato l'atteggiamento mentale della sua arte negli ultimi anni di attività. Questo spiega anche il modo così particolare ed eccezionale con cui Calvino si è potuto accostare all'opera di Gnoli scrivendo uno dei suoi testi più belli ispirati dall'arte»; M. Belpoliti, *Raccontare l'arte: pietre, favole, maniere*, in I. Calvino, *Guardare*, cit., p. 273.

³ Relativamente all'illustrazione per la copertina di *The Baron in the Trees*, è interessante ricordare uno scambio di lettere tra Calvino e la madre di Domenico Gnoli, Annie De Garrou Gnoli, nel 1973. Dalla lettera di risposta di Calvino, del 15 gennaio, si evince come lo scrittore abbia avuto occasione di incontrare personalmente il pittore (a Mount Kisco, nello Stato di New-York), prima della sua precoce scomparsa. Nella lettera, inoltre, Calvino

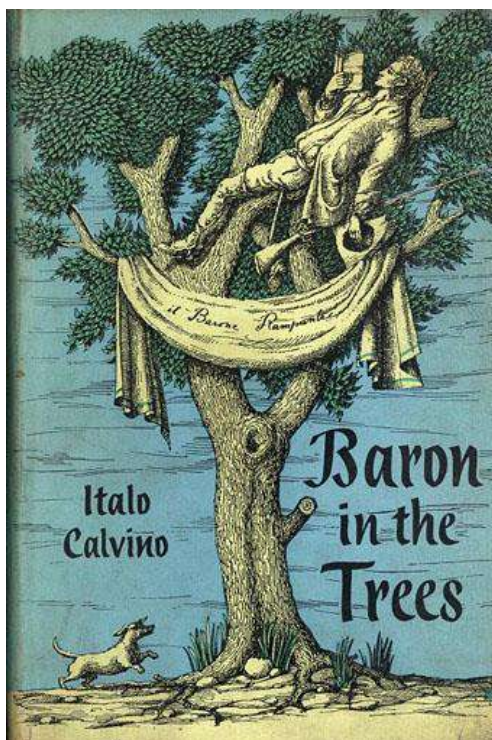


Figura 256 La copertina di *The Baron in the Trees* (Londra, Collins, 1959) con un'illustrazione di Domenico Gnoli

A partire dagli anni Sessanta Gnoli si dedica con costanza alla pittura, e, nel novembre del 1964, tiene una mostra personale alla galleria André Schoeller a Parigi, che ne decreterà definitivamente la fama internazionale. Qui espone una serie di tele di grandi dimensioni raffiguranti dei dettagli dilatati e iperrealistici di oggetti o figure appartenenti alla sfera della vita quotidiana. Le tele sono dipinte con una peculiare tecnica che consiste nel mescolare l'acrilico alla sabbia, rendendo la pittura materica e creando così in chi osserva una sorta di paradosso percettivo, dove l'impressione dello spettatore è sospesa tra la densità (la matericità) e la superficialità del *medium*, e quindi tra differenti livelli di *mimesis*. La materia pittorica ottenuta è spessa, densa e non lascia vedere il segno delle pennellate, le campiture sono piatte, omogenee, la luce è fredda, ferma, trasparente. Si tratta di una tecnica attraverso la quale Gnoli propone un'originale e del tutto personale riflessione sulle proprie radici, in particolare su quella «costante metafisica»⁴ propria della cultura italiana degli anni precedenti, coniugata con i più

considera Gnoli una «personalità artistica di prim'ordine», e definisce «bellissimo» il disegno realizzato per l'edizione inglese del *Barone*, riprodotta anche per l'edizione norvegese del libro; I. Calvino, *Lettere*, cit., pp. 1191-92. Calvino dunque, nel 1983, conosce il lavoro di Gnoli da più di dieci anni. Ne sono testimonianza anche due volumi, conservati dallo scrittore nella biblioteca dell'appartamento di Roma: *Domenico Gnoli Antologica: Verona Palazzo Forti 13 novembre 1982-20 gennaio 1983*, Milano, Electa, 1982 (scaffale X.H.71) e *Domenico Gnoli: 6 mars, 20 avril 1974*, Parigi, Arts/Contacts, 1974 (scaffale X.H.59).

⁴ G. Marchiori, *De metaphysica*, in *De metaphysica*, catalogo della mostra alla galleria Krugier & C. i.e., Ginevra, 1965, p. 2. Oltre al carattere propriamente *metafisico* della poetica di Gnoli, in essa si può rilevare anche un certo *realismo magico*, che avvicina il pittore a un artista della tradizione pittorica italiana come Felice Casorati.

attuali sviluppi della Pop-Art americana e del *Nouveau réalisme* o “nuova oggettività”, focalizzandosi, secondo una prospettiva fenomenologica, sull’oggetto e sul suo dettaglio dilatato. Proprio come quello del suo maestro de Chirico, lo sguardo di Gnoli si sofferma sulla sorpresa – l’epifania – che scaturisce dall’*habitus* quotidiano nel momento in cui gli oggetti, estrapolati dal contesto abituale, non più condizionati dalle circostanze e dalla loro utilità o finalità materiale, osservati in una prospettiva del tutto anticonvenzionale, assumono una nuova forma, una nuova energia comunicativa, veicolano un nuovo messaggio, in un nuovo linguaggio⁵, e possono dunque essere lasciati esprimersi autonomamente. Così Gnoli descrive il proprio lavoro:

l’oggetto quotidiano ingrandito mi dice di più di me stesso di qualsiasi altra cosa, mi riempie di paura, di nausea, di estasi [...]. Le cose ordinarie in sé stesse ingrandite per l’attenzione che si dedica loro sono più importanti, più belle e più temibili di quanto avrebbe potuto renderle qualsiasi invenzione o fantasia⁶.

Il compito dell’artista contemporaneo, in un’ottica né impressionista né espressionista, è per Gnoli quello di porsi di fronte alle cose a una «distanza “inutile”, sbagliata»⁷, come un fotografo che sbagli inquadatura⁸, di riscoprire gli oggetti secondo prospettive e angolazioni nuove, inedite, lasciando loro tutto lo spazio di espressione al di là di ogni istanza linguistica o logica.

Queste opere di Gnoli, poi, più che nature morte sono, come suggerisce di leggerle Belpoliti, *still-life*, ovvero nature *silenti*⁹. Silenziose, eppure fortemente comunicative, quasi assordanti – come non mancherà di rilevare Calvino. Gli oggetti raffigurati sono selezionati con una coerenza formale e poetica all’interno dell’universo degli oggetti della vita di tutti i giorni: pieghe di capelli, nodi di cravatta, bottoni, colletti di camicia, punte di scarpe, cuscini, letti, tessuti, mobili, valigie, cappelli, una mela tagliata a metà. Oggetti della quotidianità, funzionali alla vita domestica e intima delle donne e degli uomini che li usano. Donne e uomini che sembrano esistere malgrado loro nell’epoca del *boom* industriale, dell’abbondanza materiale e visibile; ma che non compaiono quasi mai nell’“inquadratura” della tela (o meglio ne compaiono solo le nuche, le parti del corpo nascoste dai vestiti, qualche dettaglio della pelle). La presenza dell’umano in questi dipinti è resa sempre attraverso la sua *assenza*, che lascia in

⁵ Sul rapporto tra gli oggetti e il linguaggio, in un’intervista del 1985 di Paul Fournel allo scrittore per «Magazine littéraire», Calvino afferma: «ogni oggetto [...] pone un problema di lettura, della traduzione in parole d’un discorso che l’oggetto sviluppa al di fuori di qualsiasi linguaggio»; I. Calvino citato in E. Ajello, *Il Bagatto e Carpaccio. Ricalcare, istoriare, trasporre*, cit., p. 178.

⁶ D. Gnoli citato in L. Lodi, *I colori della mente. Italo Calvino: scritti sulle arti (1979-1985)*, cit., p. 150.

⁷ R. Barilli, in *Domenico Gnoli*, catalogo della mostra alla galleria Il Centro, Napoli, 1967.

⁸ Cfr. *ibidem*.

⁹ «Sono delle *still-life*, delle “nature morte”, alludendo a un soggetto della pittura manierista e barocca; ma l’espressione inglese conserva il significato che aveva in Olanda, dove il genere della natura morta è nato, di *natura silente*»; M. Belpoliti, *L’occhio di Calvino*, cit., p. 191. Come si vedrà più avanti, Calvino utilizza il termine inglese *still-life* nel titolo del suo testo per Domenico Gnoli, dando così rilievo alla natura *silenziosa* delle tele e degli oggetti.

primo piano gli oggetti. È questa una caratteristica propria della Metafisica, ossia il creare un equilibrio tra oggetto, simbolo e idea, tra materia fisica e metafisica, tra tangibile e astratto. Lo stesso equilibrio che, secondo Manganelli, anche in Calvino si produce, ovvero un arduo incontro di astrazione e tangibilità¹⁰.

O di «metafisica» e «cosismo»¹¹. Belpoliti, che dedica una riflessione profonda e articolata alle pagine di Calvino sulla pittura di Gnoli, evidenzia proprio questo aspetto del testo:

i paesaggi descritti – paesaggio-scarpa, paesaggio-camicia, paesaggio-bottone, paesaggio-guanciale – sono silenziosi, disabitati, desertici, senza vita. Eppure la riuscita di questi “esercizi di stile” è il risultato del loro fallimento; “l’arduo incontro tra astrazione e tangibilità” avviene mediante un paradosso, per via metafisica: toccare la presenza attraverso l’assenza, manifestare un “essere” delle cose attraverso la contemplazione del loro “nulla”¹².

Still-life o quattro studi dal vero alla maniera di Calvino

Lo scritto che Calvino dedica a Domenico Gnoli è pubblicato nel 1983, in «FMR» del mese di maggio, con il titolo *Still-life alla maniera di Domenico Gnoli (La scarpa da donna. Il bottone. La camicia da uomo. Il guanciale)*¹³, e in volume, sempre per le edizioni Franco Maria Ricci, con il titolo *Quattro studi dal vero alla maniera di Domenico Gnoli (Il bottone. La scarpa da donna. La camicia da uomo. Il guanciale)*¹⁴.

¹⁰ Cfr. il risvolto di copertina firmato da Giorgio Manganelli di I. Calvino, *Sotto il sole giaguaro*, Milano, Garzanti, 1986.

¹¹ I. Calvino, *La squadratura*, cit., p. 1988.

¹² M. Belpoliti, *L’occhio di Calvino*, cit., p. 192.

¹³ «FMR» aveva già dedicato, nel numero tre della rivista (nel maggio 1982), un articolo alla pittura di Gnoli, e nello specifico alla serie dei letti. L’insistito interesse di Franco Maria Ricci per Gnoli è indicatore di una prossimità di ricerche stilistiche e di gusto estetico, che rende il pittore particolarmente affine alla linea della rivista.

¹⁴ Il testo è l’introduzione del volume che Franco Maria Ricci dedica a *Domenico Gnoli* (Milano, 1983), edito nella collana «I segni dell’uomo».

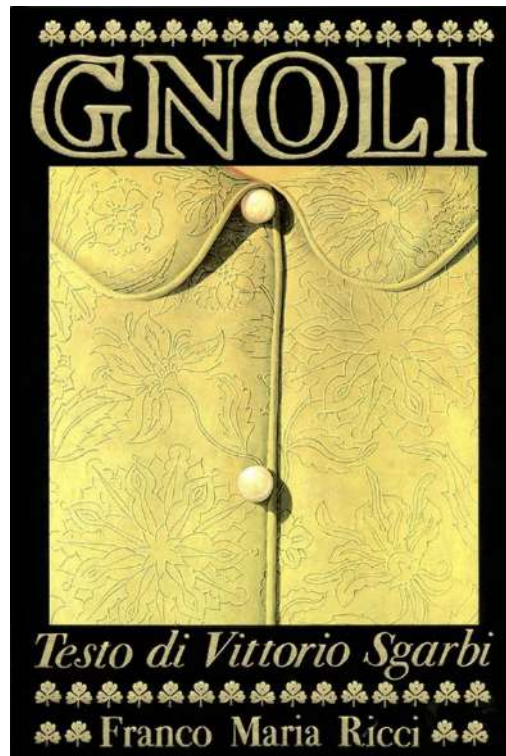


Figura 257 *Gnoli*, Franco Maria Ricci, 1983

Come annunciato dal titolo si tratta di quattro brevi prose dedicate a quattro tele dell'artista (raffiguranti un bottone, una parte di una scarpa da donna, un dettaglio di una camicia da uomo, un guanciale) che si articolano, come detto, sotto forma di "esercizi di stile": descrittivi, a tratti narrativi e soprattutto integrativi o interpretativi. Questi esercizi ricordano per certi versi le note dal vero¹⁵ di Palomar intento a descrivere, come si è già visto, gli oggetti che lo circondano (elementi della natura come conchiglie, foglie e pietre, ma anche suppellettili, oggetti della vita quotidiana, come una teiera):

un po' miope, distratto, introverso, egli non sembra rientrare per temperamento in quel tipo umano che viene di solito definito un osservatore. Eppure gli è sempre successo che certe cose – un muro di pietre, un guscio di conchiglia, una foglia, una teiera –, gli si presentino come chiedendogli un'attenzione minuziosa e prolungata: egli si mette ad osservarle quasi senza rendersene conto e il suo sguardo comincia a percorrere tutti i dettagli, e non riesce più a staccarsene¹⁶.

A legare il pittore e lo scrittore, dunque, c'è un'affinità di sguardo sul mondo e di poetica degli oggetti (o di esercizi poetici sugli oggetti). Questa volta però, di fronte alla pittura, l'oggetto della descrizione-narrazione-integrazione di Calvino, che egli tenta di compiere alla stessa *maniera* dell'artista, è lo "studio dal vero" già realizzato da Gnoli. Quelle dello scrittore sui quadri sono così delle note dal vero su degli studi dal vero. Ma al di là delle similitudini nelle pratiche di osservazione e descrizione della realtà, Calvino è particolarmente vicino a Gnoli

¹⁵ Paragone che è rafforzato anche dal titolo del testo: *Quattro studi dal vero*.

¹⁶ I. Calvino, *Palomar*, cit., p. 968.

anche per quanto riguarda la poetica e, più nello specifico, i riferimenti poetici. Come mette in evidenza Belpoliti, relativamente ai quattro testi,

la parentela più prossima di queste descrizioni, oltre che naturalmente con la pittura di Gnoli, è con le nature silenti di Morandi e con la poesia del Montale di *Ossi di seppia* – del resto anche qui, come in Palomar, sono numerosi i prestiti montaliani. Tuttavia in Calvino, a differenza delle nature morte di Morandi o delle poesie di *Ossi di seppia*, c'è la consapevolezza dell'“esercizio”, il senso oulipiano del gioco come ri-creazione; la parabola delle sue descrizioni è appunto una *maniera*, nel senso etimologico della parola: “fatta a mano”. [...]

Il nume letterario che agisce alle spalle di Morandi e di Montale, dietro alla pittura di Gnoli, è Leopardi; è il suo stesso demone melanconico, pensieroso e dolente, colto nella contemplazione del nulla quale vera sostanza del mondo (“le *Operette morali* sono il libro da cui deriva tutto quello che scrivo”, lettera ad Antonio Prete del 1984). Il manierismo dell'ultimo Calvino, il suo “esercizio”, è figlio di una “forma di esistenza mancata”, [...] che scaturisce dall'angoscia dell'*inesauribile*. Non si tratta semplicemente di uno stile, poiché come in ogni *maniera*, contiene elementi meno formalizzabili legati all'*invenzione* e all'*immaginazione*¹⁷.



Figura 258 Domenico Gnoli, *Curl*, 1969

La maniera, l'invenzione, nell'esercizio “fatto a mano”, ovvero lo schizzo stilizzato e preciso ma tracciato a mano libera¹⁸. Oltre alle analoghe inquadrature sul mondo e alle

¹⁷ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., pp. 191-92. Un'altra eco percepibile in questi testi è, senz'altro, quella del Ponge del *Partito preso delle cose*.

¹⁸ Sul concetto di “esercizio” si soffermano sia Manganelli sia Belpoliti, sulla scia di Manganelli: «molti dei suoi scritti [di Calvino], come ha visto Giorgio Manganelli, sono veri e propri “esercizi” (si pensi a quelli dedicati ai quadri di Domenico Gnoli): “con questa parola intendo la difficile sfida di una invenzione strutturale, formale, tematica che attraversa in modo indiretto, trasversale, la tensione narrativa; così che la narrazione veniva colta e adoperata nell'ambito di un'invenzione mentale, geometrica, un arduo incontro di astrazione e tangibilità” (risvolto editoriale alla prima edizione di *Sotto il sole giaguaro*)»; *ivi*, p. 269. Si noterà che in questo passo, dove Belpoliti

condivise fonti poetiche, Calvino ammira tanto le opere di Gnoli perché esse rispettano tutti e tre i punti della definizione di *esattezza* che lo scrittore propone nell'omonima lezione americana¹⁹:

esattezza vuol dire per me soprattutto tre cose: 1) un disegno dell'opera ben definito e ben calcolato; 2) l'evocazione di immagini visuali nitide, incisive, memorabili; in italiano abbiamo un aggettivo che non esiste in inglese "icastico" [...]; 3) un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione²⁰.

La pittura di Gnoli è una pittura innanzitutto realistica e descrittiva. È anzi iperrealistica. Ed è proprio il nitore (l'estrema esattezza) dell'immagine a renderla come straniata o allucinata, per via della dilatazione vertiginosa del particolare formale e del dettaglio pittorico: una sorta di deformazione mostruosa che conferisce al quadro un'atmosfera a tratti surreale e onirica. Quella dell'artista è così in realtà una

pittura tutta mentale, in cui la concretezza del mondo oggettuale è tradotta in pura assenza, in particolari, dettagli di un totale che non è altrimenti possibile immaginare se non come particolare. Il suo è un mondo di oggetti-superficie che alludono a un mondo di volumi, che tuttavia ai sensi non è mai concesso esperire²¹.

Gli oggetti sono sospesi nel tempo e nello spazio, in una dimensione *assoluta*, sono sottratti al loro significato originario. A chi guarda non è dato di vederli nella loro totalità, che l'osservatrice e l'osservatore sono costretti a immaginare altrove, spezzata in frammenti di pittura dispersi, tanto che Franco Ricci parla di «piccoli omicidi iconici»²². È in questa particolare poetica degli oggetti che si rileva un'eco (post)moderna alla metafisica di Giorgio de Chirico e alle nature morte di Giorgio Morandi, che sono, come si è detto, insieme a Carlo Carrà, i modelli di Gnoli. Per poter rappresentare, o descrivere, questi oggetti il pittore dell'esattezza sembra avvalersi di una *mathesis singularis*; la stessa che Calvino impara da Roland Barthes, citato proprio nella lezione americana *Esattezza*²³.

Ed è proprio di questa «nuova scienza per ogni oggetto»²⁴ che lo scrittore si avvale per de-scrivere gli oggetti dipinti da Gnoli. Calvino parte dall'estensione del dettaglio già operata nel quadro, a sua volta rappresentazione ravvicinata o ingrandita dell'oggetto referente – quasi

riporta la fortunata formula manganelliana sull'equilibrio tra astrazione e tangibilità in Calvino, le prose dedicate a Gnoli sono assunte ad esempio di esercizio stilistico per eccellenza.

¹⁹ «Si può parlare di una *esattezza* nel senso che poi Calvino attribuirà alla sua "lezione americana", tanto da far pensare che esista uno stretto legame tra quella "lezione" e la pittura di Gnoli», scrive Belpoliti; M. Belpoliti, *Raccontare l'arte: pietre, favole, maniere*, in I. Calvino, *Guardare*, cit., p. 273.

²⁰ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 677. Sull'*esattezza* in Gnoli cfr. anche M. Belpoliti, *L'occhio di calvino*, cit., p. 189.

²¹ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 190.

²² F. Ricci, *Immagini in posa, immagini in prosa: Calvino-Gnoli: Un'arte a parte*, «Il Veltro», 40, 1996, p. 258.

²³ Cfr. M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 190.

²⁴ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 683.

uno *zoom* fotografico, o un *blow up* su un'immagine –, per dilatarne, tramite il linguaggio, ovvero alla *maniera* dello scrittore, la possibilità espressiva. La maniera, che al di là del senso letterale (il modo) è da intendersi qui come maniera pittorica, connotazione della pittura barocca e per l'appunto manierista (nelle quali è tra l'altro frequente l'esercizio della natura morta), consiste nell'innesto, nell'*inventio*, nell'immaginazione, nell'amplificazione. Calvino dunque è un manierista: sia nel “modo” sia nella “maniera pittorica”. Secondo Belpoliti

non si tratta del Manierismo inteso come movimento artistico e culturale, quanto del manierismo come condizione dello spirito umano indipendente da collocazioni temporali o spaziali. Il manierismo è inteso come “stile di pensiero”, ma anche come connessione tra differenti arti, ad esempio tra letteratura e pittura, che è poi una delle caratteristiche della cultura italiana (“caratteristico della letteratura italiana è il considerare in un unico contesto culturale tutte le attività artistiche [...] tanto da comprendere anche musica e arti visuali” (*Cominciare e finire*, lezione americana “scartata”). Ci sono diverse ragioni, del resto, per legare l'ipervisualismo di Calvino al manierismo [...]. Il manierismo in Calvino non è uno *stile*, bensì una *maniera*, cioè un *modo d'essere* che contiene elementi non facilmente formalizzabili legati alla capacità di invenzione e all'immaginazione²⁵.

Tra le altre ragioni che Belpoliti individua per legare tra loro manierismo e ipervisualismo in Calvino (oltre alla «vocazione combinatoria»²⁶, alla poetica del dubbio, che spinge a cogliere sempre «il rovescio della medaglia, a congetturare le possibilità che anche l'opposto sia vero o verosimile. I saperi dello sguardo non sono più i saperi della certezza»²⁷, da cui la metafora dello specchio, e alla cornice, che «pone il problema dei confini delle cose, ma anche dei discorsi»²⁸, e dunque del mondo scritto e non scritto) c'è la «questione della poetica dello sguardo»²⁹. Secondo il critico:

la questione è quella dell'avvento delle differenti *poetiche dello sguardo* nella letteratura del Novecento che subentrano al progressivo tramonto della *tradizione orale*, tema centrale di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* [...].

Come è stato più volte ricordato, la rivoluzione visiva, prima di tutto tipografica, dell'età moderna ha provocato la vittoria dell'occhio sugli altri sensi; qui ritroviamo in forma ologrammatica tutti i temi del Calvino visivo, tanto che si potrebbe dire che nessuno scrittore è stato così *tipografico* come lui [...].

I racconti epici sono tramontati e con loro, ricordava Walter Benjamin [...], la possibilità di organizzare il tempo e lo spazio dell'esistenza secondo differenti categorie mentali. L'ipervisualismo di Calvino porta alle estreme conseguenze questa vocazione visiva della letteratura contemporanea, la organizza secondo forme e modi propri, ma con una particolarità: sarà per via della sua consapevolezza intellettuale o per la sua particolare inclinazione all'esercizio, fatto sta che lo scrittore ligure è ben conscio dei pregi ma anche dei limiti della poetica dello sguardo e del suo visualismo³⁰.

²⁵ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., pp. 268-69.

²⁶ *Ivi*, p. 269.

²⁷ *Ivi*, p. 271.

²⁸ *Ivi*, p. 272.

²⁹ *Ivi*, p. 270.

³⁰ *Ibidem*.

Lo si è già detto sopra: a contraddistinguere lo scrittore è proprio la «consapevolezza dell'«esercizio»». Calvino è uno scrittore manierista, perché ogni sua pagina è, oltre che visuale, metaletteraria (o metapittorica).

Ma torniamo alle prose per Gnoli. In questi testi l'ecfrasi non si limita a essere denotativa, la lettura dell'immagine aggiunge sempre delle «invenzioni» e delle «fantasie» – invenzioni e fantasie alle quali Gnoli, si è visto, predilige «le cose ordinarie in sé stesse ingrandite»³¹. Possiamo definire questi progetti di ampliamento di senso come «*parabole*»: «in senso geometrico – si pongono “in parallelo” – ma anche in senso letterario: funzionano come avvicinamento, giustapposizione, paragone»³². Se nelle tele del pittore il processo di significazione degli oggetti si compie nell'ingrandimento e nell'estensione del dettaglio, senza che ci siano più referenti esterni³³ – dettagli *absoluti* –, nei testi di Calvino invece si trovano numerose similitudini, metafore, figure del paragone, che si appellano proprio a referenti esterni al quadro. In questo modo lo scrittore tenta di rappresentare a parole le immagini che vede, o che crede di riconoscere, le quali, pur essendo figurative, sono talmente dilatate (dunque deformate) da essere ormai quasi puro segno. Il linguaggio adottato dallo scrittore, libero di muoversi nell'universo della parola, si avvale così di metafore e altre forme di paragone attinte ad esempio dal campo semantico della geologia, della biologia e così via. È così che i buchi del bottone sono come «pertugi della natura – caverne nella roccia, crateri di vulcani, orifizi del corpo umano →»³⁴, il filo che li attraversa è un «doppio ponte di fibre [...] filamentose e bioccolute», come «liane» della giungla o «spire di serpenti»; la stoffa dell'abito è «prato erboso»; il tacco della scarpa è una «palma inarcata», «gambo di calice che sostiene la coppa», «parapetto di poppa dell'alta nave»; la parte della suola che non tocca mai il suolo è come «il ritto che diventa rovescio nell'anello di Moebius»; la punta è come una «prua o polena», l'interno della scarpa è come «un letto» o «un abitacolo di macchina da corsa»; il colletto della camicia stirata è un «antico cratere spento» o un «anfiteatro» lasciato da un «lago disseccato»; la linea di apertura della camicia una «spaccatura longitudinale che divide a metà la pianura»; le sue righe «canali o binari o solchi o altre tracce d'industria umana»; i bottoni sono «fiori di madreperla» che biancheggiano come se una «primavera extrabiologica» li avesse risvegliati; il guancialetto ha «la saldezza d'un'isola e la duttilità d'una nuvola».

³¹ Vd. nota 6.

³² M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 191.

³³ Cfr. F. Ricci, *Immagini in posa, immagini in prosa: Calvino-Gnoli: Un'arte a parte*, cit., p. 258.

³⁴ I. Calvino, *Quattro studi dal vero alla maniera di Domenico Gnoli*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 422. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ivi*, pp. 422-29. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 378-84.

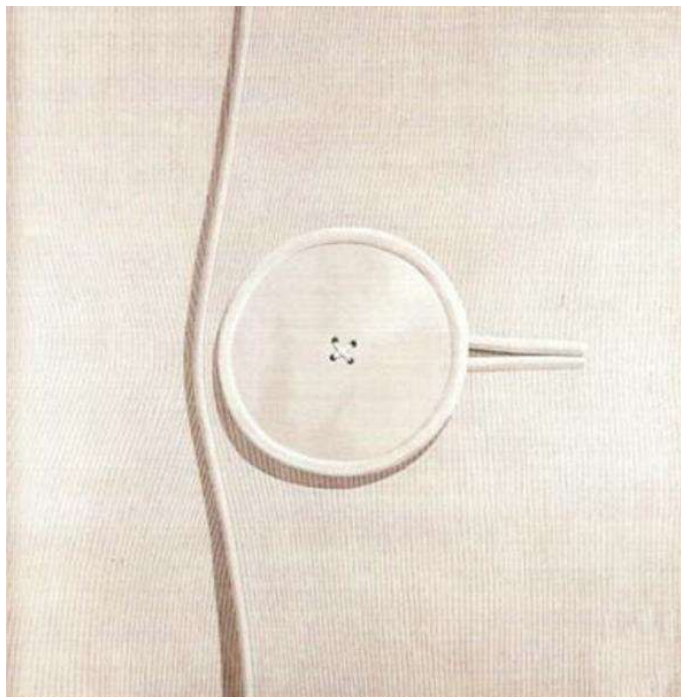


Figura 259 Domenico Gnoli, *Bottone n. 4*, 1969

Calvino insomma procede nella scrittura attraverso una vera e propria «vivisezione linguistica»³⁵. Del dettaglio già ingrandito e dilatato lo scrittore propone un'analisi ancora più viscerale e penetrante, avvicinandosi ulteriormente agli oggetti che, grazie a Gnoli, avevano già trovato una loro *mathesis singularis*, e cerca e trova delle nuove forme, dei nuovi oggetti. Calvino smette di vedere le *rappresentazioni* del pittore e sceglie piuttosto di vedere, da ancora più vicino, qualcosa di semiologicamente differente: attraverso la scrittura risemantizza i quadri. E nella scrittura efrastica la strategia di Calvino consiste, ancora una volta, nell'accumulo di sostantivi e di aggettivi, di metafore e altri tropi, con cui lo scrittore tenta di rincorrere l'ineffabilità delle immagini e il silenzio degli oggetti:

come nelle descrizioni di *Palomar*, in questi quattro scritti la continua moltiplicazione delle figure retoriche, [...] è il tentativo di stendere una rete sopra il mondo, per cercare di catturarne la forma attraverso delle similitudini³⁶.

Come si è già avuto modo di constatare in altri scritti sull'arte, attraverso questa strategia rappresentativa Calvino esprime la volontà, frustrata, di toccare la pittura con gli occhi; esprime cioè la propria tensione aptica, dietro la quale si cela il desiderio di possedere l'immagine – o di possederne la comprensione. Ma, nel corso del testo, Calvino si rende conto che tale processo linguistico e cognitivo non solo non è semplice, bensì praticamente impossibile:

chi tenta di dare del guanciale una descrizione oggettiva, inevitabilmente fallisce. Si può provare a dire che è la sola forma al mondo che unisca la stabilità del quadrato (o meglio del rettangolo) e la pienezza

³⁵ L. Lodi, *I colori della mente. Italo Calvino: scritti sulle arti (1979-1985)*, cit., p. 150.

³⁶ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 192.

della sfera (o comunque d'un corpo convesso e curvo in tutta la sua superficie) [...]. Ma qualsiasi discorso su di lui finisce per assumere dei toni affettivi; del guanciaie o si fa l'elogio, o si tace.

Oppure:

descrivere la camicia è difficile: la sua forma non ha alcun rapporto con l'uomo e questo restringe il campo delle metafore possibili. La camicia non è antropomorfa. Ma se volessimo ricorrere a similitudini animali, non credo che riusciremmo a trarne miglior partito. [...] La camicia non assomiglia a niente, sfugge alle figure del linguaggio.

Non resta che «constatare che la camicia è così com'è, lasciando in sospeso la questione della sua genesi» (e della sua morfogenesi). Lasciando dunque in sospeso la sua *comprensione*, ma anche, di conseguenza, la sua descrizione oggettiva. Un ultimo tentativo percorribile dallo scrittore è quello di impiegare il linguaggio che è più prossimo agli oggetti (alle loro forme), e che allo stesso tempo è più astratto, cioè quello puro e universale della geometria. La dilatazione di un oggetto rivela nuove forme, non riconoscibili dall'occhio umano: la loro decodifica passa così attraverso il riferimento a forme conosciute. I fori del bottone sono «netti, regolari, simmetrici, centrali», la sua dimensione è regolata da una «norma aurea»; il colletto della camicia è

un bassissimo troco di cilindro inscritto entro un tronco di cono di forma irregolare (forse a base ellittica). Del tronco di cono è visibile solo l'esterno; del tronco di cilindro, solo l'interno, tranne che in un punto: quello in cui il tronco di cono s'apre nel mezzo per l'asportazione d'una sezione angolare, lasciando vedere nel suo interno l'esterno del tronco di cilindro.

Dato che una resa oggettiva in parola degli oggetti (si perdoni il bisticcio) si rivela impossibile, lo scrittore innesta, su questi primi tentativi di denotazione, parti narrative e integrative. L'immagine smette di essere statica e diventa un «*site* (un sito, luogo)»³⁷ che produce, ad esempio, «nuove e impreviste sequenze temporali»³⁸, dunque dinamizzazioni – come nel caso della sequenza in cui ci si immagina il bottone “sbottonarsi”. Alla denotatività delle figure iperrealistiche di Gnoli Calvino addiziona una *connotazione*, facendo dialogare tra loro i due linguaggi, quello delle immagini e quello delle parole, in una forma di «intertestualità polisemica»³⁹ dove la parola, approfittando dell'autonomia e dell'assolutezza del segno visivo, liberato da una significazione univoca, dice, o meglio scrive, quello che vuole. E infatti Franco Ricci, in conclusione al suo fondamentale contributo su questo testo di Calvino (*Immagini in posa, immagini in prosa: Calvino-Gnoli: Un'arte a parte*), mette in evidenza come la modalità di lettura operata sui quadri di Gnoli rischi di essere arbitraria e, alla fin fine, logocentrica:

³⁷ F. Ricci, *Immagini in posa, immagini in prosa: Calvino-Gnoli: Un'arte a parte*, cit., p. 258.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ivi*, p. 261.

dettagli innocenti e innocui si tramutano in *topoi* pregni di significato che espandono le soglie delle pitture. Immagini che sembrano esaurirsi nella propria pesantezza sono rinvigorite dalla leggerezza del verbo di Calvino. Il rischio rimane che [...] l'immagine perda dominio, il testo scritto si apparti e diventi una sovrastruttura staccabile che azzarda l'arbitrarietà. C'è un certo rischio quindi, in questo gioco di vedere nuove immagini davanti a vecchi quadri⁴⁰.

Il che, in realtà, è un rischio che la pittura accetta di correre sin dalle proprie origini – tanto quanto la letteratura. Le opere d'arte, da sempre, sono *aperte*, agli occhi di lettrici e lettori, osservatrici e osservatori. E forse, nel caso della pittura di Gnoli, è l'artista stesso a voler scientemente lasciare la sua opera aperta a qualsiasi possibile lettura e interpretazione: il bottone alla fin fine è bottone perché se non può essere mondo, sarà bottone, modellato in un eterno presente formale:

il bottone, al tramonto, raccoglie le ultime luci sulla sua superficie liscia ma non può trattenerle dallo scorrere, giù per la lieve convessità, verso il bordo rilevato dove un'ala d'ombra sta in attesa, pronta a inghiottirle. I riflessi luccicanti che nelle ore del giorno hanno cullato il bottone nell'illusione d'essere specchio e di poter accogliere nella sua imperturbabile circonferenza l'immagine tumultuosa del mondo, alla sera si smorzano e restituiscono il disco alla sua solidità opaca. È l'ora in cui una ritrovata certezza potrebbe ripagare il bottone della perdita di splendori fluttuanti e ingannevoli: se non potrà essere mondo, sarà bottone, come è sempre stato ed è, modellato in un eterno presente. Ma già un'altra ambizione lo prende: quella di sfoggiare le striature della sostanza cornea e la traccia impercettibile lasciata dal ruotare del tornio: le prove insomma della nobiltà di chi ha avuto per madre la natura vivente e non lo stampo della plastica sorda e inanimata. Per scorgere questi dettagli, c'è un momento in cui la luce non si riflette più sul disco ma è diffusa ancora nell'aria del crepuscolo. Ecco, forse adesso. No: troppo tardi! Cala il buio.

Il bottone, lo si è già visto nel caso dell'arte polimaterica di Enrico Baj, è al tempo stesso bottone e occhio (bottone che significa occhio); qui esso può anche essere mondo: per Calvino «basta guardare qualcosa con attenzione perché si aprano delle prospettive senza limiti. Anche un bottone può contenere l'universo»⁴¹.

Tensione aptica: toccare con gli occhi

Per tutte le ragioni evidenziate finora, questo testo di Calvino, che infatti tra quelli dedicati alla pittura è uno dei più letti e noti, risulta particolarmente significativo in una prospettiva prettamente letteraria e, più in generale, poetica, ma anche metodologica. Qui, come anche in *Palomar*, che è in questo senso l'esempio letterario parallelo più emblematico (per di più i due testi sono vicini cronologicamente, oltre che stilisticamente, dato che entrambi sono pubblicati nel 1983), la scrittura dell'autore a un certo punto, malgrado le premesse, rinuncia a essere uno strumento descrittivo, distaccato e oggettivo, e diviene una secrezione magmatica di

⁴⁰ *Ivi*, p. 260.

⁴¹ I. Calvino, *Contro l'universo*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 1168.

parole e di immagini metaforiche. Pur senza smettere, proprio come anche la pittura di Gnoli, di tendere all'esattezza:

l'ossessione della precisione nelle parole. Vi sono parole che lei usa e che io, lettore medio, non conoscevo, termini tecnici. C'è un rapporto stretto con l'artigianato. Io in fondo odio la parola per questa genericità, per quest'approssimativo. Adesso sento che le parlo e che dico cose generiche e ho un senso di ribrezzo per me stesso. La parola è questa cosa molle, informe, che esce dalla bocca e che mi fa uno schifo infinito. Cercare di far diventare nella scrittura questa parola, che è sempre un po' schifosa, qualcosa di esatto e di preciso, può essere lo scopo di una vita. Soprattutto quando si vede un deterioramento, quando si vive in una società in cui la parola è sempre più generica, povera. Di fronte a un linguaggio che va o verso la sciattezza o verso l'astrazione, ai vari linguaggi intellettuali che sono sempre appiccicati, lo sforzo verso qualcosa d'irraggiungibile, verso un linguaggio preciso, basta a giustificare una vita⁴².

Come si accennava poco sopra, tale sfida all'approssimazione e al vago consiste in una manutenzione costante della precisione ed esattezza nello stile: contro l'antinomia tra astrazione e concretezza Calvino preferisce un equilibrio tra invisibilità e tangibilità, preferisce far coincidere cosmo e metafisica⁴³. Gli scritti sull'arte sono, in questo senso, un tavolo di prova per la scrittura calviniana, ancorata a oggetti concreti che allo stesso tempo sono opere d'arte. Proprio come dentro i libri, dentro i quadri Calvino cerca tali qualità della rappresentazione (esattezza, precisione): «il poeta del vago può essere solo il poeta della precisione, che sa cogliere la sensazione più sottile con occhio, orecchio, mano pronti e sicuri»⁴⁴, dice Calvino di Leopardi⁴⁵. L'esattezza, dunque, è una prerogativa, oltre che della poetica, dei sensi: ha a che fare con qualcosa di concreto, di definito, che si può cogliere, cioè toccare, con mano.

Si è già fatto accenno alla riflessione sulla matericità e densità (il corpo) del quadro, e sulla tensione aptica che l'osservazione delle tele di Gnoli risveglia in Calvino, autore di quattro esercizi manieristi, cioè "fatti a mano". Per Calvino, è attraverso il particolare che si raggiunge l'infinito. "L'esercizio di stile", quindi, è un tentativo di far coincidere l'oggetto concreto con la sua capacità di evocare la sua vera essenza attraverso l'immaginazione: raccontando la sua storia, Calvino sostituisce le tempere usate da Gnoli con un linguaggio di similitudini, nel tentativo di scavare all'interno dell'essenza delle cose stesse. Il rapporto che si crea tra l'oggetto, lo sguardo (la visione) e la scrittura ha dunque una natura fenomenologica, quindi gnoseologica. La poetica dello sguardo cui si è fatto accenno, in Calvino (miope come il suo personaggio Palomar), consiste nel mettere in luce, in forma metaletteraria tale rapporto tra occhio (il quadro osservato) e pensiero (trasfuso in scrittura). Nelle prose per Domenico Gnoli,

⁴² I. Calvino, *Sono nato in America...Interviste 1951-1985*, cit., p. 297.

⁴³ Cfr. I. Calvino, *La squadratura*, cit., p. 1988.

⁴⁴ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 681.

⁴⁵ Lo stesso si potrebbe dire di un altro maestro di Calvino, Leonardo, che fa incontrare e coesistere la precisione del disegno con lo sfumato della pittura.

il senso della vista è chiamato in causa in maniera particolare, dato che la pittura chiede all'occhio di mettere a fuoco a una distanza fin troppo ravvicinata. Qui, il fallimento epistemico dell'occhio oftalmico (che non riesce più a *riconoscere* e quindi deve *inventare*), ovvero dell'organo, della carne, di quel «passionale impasto di lacrime e muco»⁴⁶, fa incarnare l'occhio ottico, strumento di conoscenza asciutto e imperturbabile, in uno strumento aptico, nel senso che alla parola dà Gilles Deleuze: «on parlera d'«haptique» [...] quand la vue elle-même découvrira en soi une fonction de toucher qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique. On dirait alors que le peintre peint avec ses yeux, mais seulement en tant qu'il touche avec les yeux»⁴⁷. Si tratta di una delle strategie conoscitive nonché di una delle tecniche rappresentative di Palomar (e con lui di Calvino) per superare una contraddizione intrinseca: voler vedere (e dunque sapere, conoscere), ma non vedere *bene* (a causa della miopia, che sta a significare più che la fallibilità dei sensi, l'impossibilità di una conoscenza completa).

Si trova un esempio di tale strategia nelle pagine de *Il seno nudo*, dove Palomar, camminando sulla spiaggia, si imbatte in un oggetto visivo che non è semplice da osservare, poiché al tempo stesso naturale e ricco di connotazioni socioculturali: il seno nudo di una bagnante. Le strategie messe in atto dal signor Palomar sono molteplici, mentre cammina avanti e indietro sul bagnasciuga: ignorare completamente l'oggetto visuale; guardarlo con indifferenza, come se si trattasse di un fenomeno naturale, ma oggettivizzando così il corpo della donna; osservare il seno con l'attenzione che merita, rischiando di risultare insistente agli occhi della bagnante che, infatti, alla fine del racconto, infastidita, se ne va. Ecco un passaggio del testo particolarmente interessante:

[Palomar] si volta e ritorna sui suoi passi. Ora, nel far scorrere il suo sguardo sulla spiaggia con oggettività imparziale, fa in modo che, appena il petto della donna entra nel suo campo visivo, si noti una discontinuità, uno scarto, quasi un guizzo. Lo sguardo avanza fino a sfiorare la pelle tesa, si ritrae, come apprezzando con un lieve trasalimento la diversa consistenza della visione e lo speciale valore che essa acquista, e per un momento si tiene a mezz'aria, descrivendo una curva che accompagna il rilievo del seno da una certa distanza, elusivamente ma anche protettivamente, per poi riprendere il suo corso come niente fosse stato⁴⁸.

Qui, per Calvino, l'occhio di Palomar si trasforma in una mano, che si tende in avanti, che sente con le dita la concretezza o consistenza della visione. Tale tensione tattile, tipica della vista, è descritta esemplarmente da Daniel Arasse in *On n'y voit rien*:

⁴⁶ A. Mirabile, *Piaceri invisibili. Retorica della cecità in D'Annunzio, Pasolini, Calvino*, cit., p. 13.

⁴⁷ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Parigi, Éditions de la Différence, 1981, vol. I, p. 99.

⁴⁸ I. Calvino, *Palomar*, cit., p. 881.

passer du toucher au voir, substituer le voir au toucher, faire du voir un quasi-toucher mais, pour voir, ne pas toucher. Voir, seulement voir⁴⁹.

Questo testo di *Palomar* è oggetto di analisi del semiologo Algirdas Julien Greimas in una pagina del saggio *De l'imperfection*, in un capitolo che prende il nome proprio di *Le Guizzo*. Greimas considera come la *visione* superi il limite fisiologico della vista, verso la tattilità percettiva dell'occhio e la tangibilità dell'oggetto osservato, in una tensione che è al tempo stesso intellettuale (cognitiva) ed erotica:

le “regard” [...] devient lui-même le délégué actif du sujet, il “avance”, il “se retire”, il se place [...] hors du sujet somatique [...] Palomar ne s'arrête pas là : son regard avance – et l'avancement est [...] la forme figurative du désir – “jusqu'à effleurer la peau tendue”, prolongeant ainsi l'isotopie visuelle par la tactilité. Or le toucher est plus que l'esthétique classique veut bien lui reconnaître – sa capacité de l'exploration de l'espace et de la prise en charge des volumes : il se situe parmi les ordres sensoriels les plus profonds, il exprime proxémiquement l'intimité optimale et manifeste, sur le plan cognitif, le vouloir de conjonction totale⁵⁰.

Secondo Andrea Mirabile, a questa analisi di Greimas va aggiunto un elemento fondamentale, e cioè che Palomar, nella tensione tattile ed erotica, a un certo punto *censura* il proprio sguardo. Infatti, in un passaggio del testo, il personaggio immagina un reggiseno mentale a immagine del corpo della donna. Qui la visione esogena e la visione endogena, e cioè la realtà fenomenica e la realtà psicologica⁵¹ – dove il reggiseno funge da mediatore tra le due, dato che l'immagine dell'accessorio è un prodotto della psiche dell'osservatore che tenta di agire sulla realtà –, si incontrano. La censura, una forma di accecamento volontario, in questo caso non serve tanto a inibire i sensi del personaggio, quanto a impedire lo sgretolamento delle «cortine protettive [...] fra i connotati “oggettivi” della realtà fenomenica che si presenta agli occhi di Palomar, e il tentativo di quegli occhi di modificare il loro rapporto con il mondo, e quindi il mondo stesso»⁵². Tuttavia, oscurare volontariamente una parte della realtà visibile diventa pretesto per una forma di scopofilia ancora più acuta, dato che l'immagine censurata ne produce delle proiezioni mentali ancora più forti: è proprio in questo momento che tutto (tutto il visibile, tutto l'universo) comincia a girare intorno alla bagnante. Questa, scoccata dall'insistenza dello sguardo del Signor Palomar, poco dopo si alzerà e se ne andrà: lo sguardo (anche quando evitato) è, come scrive Greimas, il delegato attivo della mano, non solo esprime una volontà, ma incide sulla realtà quanto un corpo.

Greimas poi, nel suo commento sul testo di Calvino, parla anche di un desiderio di congiunzione totale, sul piano conoscitivo. Ci sono altri passaggi di *Palomar* dove tale tensione

⁴⁹ D. Arasse, *On n'y voit rien. Descriptions*, cit., p. 162.

⁵⁰ A.J. Greimas, *De l'imperfection*, cit., pp. 27-30.

⁵¹ Cfr. A. Mirabile, *Piaceri invisibili. Retorica della cecità in D'Annunzio, Pasolini, Calvino*, cit., p. 111.

⁵² *Ibidem*.

gnoseologica coincide con quella carnale in maniera ancora più evidente. Tale erotismo in senso largo oscilla tra il desiderio di toccare, quello di penetrare e quello di essere completamente avvolto. E questo desiderio è reso dallo scrittore attraverso le fantasie visuali del personaggio, che giungono fino a vedere un corpo di una donna mescolato al grasso d'oca (in *Un chilo e mezzo di grasso d'oca*):

[...] da una montagna di grasso d'oca affiora una figura femminile, si spalma di bianco la pelle rosa, e già lui immagina se stesso facendosi largo verso di lei tra quelle dense valanghe e abbracciarla e affondare con lei⁵³.

Questa tensione tattile, che esprime al tempo stesso il desiderio di toccare, di cogliere e di possedere, si trova anche, al di là del contenuto del testo, nella scrittura stessa di Calvino. Lo si è già visto: le descrizioni prendono forma con una precisione quasi scientifica, attraverso l'impiego di una nomenclatura tecnica e specifica, nel tentativo di fare aderire il linguaggio alle cose; la frase si sviluppa nella giustapposizione di lessemi, sostantivi e aggettivi, enumerazioni congiuntive e disgiuntive⁵⁴, con l'intento di modellarsi sulla molteplicità del reale. La scrittura vorrebbe essere mano, lingua, corpo:

la formaggeria si presenta a Palomar come un'enciclopedia a un autodidatta; potrebbe memorizzare tutti i nomi, tentare una classificazione a seconda delle forme – a saponetta, a cilindro, a cupola, a palla –, a seconda della consistenza – secco, burroso, cremoso, venoso, compatto –, a seconda dei materiali estranei coinvolti nella crosta o nella pasta – uva passa, pepe, noci, sesamo, erbe, muffe –, ma questo non l'avvicinerebbe d'un passo alla vera conoscenza, che sta nell'esperienza dei sapori, fatta di memoria e d'immaginazione insieme, e in base ad essa soltanto potrebbe stabilire una scala di gusti e preferenze e curiosità ed esclusioni⁵⁵.

La strategia stilistica della lista, soprattutto per supplire all'assenza o alla limitazione dei sensi e in particolare della vista⁵⁶, è sovente impiegata da Calvino a partire dagli anni Settanta – si pensi alle *Città invisibili*, invisibili ma non ineffabili, e anzi descritte in minimi dettagli. In *Palomar*, la scrittura si fa carico, più che della rappresentazione icastica, di una funzione gnoseologica. Essa è strumento per tentare di possedere il mondo – di possederne la conoscenza e comprensione – attraverso la parola, una parola che rende le cose visibili quando invisibili, tangibili quando lontane. Si è già detto come Belpoliti consideri che in Calvino la modulazione sinonimica sia il tatto del linguaggio ed esprima, ancora una volta, un più profondo desiderio di congiunzione⁵⁷.

⁵³ I. Calvino, *Palomar*, cit., p. 930.

⁵⁴ Vd. U. Eco, *La vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009, pp. 133-137.

⁵⁵ I. Calvino, *Palomar*, cit., pp. 934-35. Si noti l'insistenza sulla consistenza dei formaggi, percepibile più che con il senso del gusto, con quello del tatto.

⁵⁶ Quando la vista è parzialmente o completamente oscurata, l'osservatore è liberato da una pretesa visione oggettiva, la quale diviene per forza soggettiva, interpretativa, quindi per certi versi "narrativa".

⁵⁷ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 166

Per tornare agli scritti sull'arte, e nello specifico al testo dedicato alla pittura di Domenico Gnoli che è particolarmente emblematico, si può considerare che in queste pagine la parola adempia ai compiti che si sono appena evidenziati. Da un lato essa è il tatto del linguaggio: prova a toccare non solo le immagini ma anche gli oggetti. Dall'altro, con questa varietà e precisione lessicale, resa anche attraverso la scrittura precisa e cristallina di Calvino, essa sembra supplire allo scacco di una visione sempre o troppo ravvicinata o troppo distante, supplire cioè al cristallino dell'occhio. Cercando di afferrare la realtà, rincorrendo la germinazione delle forme del mondo, la parola in quanto strumento gnoseologico è destinata a fallire. Di fronte a una visione eccessivamente ravvicinata e a una chiarezza allucinatoria, una forma di cecità rispetto ai significanti, il *logos* tenta di ristabilire la sua propria logica, senza riuscirci. Lo scrittore qui interroga il legame che unisce vedere e sapere (*seeing is knowing*, o *voir c'est savoir*), o meglio, vedere e scrivere, per metterne in luce punti di contatto e punti di rottura. Gli ingrandimenti vertiginosi a partire dalle tele di Gnoli permettono a Calvino di passare dall'atto di riconoscere all'atto di vedere (vedere di nuovo, immaginare). *Riconoscere* è, per Daniel Arasse, un atto nominativo: «reconnaître tel objet ou telle figure pour ce qu'ils sont consiste à pouvoir les nommer, et les isoler ainsi, les détailler du flux et du continuum du réel»⁵⁸. Questo atto, che è descrittivo, inquadra le logiche plastiche all'interno del quadro in un ordine verbale e discorsivo, e le inserisce sotto le istanze del linguaggio⁵⁹. Ma dopo aver riconosciuto e nominato il bottone, la scarpa, la camicia e il cuscino, Calvino se ne avvicina tanto da rendere sfocati i contorni dei dettagli degli oggetti, o piuttosto da renderne sfocato il rapporto tra significante e significato – ed è qui che comincia ad accumulare nomi e aggettivi, nel tentativo di ritrovare una linea di lettura. Il che significa che lo scrittore crea delle nuove significazioni, in un processo di risemantizzazione (proprio alla scrittura). Come scrive Arasse, il dettaglio, liberato dalle regole del «tout ensemble»⁶⁰, cioè dalle regole della significazione che si creano anche dentro un testo, in una struttura sintattica, è un «oubli local de la grille organisatrice, où les raisons de l'art gouvernement l'imitation de la nature»⁶¹, al punto da suscitare una sensazione di vertigine a causa della quale si perde la possibilità di «nommer l'aspect des choses»⁶².

⁵⁸ D. Arasse, *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*, cit., p. 284.

⁵⁹ A tal proposito, Louis Marin sostiene che: «les images des choses (en peinture) sont déjà les noms des choses (en langage), parce qu'une description nominale des choses est déjà inscrite dans l'image»; citato *ibidem*.

⁶⁰ *Ivi*, p. 12.

⁶¹ *Ivi*, p. 251.

⁶² *Ivi*, p. 252. Il dettaglio, poi, è per definizione un oggetto d'osservazione privilegiato per i miopi e gli astigmatici, condannati a guardare da vicino. È forse per questa ragione che Calvino (insieme a Palomar), miope e astigmatico, giunge alla conclusione che bisogna abbandonare la pretesa di una conoscenza globale e completa per dedicarsi piuttosto all'osservazione dei dettagli e delle loro interrelazioni.

È esattamente ciò che avviene nelle tele di Gnoli, dove d'altronde il processo di ri-significazione e di integrazione o interpretazione può considerarsi come un processo che si svolge già all'interno della cornice, senza referenti esterni. La *lettura* dei quadri da parte di Calvino diviene così, da un punto di vista gnoseologico, un esercizio di libera interpretazione di forme e significanti, un vero e proprio esercizio fenomenologico di conoscenza della realtà, degli oggetti nella loro dimensione extralinguistica e silenziosa. I quattro brevi racconti dello scrittore sono dunque una forma di riscrittura, di risemantizzazione, che nasce da un processo mentale di associazione di immagini silenziose e che si materializza in un testo denso di metafore, similitudini e altre figure retoriche che danno una nuova voce agli oggetti, una nuova dimensione alla loro esistenza. Ancora una volta, memore delle letture infantili di vignette senza la didascalia, Calvino colleziona delle immagini, presta orecchio alla loro voce silenziosa, propone di esse una lettura nuova, le scrive, guardandole le trasforma in scrittura, poi, in pittura:

il discorso verbale possiede un carattere eidetico mentre la sua semiosi non ha limiti immaginabili. C'è sempre un altro segno da decifrare, un altro discorso da iniziare. La visione dell'autore [Calvino] è diventata aptica (dal greco *haptein*, prendere o afferrare), un dipingere che tasta il mondo coll'occhio⁶³.

⁶³ F. Ricci, *Immagini in posa, immagini in prosa: Calvino-Gnoli: Un'arte a parte*, cit., p. 258.

7. Oltre il quadro: il meccanismo del pensiero e la forma della mente in Shusaku Arakawa

Nel 1985 Calvino scrive quello che sarà il suo ultimo testo dedicato all'arte visiva, in occasione dell'esposizione dell'artista giapponese Shusaku Arakawa alla galleria Blu a Milano. Questo testo, che chiude l'ultimo giro della spirale lungo la quale si sono ordinati e letti gli scritti sull'arte dell'autore, è compreso all'interno del gruppo di testi che per Marco Belpoliti «esplorano, con notevoli differenze di stile, il “meccanismo del pensiero”, l’“habitat del pensiero”»¹, insieme a quelli su Melotti, Paolini, Steinberg, de Chirico e Cremonini. Si è scelto di leggere questo scritto per ultimo, non solo per evidenti ragioni cronologiche, dato che è l'ultimo a essere stato realizzato (esso vede luce nel mese di novembre, quindi, dato che lo scrittore muore il 19 settembre, è a tutti gli effetti pubblicato postumo), ma anche perché permette di evidenziare il tratto finale di una parabola che coincide con lo spazio-tempo che Calvino dedica all'osservazione e descrizione dei quadri, alla lettura e scrittura delle immagini. Se Calvino fosse vissuto più a lungo, il testo di presentazione di Arakawa per il pubblico italiano non sarebbe stato certamente l'ultimo dedicato all'arte visiva, e l'occhio dello scrittore avrebbe verosimilmente continuato a essere impegnato in perlustrazioni sempre più lunghe, profonde e complesse delle immagini – come suggerisce il numero sempre crescente di testi dedicati all'arte negli ultimi anni di vita dell'autore, e la loro crescente densità. Il testo per Arakawa, dunque, è un approdo necessario, anche se nel mondo dei possibili è un approdo non definitivo; ma è in ogni caso un approdo, un punto di arrivo cui Calvino giunge negli ultimi mesi della sua vita. Leggerlo in conclusione alla tesi permette di mettere in evidenza il livello di complessità (anche critica) che lo scrittore è in grado di rilevare e rivelare, ovvero di osservare e de-scrivere, nell'opera di un artista visivo, complessità sulla quale si modellano lo sguardo e la penna dello scrittore, oltre che il suo pensiero, la sua mente. Il testo per Arakawa è insomma la prova di una sinestetica «consonanza»² tra l'opera d'arte osservata e la pagina di Calvino.

Shusaku Arakawa (1936-2010), pittore e artista concettuale, ma anche architetto e poeta, cresce a Nagoya, in Giappone. Alla fine degli anni Cinquanta si trasferisce a Tokyo, dove studia matematica e medicina, e nel frattempo frequenta una scuola d'arte e si unisce al gruppo Neo-Dada Organizers, un movimento artistico giapponese che prende ispirazione dal New Dada europeo. A partire dagli anni Sessanta si stabilisce a New York, dove entra in contatto con i maggiori esponenti dell'avanguardia americana e prende parte, per un breve periodo, ad alcuni dei gruppi più attivi nell'ambito della Pop-Art. In questi anni l'artista realizza alcuni lavori a

¹ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., pp. 132-33.

² M. Belpoliti, *La mente e il «blank»*, in I. Calvino, *Guardare*, cit., p. 278.

matita su tela e a inchiostro su stampa fotografica in cui parole scritte si mescolano a figure di diagrammi: attraverso questi esperimenti grafici intende operare una riflessione sul rapporto del corpo umano con l'ambiente che lo circonda, sui processi della percezione e dell'immaginazione. Negli anni Ottanta, insieme alla moglie Madeline Gins, dà forma a una teoria filosofica basata sul desiderio dell'immortalità, della sconfitta dell'invecchiamento materiale, sulla reversibilità del destino. Nel 1987 i due artisti fondano la Architectural Body Research Foundation con lo scopo, attraverso la costruzione di abitazioni e spazi pubblici in cui i residenti e i visitatori sono messi in condizione di costante movimento, di contrastare lo "spegnersi" della mente e dunque la morte intellettuale, insieme a quella fisica. L'ultima fase creativa dell'artista consiste nella realizzazione di una serie di quadri che presentano teorie di cifre e lettere, strutturate in un ordine geometrico, attraverso i quali riflettere sul meccanismo del significato, o del senso, della significazione: tema centrale delle ricerche di Arakawa, sempre più incentrate sul segno, sul linguaggio e sulla comunicazione. *The Mechanism of Meaning*, d'altronde, è il titolo di un volume pubblicato dall'artista nel 1971, oltre che di un ciclo pittorico composto da ottantatré pannelli suddivisi in sedici sezioni, che l'artista comincia nel 1963 e porta formalmente a termine nel 1973, nonostante si tratti di un progetto dalla struttura aperta, suscettibile di potenziali continue modifiche. La ricerca di Arakawa si concentra sull'indagine del rapporto tra spazio e tempo, in una sintesi che prende il nome di *filosofia del vuoto* o del *blank*³, della natura della mente, del pensiero e di un nuovo sguardo sulle immagini, attraverso la messa in discussione delle modalità più tradizionali di osservazione e riflessione sull'arte visiva, tramite una serie di esercizi interattivi in cui l'osservatore dell'opera è chiamato a partecipare attivamente alla costruzione del suo significato, alla riformulazione del suo senso⁴.

Sono questi ultimi lavori di Arakawa, esposti a Milano nel 1985, che più interessano Calvino, che verosimilmente conosce già bene l'opera dell'artista. Si ritiene infatti che Calvino incontri il lavoro di Arakawa già negli anni Settanta, a Parigi, alle esposizioni della Galerie Maeght, «frequentata dallo scrittore, la stessa che curava mostre di Saul Steinberg»⁵ e che pubblicava «Derrière Le Miroir» (con cui, si è visto, Calvino collabora con uno scritto su Saul Steinberg e uno su Valerio Adami). «Derrière Le Miroir», che associa una pubblicazione a ogni mostra, dedica due numeri all'artista giapponese, nel 1977 e nel 1982, e di quest'ultimo Calvino conserva una copia nella biblioteca della casa di Roma⁶. Viste le traiettorie incrociate, non

³ Arakawa deriva questo termine dall'ambito delle scienze della comunicazione e dell'informatica.

⁴ A. Portesio, *Scrittura e visibilità. Scritti d'arte di Italo Calvino (1955-1985)*, cit., p. 114.

⁵ M. Belpoliti, *La mente e il «blank»*, cit., p. 278.

⁶ Arakawa, «Derrière Le Miroir», 252, Parigi, Galerie Maeght, 1982 (scaffale VIII.H.8). Oltre a questo numero su Arakawa, Calvino nella biblioteca conserva anche il volume *Arakawa: Padiglione d'arte contemporanea di Milano 19 gennaio-20 febbraio 1984. Longitude 180 W or E di Jean François Lyotard*, Milano, PAC, 1984, con

stupisce apprendere che anche Arakawa conosce bene il lavoro di Calvino, che egli, come si dirà meglio in seguito, considera uno dei rari scrittori ancora in grado di questionare lo spaziotempo e il vuoto⁷. Il testo che Calvino dedica all'opera di Arakawa è un esempio di grande sensibilità artistica, analitica e critica, ormai giunta a completa maturazione. Il breve saggio è composto nella primavera-estate del 1985 in vista della personale dell'artista a Milano tra il 26 novembre 1985 e il 15 marzo 1986. In tale circostanza ai visitatori è consegnato un largo foglio piegato in quattro, contenente il testo di Calvino⁸.

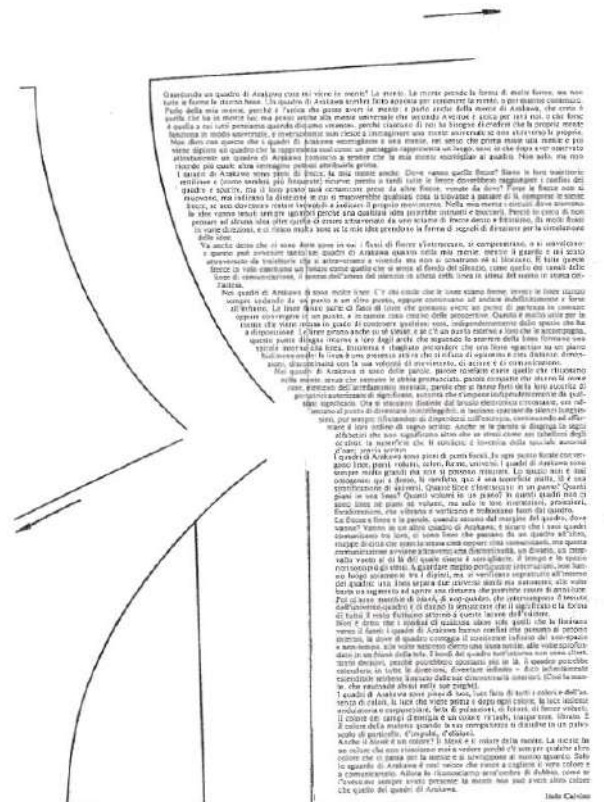


Figura 260 Pieghevole consegnato ai visitatori della mostra di Arakawa⁹

Di fronte ai quadri dell'artista, lo scrittore è particolarmente affascinato dal carattere mentale dell'opera di Arakawa, dalla sua ricerca sullo spazio-tempo nella tela – e nel processo della sua realizzazione anche formale –, sul segno, sul significato, sulla significazione. Quella dell'artista giapponese, che emerge con evidenza dai suoi lavori, è una riflessione *consonante* a quella di Calvino sulla letteratura in quanto scrittore – oltre che sull'arte visiva in quanto

un allegato: cartoncino e lettera dattiloscritta di [lac] e Madeline H. Gins, datata 4 maggio 1984 (scaffale VIII.H.10).

⁷ Cfr. S. Arakawa, in F. Fanelli, *Intervista a Shusaku Arakawa*, «Giornale dell'Arte», 1, Torino, gennaio 1986, p. 31.

⁸ Il testo di Calvino è poi pubblicato, con il titolo *Un Calvino inedito: il colore della mente nei quadri di Arakawa (Si apre a Milano una mostra del grande artista giapponese)*, in «Tuttolibri», XI, 478, 23 novembre 1985, pp. 4-5.

⁹ Cfr. A. Portesio, *Scrittura e visibilità. Scritti d'arte di Italo Calvino (1955-1985)*, cit., p. 113.

“lettore”. Tanto che Arakawa stesso, come accennato, nel commentare l’opera di Calvino, dichiara:

solo Lyotard e Calvino hanno cercato di entrare un po’ in questo mondo perché stanno cercando, nella stessa direzione, un nuovo concetto di spazio e di tempo, quel vuoto che io chiamo “blank”, quella distanza...non esiste il senso dello spazio e del tempo; in ogni momento si sta costruendo, si sta realizzando¹⁰.

Dove in poche righe l’artista giapponese traccia un fedele ritratto della poetica dello scrittore: l’incontro costante di uno spazio e di un tempo *in fieri*, la costruzione continua di opere d’arte che siano specchio della realtà. Altrettanto limpida e profonda è la lettura delle tele di Arakawa operata da Calvino:

guardando un quadro di Arakawa cosa mi viene in mente? La mente. La mente prende la forma di molte forme, ma non tutte le forme le stanno bene. Un quadro di Arakawa sembra fatto apposta per contenere la mente o per esserne contenuto. [...] Non dico con questo che i quadri di Arakawa “somiolino” a una mente, nel senso che prima esiste una mente e poi viene dipinto un quadro che la rappresenta così come un paesaggio rappresenta un luogo [...]¹¹.

I quadri di Arakawa, dunque, non sono *rappresentazioni* della mente; la tela e la mente dell’osservatore sembrano piuttosto condividere la stessa struttura, la stessa forma, paiono essere *consustanziali*. Come scrive Annette Fryd:

so instead of having a subject describing an object we have a merging of two. There is hardly any difference between the painting and the viewer. Hence the concept of *ekphrasis* as a text where a subject describes an object is here expanded beyond its traditional limits. [...] Representation means “to present again”, something has been present and is made present again. But the chronology of representation does not exist here, the mind was not present first and then represented in the painting. [...] The text does not represent but presents it in its very moment. In this way the text becomes performative¹².

Il soggetto (la mente) e l’oggetto (la tela) sono consustanziali; i confini dell’ecfrasi si sfumano, perché a sfumare sono i confini del testo stesso, in quanto prodotto della lettura e scrittura (della mente); la rappresentazione è in realtà *ri-presentazione*, rinnovata in ogni istante: l’opera (che è a tutti gli effetti interattiva), la lettura dell’opera e il testo sono una *performance*. O meglio una

¹⁰ S. Arakawa, in F. Fanelli, *Intervista a Shusaku Arakawa*, cit., p. 31. Per un ulteriore approfondimento sul rapporto tra l’artista giapponese e Calvino, e su quello con Lyotard (e con Lacan) si rimanda al saggio di I. Lavergne, *Le regard blank*, in *La plume et le crayon*, cit.

¹¹ I. Calvino, *Per Arakawa*, in *Saggi*, cit., vol. II, p. 2001. Tutte le prossime citazioni dal testo si trovano *ivi*, pp. 2001-05. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 351-54.

¹² «Così, invece di avere un soggetto che descrive un oggetto, abbiamo una fusione dei due. Non c’è quasi nessuna differenza tra il dipinto e lo spettatore. Il concetto di ecfrasi come testo in cui un soggetto descrive un oggetto viene qui ampliato oltre i suoi limiti tradizionali. [...] Rappresentare significa “ri-presentare”, qualcosa è stato presente e viene reso nuovamente presente. Ma la cronologia della rappresentazione non si estende qui, la mente non era prima presente e poi rappresentata nel dipinto. [...] Il testo non rappresenta, ma presenta nello stesso momento. In questo modo il testo diventa performativo»; A. Fryd, *Ekphrasis: the problem of representing visual art*, in *Image, eye and art in Calvino. Writing visibility*, cit., p. 250. Traduzione mia.

co-performance, come ci suggerisce Gianni Cimador, che legge il testo impiegando le categorie fenomenologiche di Merleau-Ponty:

nello scritto su Arakawa, la fusione tra le descrizioni della mente e della pittura porta al limite l'*ekphrasis*, intesa come un testo in cui un soggetto descrive un oggetto [...].

Il testo diventa *operativo*, favorisce la messa in scena partecipativa, *co-performativa*, dell'insieme corpo-mente, amplifica in un'esperienza sensibile quanto nell'opera è virtuale: il soggetto sente che la sua mente è come il quadro, i cui elementi sono letti ogni volta come aspetti psicologici dell'"io" e sono inglobati nella profondità del corpo che è essenzialmente "un intreccio di visione e movimento"¹³.

Calvino poi, nel processo di osservazione e lettura dei lavori del pittore mantiene l'immagine *oggetto* della sua scrittura, restando, nella sua esplorazione concettuale e interpretativa, all'interno della tela, nelle sue forme, nei suoi colori, nella sua autonomia espressiva e comunicativa. La riflessione dello scrittore, qui, non è mai ricondotta esplicitamente alla (propria) letteratura. Tuttavia, quella operata dall'autore, non è una semplice descrizione:

Calvino explores the limits of *ekphrasis* because the painting is not just describe but is at the same time transformed into a mirror, which reflects the movements of the beholder. [...] Seen from the tradition of *ekphrasis* this kind of text might be seem claustrophobic, or even narcissistic: [...] Calvino describe the picture as a mirror of his mind¹⁴.

Se l'opera è performativa, anche il testo lo è – e non può dunque essere descrittivo o narrativo, poiché processuale. L'integrazione di senso operata dallo scrittore è relativa alla riflessione sulla consustanzialità o conformità – intesa come condivisione della stessa *forma* – di quadro e mente, laddove il quadro è indistintamente contenitore o contenuto della mente, e quest'ultima è innanzitutto la mente dell'osservatore-Calvino, che infatti scrive:

parlo della mia mente, perché è l'unica che posso avere in mente; e parlo anche della mente di Arakawa, che certo è quella che ha in mente lui; ma penso anche alla mente universale, che secondo Averroè è unica per tutti noi, e che forse è quella a cui tutti pensiamo quando diciamo "mente", perché ciascuno di noi ha bisogno di credere che la propria mente funziona in modo universale, e inversamente non riesce a immaginare una mente universale se non attraverso la propria. [...] Dopo aver osservato attentamente un quadro di Arakawa comincio a sentire che la mia mente "somiglia" al quadro. Non solo, ma non ricordo più quale altra immagine potessi attribuirle prima.

Tale *somiglianza*¹⁵ si rivela soprattutto, si è detto, come analogia strutturale, formale e di metodo conoscitivo: la mente dell'osservatore (la mente o l'intelletto universale che secondo

¹³ G. Cimador, *Calvino e la riscrittura dei generi*, cit., p. 506.

¹⁴ «Calvino esplora i limiti dell'ecfrasi perché il quadro non si limita a descrivere ma si trasforma in uno specchio che riflette i movimenti di chi lo guarda. [...] Visto dalla tradizione dell'ecfrasi, questo tipo di testo potrebbe sembrare claustrofobico, o addirittura narcisistico: [...] Calvino descrive il quadro come uno specchio della sua mente»; A. Fryd, *Ekphrasis: the problem of representing visual art*, in *Image, eye and art in Calvino. Writing visibility*, cit., p. 251. Traduzione mia.

¹⁵ Secondo Belpoliti «la figura della *somiglianza* è ricorrente nel pensiero di Calvino, è una figura chiave in un universo che [...] si presenta allo scrittore, in continua ricerca di un ordine, come un luogo di eventi fluttuanti, di

Averroè è comune a tutti gli uomini¹⁶) e la tela dipinta dal pittore condividono una serie di elementi semplici da combinare tra loro. Da questa combinazione scaturiscono forme che, invece di essere rappresentazione del mondo, sono segni che rivelano il meccanismo del pensiero e della significazione stessa: ancora una volta, i segni non significano altro che sé stessi. Lo scrittore, dunque, opera una vera e propria mimesi del lavoro di Arakawa, che viene restituito in parola tramite la denotazione dei suoi elementi formali costitutivi, cui viene poi lasciata libertà comunicativa in base alla loro «volontà di movimento, di azione e di comunicazione» (si è già detto che il testo dello scrittore è «performativo»). Tali elementi sono: le frecce, le linee, le parole scritte, i punti focali, la luce e il colore. La scrittura del quadro si modella sui contorni di queste forme visibili (e rappresentabili), poiché esse sono le stesse che abitano la mente e che strutturano il pensiero:

questo modo di descrivere i dipinti è una conseguenza naturale del fatto che Calvino considerava la mente e l'immaginazione su una base visiva: la mente è visiva e la pittura può pertanto essere come la mente¹⁷.

Il significato della freccia è quello di indicare una traiettoria. Le frecce segnalano percorsi di lettura, e nei quadri hanno un alto valore semiotico, in quanto elementi sintattici (o indicatori di sintassi). La freccia nei lavori di Arakawa è puntualmente ricondotta all'esterno del confine del quadro, cioè della cornice, e anche se le frecce in realtà non si muovono, esse stanno «immobili a indicare il proprio movimento», a segnalare «la direzione in cui si muoverebbe qualsiasi cosa si trovasse a passare di lì, comprese le stesse frecce». Sono, per l'appunto, segni che significano sé stessi, e cioè «molti flussi in varie direzioni», il movimento e la «circolazione delle idee», laddove le «idee prendono la forma di segnali di direzione per la

cangiamenti, come un “caos sensibile” sempre sul punto di definire una sua forma stabile, leggibile e decifrabile dall'occhio umano. Somigliare significa per Calvino trovare le forme uniche, il comun denominatore di sistemi viventi, forme naturali, codici e linguaggi all'apparenza divergenti. Cercare le somiglianze, cercare di “vederle”, significa trovare nella complessità le unicità che si ripetono e insieme le singolarità irripetibili» M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., pp. 225-26. Sempre secondo il critico, poi: «quella della “somialianza” è una figura assai presente nell'opera dello scrittore, soprattutto nella produzione a partire dagli anni Sessanta, del Calvino concettuale e congetturale, come è stato definito; sono le storie di Qfwfq, il personaggio alla continua ricerca d'un ordine nel caos dell'universo. Esiste nelle pagine dello scrittore una sorta di metasistema delle somiglianze, composto da elementi semplici che egli usa per produrre figure e forme assai diverse, in quella che è una vera e propria scrittura manierista evidente nei testi “narrativi” dedicati all'arte»; M. Belpoliti, *La mente e il «blank»*, cit., p. 278.

¹⁶ Il riferimento all'antico filosofo non è isolato: Calvino lo cita anche nel testo per Giulio Paolini, relativamente ad un'opera composta da molti drappi di bandiere appesi ad un'unica asta. Questa è pretesto per Calvino per un confronto tra la molteplicità perseguita dallo scrittore e l'unicità che interessa il pittore: «il pittore tende a ricondurre il molteplice all'uno (lo scrittore, forse, il contrario). Uno degli emblemi che il pittore si è dato (ci sono momenti in cui si lascia visitare dal demone del simbolico) consiste in molti drappi di bandiere disperate, appesi a un'unica asta. L'ha intitolato col nome del filosofo che sostenne l'unicità dell'intelletto: Averroè. La mente del pittore si muove leggera nella nuda astrazione, ma se si dirige sulla pluralità delle cose corpose viene presa dalla vertigine della polverizzazione e dello sparpagliamento»; I. Calvino, *La squadratura*, cit., pp. 1988-89.

¹⁷ G. Cimador, *Calvino e la riscrittura dei generi*, cit., p. 504.

circolazione delle idee» stessa. Ecco che se «i quadri di Arakawa sono pieni di frecce» lo è anche la mente dello scrittore («la mia mente anche»), dove «ci sono delle zone in cui i flussi di frecce s'intersecano, si compenetrano, o si scavalcano». Nel guardarli egli si sente «attraversato da traiettorie che si attraversano a vicenda ma non si scontrano né si bloccano», e nella sua mente «i circuiti dove scorrono le idee vanno tenuti sempre sgombri perché una qualsiasi idea potrebbe ostruirli e bloccarli». Al proposito, e proprio in relazione al rapporto dello scrittore con l'opera d'arte visiva, e in particolare con il quadro, Letizia Lodi riporta una testimonianza interessante: secondo l'autrice le pareti dello studio di Calvino nella sua abitazione parigina sono (quasi) prive di ornamenti, mentre i numerosi quadri sono tutti appoggiati per terra; lo scrittore spiega che «non *devono* esistere “interruzioni” provocate dall'invasione emotiva della superficie dei dipinti: i percorsi della mente *devono* procedere liberi e continuare nella pagina scritta»¹⁸. La libertà di movimento delle frecce, anche laddove esse procedono intersecandosi e scavalcandosi, è sempre circoscritta a un percorso non discontinuo, lineare. Nella lezione sulla *Rapidità* Calvino scrive:

non sono un cultore della divagazione; potrei dire che preferisco affidarmi alla linea retta, nella speranza che continui all'infinito e mi renda irraggiungibile. Preferisco calcolare lungamente la mia traiettoria di fuga, aspettando di potermi lanciare come una freccia e scomparire all'orizzonte¹⁹.

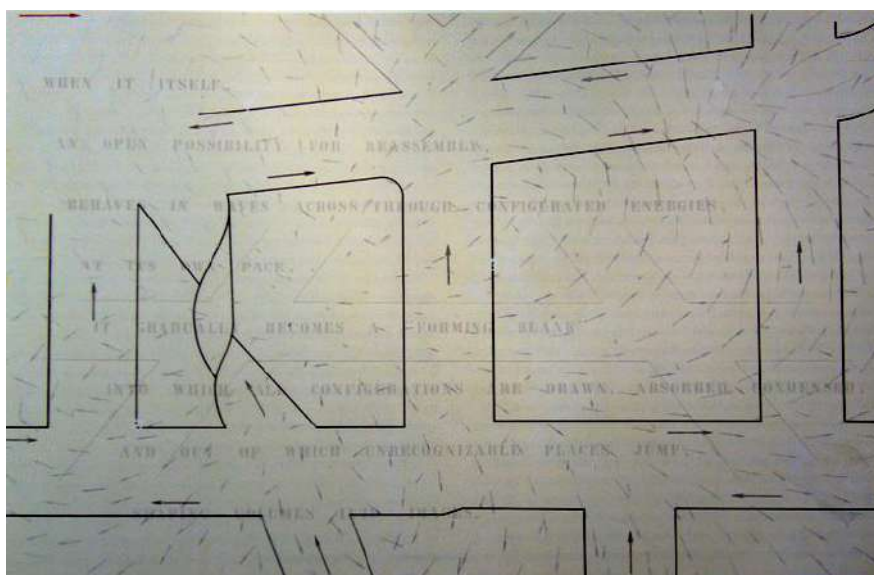


Figura 261 Shusaku Arakawa, *Blank Dots*, 1982

¹⁸ L. Lodi, *I colori della mente. Italo Calvino: scritti sulle arti (1970-1985)*, cit., p. 145.

¹⁹ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., pp. 669-70. Altre pagine in cui Calvino riprende l'immagine della freccia sono: *Palomar e i modelli cosmologici*, in cui la riflessione sulla freccia è legata alla questione dello spaziotempo, e la fiaba teatrale *Lo specchio e il bersaglio*, in cui il protagonista si identifica con la traiettoria delle frecce e con il bersaglio – anche qui è presente, dunque, l'*identificazione* con la forma della freccia, degna di nota all'interno di queste pagine su Arakawa.

Anche le linee sono indice di movimento, perché anche se «c'è chi crede che le linee stiano ferme» esse invece «stanno sempre andando da un punto a un altro punto, oppure continuano ad andare indefinitamente e forse all'infinito». Esse sono raggruppate in «fasci di linee che possono avere un punto di partenza in comune oppure convergere in un punto, e in questo caso creano delle prospettive». In questo modo, nel passaggio da una logica di superficie a una logica multidimensionale, le linee creano spazi ulteriori sulla tela, estendendo allo stesso tempo i confini del senso, conferendo nuovi significati, ampliando i limiti della mente e del pensiero: la creazione delle prospettive «è molto utile per la mente [che è come dire la tela] che viene messa in grado di contenere qualsiasi cosa, indipendentemente dallo spazio che ha a disposizione». La linea, come si è visto, è una forma elementare dell'immaginazione geometrica, centrale in Calvino, per il quale rappresenta uno strumento gnoseologico che direziona e struttura un modo di pensare, un tipo di conoscenza.

le linee girano anche su se stesse, e se c'è un punto esterno a loro che le accompagna, questo punto disegna intorno a loro degli archi che seguendo lo scorrere della linea formano una spirale intorno alla linea. Insomma è sbagliato pretendere che una linea “giaccia” su un piano bidimensionale: la linea è una presenza attiva che si rifiuta di “giacere” e crea distanze, dimensioni, discontinuità con la sua volontà di movimento, di azione e di comunicazione.

Essa è discontinuità nella continuità, singolarità nell'universale, istante e infinito, immobilità e movimento.

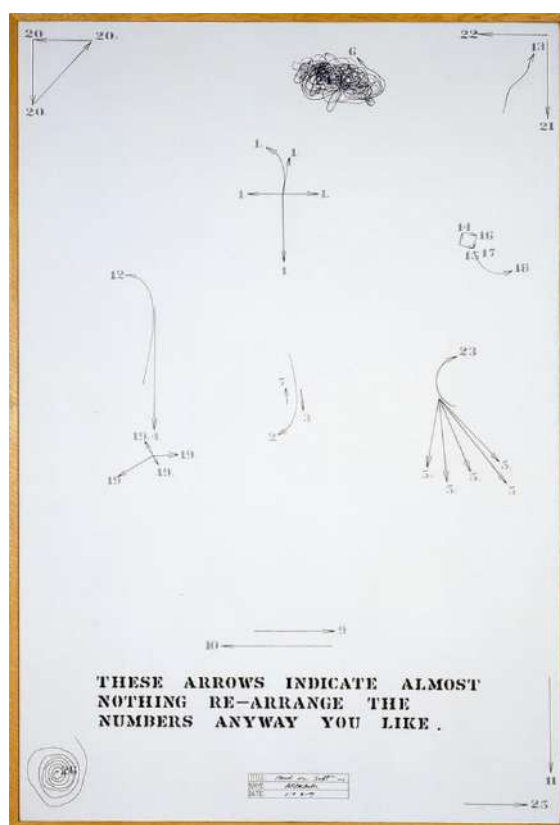


Figura 262 Shusaku Arakawa, *Hard or Soft n. 2*, 1967

Nei quadri di Arakawa, poi, sono raffigurate anche parole scritte, che compongono frasi di senso compiuto, oppure lettere, segni alfabetici scorporati e assoluti («che non significano altro che sé stessi come nei tabelloni degli oculisti»). In ogni caso, lettere e parole fanno in modo che «la superficie che le contiene è investita della speciale autorità d'ogni spazio scritto». Le lettere – generalmente maiuscole nei quadri di Arakawa – sono rarefatte sulla superficie pittorica, così come nello spazio della mente, quando esse risuonano senza che nessuno le abbia pronunciate. Ma sono anche compatte, «stanno là come cose, elementi dell'arredamento mentale, parole che si fanno forti della loro autorità di portatrici autorizzate di significato, autorità che s'impone indipendentemente da qualsiasi significato». Come anche nel testo per Valerio Adami, esse sono guardate condividere lo spazio della tela con tutte le altre forme, ma con una pretesa di maggior senso e significato, con una presunzione di autorità semantica. Arakawa, inoltre, abbina le lettere all'uso di determinati colori, aggiungendo loro valore in quanto immagini, in quanto segni-disegni (non solo scritte e leggibili, ma anche dipinte e osservabili), in linea con la tradizione grafica degli ideogrammi propria della cultura giapponese.

Nei punti focali che si trovano nei quadri di Arakawa «convergono linee, piani, volumi, colori, forme, universi». Tutti questi elementi fanno sì che le tele del pittore siano molto grandi, ma non misurabili. In esse «lo spazio non è mai omogeneo: qui è denso, là rarefatto, qua è una superficie piatta, là è una stratificazione di universi [...]. In questi quadri non ci sono linee né piani né volumi, ma solo le loro intersezioni, proiezioni, focalizzazioni, che vibrano e vorticano e traboccano fuori dal quadro». Queste, poi, «vanno in un altro quadro di Arakawa: è sicuro che i suoi quadri comunicano tra loro». La discontinuità, nel lavoro dell'artista giapponese, non è determinata dalla cornice della tela, perennemente messa in discussione e idealmente distrutta o valicata, bensì da alcune «interruzioni» all'interno del quadro (una linea può separare due universi, un segmento può aprire distanze di anni-luce), o meglio interruzioni di quadro: le macchie di «blank», di «non-quadro», «lacune dell'esistere» intorno alle quali sembra fluttuare «il significato e la forma di tutto il resto». I confini del quadro, perciò, non sono quelli della tela – come quelli della parola non sono quelli della pagina, cioè di qualcosa che «limita verso il fuori» –, poiché esso «potrebbe estendersi in tutte le direzioni, diventare infinito», bensì sono al suo interno, dove la sostanza del quadro costantemente «costeggia il continente infinito del non-spazio e del non-tempo», allo stesso modo della mente, «che nasconde abissi nelle sue pieghe».

Il *blank*²⁰, oltre che il colore dei quadri del pittore, secondo Calvino è anche il colore della mente, quel colore che viene prima di qualsiasi colore che «può passare per la mente», e che Arakawa è abbastanza rapido da cogliere e comunicare; insieme ad una luce che è insieme tutti i colori e assenza di colori, la luce che per l'appunto «viene prima e dopo ogni colore». La neutralità del colore del *blank* sta a indicare un processo di visione mentale, che prescinde dalla percezione sensoriale dei colori, che non è oggettiva ma dipende dall'interazione tra l'uomo e il mondo che lo circonda. La filosofia del *blank* riguarda la struttura primaria di ogni processo cognitivo, ciò che precede il pensiero, ma anche la percezione e l'azione, anche se tuttavia non può essere né pensato né percepito né agito; lo spazio del *blank* è allo stesso tempo quello del sovra-senso e quello del vuoto. La problematica della struttura del vuoto interessa anche Calvino scrittore: dalla casella della scacchiera di Kublai Khan rimasta vuota («un tassello di legno piallato: il nulla»²¹) a dimostrazione del nulla della realtà ontologica, allo spazio vuoto al centro del quadrato dei tarocchi nella *Taverna dei destini incrociati*, centro che è «punto d'intersezione di tutti gli ordini possibili»²² e allo stesso tempo vuoto. Come scrive Calvino

il nocciolo del mondo è vuoto, il principio di ciò che si muove nell'universo è lo spazio del niente, attorno all'assenza si costruisce ciò che c'è, in fondo al gral c'è il tao – e indica il rettangolo vuoto circondato dai tarocchi²³.

Tuttavia, come si è già visto nelle pagine precedenti, il vuoto (o il nulla) in Calvino non è mai resa o disfatta, nichilismo, informe. Il Tao, concetto che Calvino prende in prestito dalla filosofia orientale, in particolare giapponese, è emblematico proprio in questo senso:

tra i rami portanti che Calvino alimenta fino agli sviluppi più maturi della propria narrativa si trova quello in cui, progressivamente, i confini tra uomo e natura vengono visti come relativi e, di conseguenza, dissolvibili. In questo contesto, il contatto con la letteratura e l'estetica giapponese può essere individuato come uno dei fattori di incentivo, se non proprio di stimolo, di tale sviluppo di pensiero. Il vuoto a cui si approda [...] è dunque tutt'altro che nichilista, bensì vicino al “vuoto determinato” di centrale importanza nel Taoismo e nel Buddismo: un vuoto che è al tempo stesso anche

²⁰ Marco Belpoliti descrive così il *blank*, secondo Calvino: «Arakawa utilizza la parola *blank* per identificare il colore della mente, un aspetto che incuriosisce molto Calvino, che al colore ha dedicato una grande attenzione nelle sue opere, in particolare negli articoli raccolti in *Collezione di sabbia*. In realtà il *blank* non è esattamente un colore: è ciò che non si può cogliere dal momento che “c'è sempre qualche altro colore che [...] si sovrappone al nostro sguardo”; il *blank* è l'implosione, è “il continente infinito del non-spazio e del non-tempo”. I quadri di Arakawa sono dunque una mappa/carta della mente stessa? Sì. Ma come facciamo a vedere la mente che abbiamo in mente se conosciamo tutto attraverso di lei? Questo è il paradosso che induce Calvino a immaginare la propria mente come un quadro con frecce, linee, lettere. Nella sua scrittura che gioca con parole e definizioni egli compie dei passaggi paradossali agendo sul livello metalinguistico del testo, fino a che conclude, che sì, “il *blank* è il colore della mente”, tuttavia noi non riusciamo mai a vederlo. Un tema, questo della mente in mente, che è diventato centrale nella scrittura di Calvino attraverso la figura del signor Palomar»; M. Belpoliti, *La mente e il «blank»*, in I. Calvino, *Guardare*, cit., p. 279.

²¹ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 462.

²² I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. 589.

²³ *Ivi*, p. 97.

pieno, così come ogni realtà, impermanente e insostanziale, è al tempo stesso sé stessa e tutte le altre insieme²⁴.

Un vuoto-pieno, una sintesi non dialettica, poiché i due elementi antinomici sono al tempo sé stessi e il contrario di sé. Complementari e reciprocamente necessari come le due facce della stessa medaglia, come i due principi dello Yin e dello Yang (anch'essi concetti derivati dal Taoismo). Nero e bianco, come l'inchiostro sul foglio di carta. Come scrive Roland Barthes ne *L'impero dei segni* – l'opera che il semiologo dedica al Giappone, il paese della scrittura – la scrittura è come un «vuoto di parola» da cui «nascono quei tratti con cui lo zen, nell'esecuzione di ogni senso, scrive i giardini, i gesti, le case, i mazzi di fiori, i volti, la violenza»²⁵. Alla base della scrittura è il vuoto, un vuoto che è *energia*, condizione di esistenza per la morfogenesi di qualsiasi forma.

Proprio come le pagine di un libro, spazi destinati a composizioni di segni, i quadri di Arakawa comunicano tra loro, superando i limiti dei loro bordi, superando le cornici. La discontinuità che è loro intrinseca (in quanto *mondo scritto*) non è dovuta ai loro confini (quelli reciproci e quelli col mondo *non-scritto*), bensì alle loro macchie di *blank*, di non-quadro, di non-spazio e non-tempo, che si trovano al loro interno. Questi (non) spazi, simili al nulla della scacchiera di Kublai Khan, al Tao, il rettangolo vuoto in mezzo al mazzo dei tarocchi, e al sovrasenso dei segni, sono topologia (e topografia, mappa) della mente, *habitat* del pensiero: sono il *possibile*. Il possibile che, per Calvino, è lo *scrivibile*.

²⁴ C. Dellacasa, *Italo Calvino in Giappone. Mille giardini verso il vuoto*, cit., p. 105.

²⁵ R. Barthes, *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi, 2002, p. 8.

Conclusione - La chiusura del terzo arco della spirale

Nelle pagine precedenti si è tracciato il percorso del terzo e ultimo “anello” della spirale costruita per leggere il *corpus* degli scritti che Calvino dedica alle arti visive, e si sono presi in analisi i testi che risalgono agli anni Ottanta. Questi hanno provenienze e destinazioni eterogenee: alcuni sono condannati a non vedere più la luce del sole in seguito all’occasione originaria di stesura; altri confluiscono in quella che si è detta essere la raccolta più “visuale” di Calvino, nonché l’ultima progettata e conclusa dall’autore: *Collezione di sabbia*. La traiettoria che si è tracciata nelle due sezioni in cui il capitolo è diviso segue il filo conduttore di una poetica degli oggetti che considera le cose come intrinsecamente portatrici di un senso anche metaforico e metafisico. In Calvino, lo si è visto, “cosismo” e metafisica coincidono, e tale tensione aptica tra mondo degli oggetti (materia) e mondo dei concetti (pensiero), si traduce nello scrittore in una tensione a fare aderire le parole al mondo, fino alla concezione di un pensiero olistico che comprenda al suo interno l’uomo, l’arte e il mondo. La letteratura, scudo di Perseo che scherma lo sguardo pietrificante della Medusa, si incontra qui con la pittura, che in Calvino è investita di una funzione intermedia, tra materia e sistema significante, tra oggetto (immagine incarnata) e rappresentazione: è anche grazie all’arte che lo scrittore riduce la distanza tra uomo e mondo, tra uomo e natura, tra umano e non-umano. Il mondo si conosce innanzitutto osservandolo.

La logica che ha guidato la suddivisione del capitolo in due parti non ha a che vedere con due differenti approcci metodologici (come nel caso del secondo capitolo), ma piuttosto fa riferimento a un cambio di referente. Nella prima parte si considera come l’interesse di Calvino per gli oggetti e la delineazione di una poetica degli oggetti si sviluppi in seno a una dimensione letteraria e metaletteraria. Lo scrittore osserva l’opera di artisti che lavorano per serie, su variazioni sul tema, per esercizi di stile visuali: tale sguardo permea le pagine letterarie metaletterarie di Calvino negli anni Ottanta e ne definisce un nuovo approccio filosofico ed estetico, un approccio fenomenologico. Nella seconda parte si considerano testi non solo ecfrastrici ma anche più genericamente ipotipotici o inerenti il “guardare”, per sottolineare come *Collezione di sabbia* sia innanzitutto una dichiarazione di una poetica destinata al senso della vista e alla visualità, dove si può immaginare, in filigrana, il progetto di una raccolta di testi dedicati all’arte – progetto che avrebbe forse dovuto essere perseguito, come tanti altri delle opere postume di Calvino, dalla moglie dello scrittore.

Dallo studio di questi testi si evince che con il passare degli anni l’autore si interessa sempre meno alle singole ricerche degli artisti presi in analisi (le singole opere con la loro storia e la loro “funzione” nella società, ma anche nella loro leggibilità e traducibilità in linguaggio).

Calvino si interessa piuttosto a ciò che le ricerche formali e materiche dei pittori possono offrire a lui, in quanto scrittore, nei termini di una riflessione metartistica, concettuale, estetica e metafisica. I testi dedicati alle opere di disegnatori e pittori sono sempre meno denotative e dinamizzanti (pur mantenendo elementi descrittivi e un andamento narrativo), essi sono invece integrativi, cioè operano una dilatazione del senso a partire dalle immagini. Calvino fa di questi suoi testi uno specchio della propria scrittura e del proprio pensiero filosofico, e dei quadri osservati uno specchio della propria mente.

Per concludere, le opere d'arte incarnano per Calvino una dimensione extraletteraria in cui sperimentare evasioni dall'universo della scrittura. In altre parole, le incursioni nei quadri sono per lo scrittore un pretesto per uscire dalla letteratura e, così facendo, allo stesso tempo per aprire la letteratura a una dimensione interartistica e intermediale, da intendersi come apertura della pagina letteraria al mondo. Se si legge infatti il finale di *Palomar* come una dichiarazione di poetica, una dichiarazione dell'insufficienza della scrittura come strumento conoscitivo, non stupisce che l'approdo saggistico del libro narrativo sia una raccolta dedicata alle cose viste e all'azione del vedere: al guardare e al contemplare. Un'azione che si svolge in silenzio, ovvero nella sospensione della parola, fino a procurare una sensazione di immedesimazione con le cose osservate, con la natura, con il mondo che ci circonda: il mondo si conosce osservandolo; il mondo guarda il mondo. Di fronte al fallimento dei mezzi conoscitivi ed espressivi e alla catastrofe della storia e della letteratura Calvino non si annichilisce, ma sfida la disarmonia del mondo con la metamorfosi: la letteratura, fatta come il mondo, cambia forma insieme al mondo.

CONCLUSIONI

La scrittura di Calvino parte da un'immagine (nella mente dell'autore) per giungere all'evocazione di un'immagine (nella mente del lettore e della lettrice): come l'esoscheletro del gasteropode il processo di scrittura icastica segue una forma spiraleica. Nella nostra tesi, costruita seguendo le tracce di questa forma, si sono letti gli scritti sull'arte di Calvino come un mosaico (tassello per tassello) nella loro progressione (in ordine cronologico); sia nella loro reciproca intertestualità, sia in dialogo con l'opera dello scrittore nel suo complesso. Il considerevole aumento e la sistematizzazione di questi testi negli ultimi anni della vita di Calvino – di cui una prova è la pubblicazione di *Collezione di sabbia* – fa ipotizzare che se lo scrittore fosse vissuto più a lungo, forse, sarebbe stato egli stesso a raccogliarli – un indizio in questo senso potrebbe essere il progetto di tale pubblicazione, mai realizzato, da parte della moglie, Esther Judith Singer¹. Il ruolo privilegiato che Calvino accorda al senso della vista è dettato dall'immediatezza che lega l'occhio al cervello («il cervello comincia nell'occhio»²); il ruolo privilegiato accordato alle opere d'arte è dettato dal loro essere sistemi di segni e rappresentazioni che riescono a comunicare con maggiore immediatezza rispetto alla scrittura («lo scrittore guarda le opere del pittore cercando di tradurre ciò che esse gli comunicano in qualcosa che vorrebbe comunicare lui»³). L'arte visiva è così per lo scrittore una «spinta a rinnovarsi, [...] ideale di invenzione libera, di essere sempre se stessi facendo sempre qualcosa di nuovo»⁴: materiale da osservare e descrivere, metodologia creativa.

Il percorso che si è tracciato segue un itinerario cronologico-geografico: dal componimento su Dufy (Sanremo) e dalle pagine per i pittori torinesi, fino alle esplorazioni parigine e alle visite giapponesi. Esso è al tempo stesso un percorso “pittorico” e poetico: dall'analisi degli amanti di Levi (pittura realista) come canzoniere contemporaneo (l'immagine come pre-testo per immaginari e per progetti poetici e politici), al testo per Bona de Mandiargues, che si modella sull'*assemblage* tessile (il testo *come* l'immagine, *ut pictura poesis*), fino allo scritto su Arakawa, in cui le parti componenti del quadro concettuale vengono lette come segni e forme della mente (l'immagine come consustanziale al pensiero). Esso è anche, e soprattutto, un percorso metaletterario e gnoseologico. Nei primi scritti sull'arte, infatti, per Calvino la pittura è un altro-da-sé da considerare in una dimensione dialettica

¹ Come riportato da Letizia Lodi nel 1988: «l'edizione comprensiva degli scritti di Calvino concernenti le arti sarà, tra non molto tempo, curata dalla moglie dello scrittore»; L. Lodi, *I colori della mente. Italo Calvino: scritti sulle arti (1979-1985)*, in *Italo Calvino. La letteratura, la scienza, la città*, cit. p. 155.

² I. Calvino, *Collezione di sabbia*, cit., p. 530.

³ I. Calvino, *La squadratura*, cit., p. 1983.

⁴ I. Calvino, *Furti ad arte (conversazione con Tullio Pericoli)*, cit. p. 1806.

rispetto alla letteratura. Da questa concezione dell'arte come "fuori" dalla scrittura, investita di una funzione sociale, politica e morale (e di cui l'emblema è Picasso), lo scrittore si distanzia nel momento in cui comincia a indagare il "dentro" – della letteratura e della pittura al tempo stesso. Constatata l'analogia strutturale e morfogenetica delle creazioni e composizioni pittoriche e letterarie, Calvino prende intera consapevolezza di voler scrivere come un disegnatore disegna o come un pittore dipinge (primo fra tutti, Klee). L'esercizio di osservazione e scrittura delle immagini si fa sempre più frequente, e la moltiplicazione delle occasioni di contatto con le opere d'arte affina l'occhio di Calvino: comincia a delinearsi per lo scrittore un filone di ricerca, comincia a disegnarsi una collezione di artisti con cui dialogare. Artisti che, in un gioco di specchi squisitamente calviniano, lavorano per serie, per collezione (come Domenico Gnoli ed Enrico Baj), in una dimensione enciclopedica (come Luigi Serafini). Frutto di questo laboratorio di scrittura sull'arte è la collezione di testi che si sono letti nella tesi, riuniti e analizzati insieme per la prima volta. Un mosaico di pagine che riflette l'intera opera di Calvino (dai racconti degli anni Quaranta, passando per *Le cosmicomiche* e *Il castello dei destini incrociati*, fino a *Palomar*): esso ne è una sineddoche, una sottostruttura frattale, un ramo dell'arborescenza letteraria.

Durante questo percorso si sono prese in considerazione le varie dimensioni dell'immagine e dell'arte visiva, e in particolare del disegno e della pittura, esplorate dall'autore. Abbiamo ricordato, insieme alle sue letture per immagini dei fumetti, la sua vocazione al disegno già da bambino, mai abbandonata.

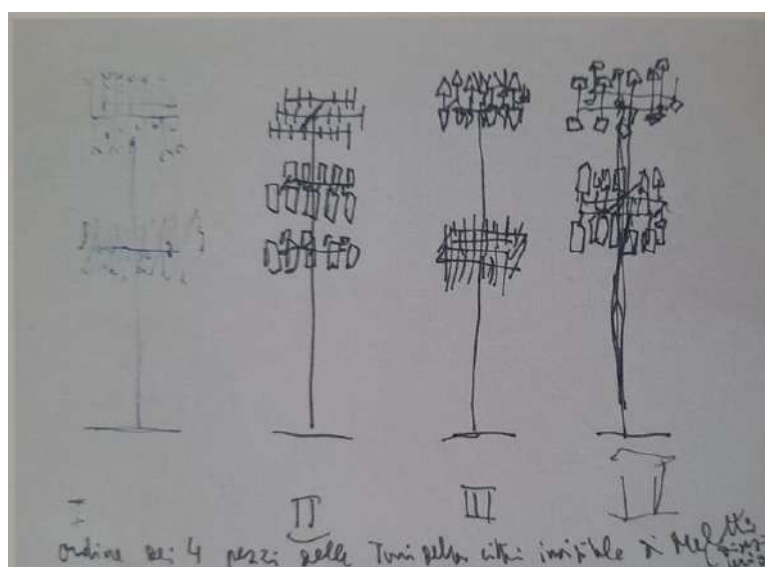


Figura 263 Disegno di Calvino, *Ordine dei 4 pezzi delle Torri della città invisibile di Melotti*

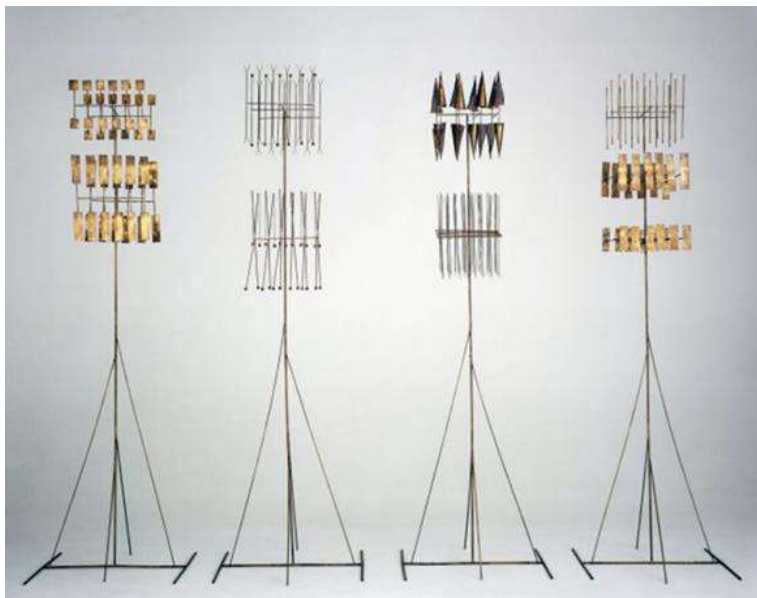


Figura 264 Fausto Melotti, *Le torri della città invisibile*, 1976

Abbiamo esplorato la dimensione *visiva* della sua scrittura, come messo in luce da Franco Ricci:

for Calvino, writing was a means for moving both in time and through space. His pages are replete with complex surfaces that are difficult to generate literally but can be developed graphically. By developing a visual language suitable for projecting metaphorical space, he was able to broach, not solve, the multidimensional problems that embody any multidisciplinary enterprise⁵.

Abbiamo interrogato il suo interesse per le opere d'arte e le ragioni che lo hanno portato alla composizione dei testi sull'arte: pittura, disegno, scultura sono per Calvino occasioni di scrittura («la pittura, rispetto alla scrittura, ha il vantaggio di poter dire le cose senza doverle esprimere e dunque aggirando il problema dell'io»⁶), sono materia poetica, oggetti metafisici.

La lettura di questi scritti si è condotta tenendo conto della loro natura al tempo stesso endogena ed esogena rispetto all'opera letteraria dell'autore, come scrive Philippe Daros:

on peut mettre en évidence deux modalités de lecture des œuvres d'art. Selon la première, la plus manifeste, l'écrivain ramène le commentaire de ces œuvres, le plus souvent plastiques, à une lecture "narrativisante" qui renvoie à son propre imaginaire. Le différent est donc réduit au même. Selon la seconde, symétrique, le prélèvement d'un imaginaire formel, d'un *input* exogène va suggérer un développement fictionnel [...]⁷.

⁵ «Per Calvino la scrittura era un mezzo per muoversi sia nel tempo che nello spazio. Le sue pagine sono piene di superfici complesse che sono difficili da generare letteralmente ma che possono essere sviluppate graficamente. Sviluppando un linguaggio visivo adatto alla proiezione dello spazio metaforico, è stato in grado di affrontare, e non di risolvere, i problemi multidimensionali che incarnano qualsiasi impresa multidisciplinare»; F. Ricci, *Calvino and Klee. Variation of line*, cit., p. 274. Traduzione mia.

⁶ A. Sarchi, *Italo Calvino e l'insopprimibile desiderio di vedere*, in *La felicità delle immagini, il peso delle parole*, Milano, Bompiani, 2019, pp. 139-64.

⁷ P. Daros, *L'image refermée. Les essais sur l'art de Calvino*, in *La plume et le crayon*, cit., p. 417.

Poi, in quanto oggetti esterni al mondo letterario, le opere d'arte sono da intendersi come “ponte” tra mondo scritto e mondo non scritto: rappresentazioni mimetiche della realtà (materia e forma), sono esse stesse investite di un ruolo centripeto e centrifugo rispetto alla letteratura e al mondo. Le opere d'arte in Calvino, dunque, sono interlocutrici in un dialogo metaletterario che è inevitabilmente anche metapittorico e metacreativo, e che chiama in causa, oltre all'immagine, i dispositivi (materiali e ottici) e gli sguardi (corpi, prospettive). Della reciprocità con le immagini – guardare ed essere guardati – Calvino è consapevole da sempre, a partire dai primi racconti degli anni Quaranta. Ma, se in un primo momento l'antinomia guardare-essere guardato presuppone che uno dei due elementi escluda l'altro (si pensi a *L'avventura di un miope*, dove il protagonista deve scegliere tra: indossare gli occhiali e vedere bene ma non essere riconosciuto, e non indossare gli occhiali e non vedere ma essere riconosciuto), nel corso del tempo essi diventano non solo coesistenti, ma indissolubili e anzi equivalenti: guardare è essere guardato (e lo si è visto leggendo gli scritti sull'arte a partire dalla metà degli anni Settanta).

Le opere d'arte, e l'immagine in generale, permettono a Calvino di creare un legame con il mondo non scritto (esse sono ponte tra parole e cose, sono oggetti che ci osservano). Tale dimensione extraletteraria ed extraindividuale è messa in luce in *Visibilità*, come sottolinea Belpoliti:

quale immaginazione avrà la meglio nell'immaginario letterario di Calvino: quella “come strumento di conoscenza” o quella “come identificazione con l'anima del mondo”? La risposta è: entrambe. Poiché, se da un lato Calvino ci ricorda che il racconto unifica in sé “una logica spontanea delle immagini” e “un disegno condotto secondo un'intenzione razionale”, l'altra definizione d'immaginazione – la conoscenza – è per lui altrettanto fondamentale poiché cerca di raggiungere con la propria scrittura “una conoscenza extraindividuale, extrasoggettiva”⁸.

La prima forma in cui si declina la dialettica tra l'immaginazione (e l'immagine) come strumento di conoscenza e come identificazione con il mondo, è, senza dubbio, la metaletteratura – o ancora una volta, metapittura o metacreazione –, come Calvino mette in luce proprio nel finale di questa lezione americana:

non potrebbe verificarsi ciò che avviene nei quadri di Escher che Douglas R. Hofstadter cita per illustrare il paradosso di Gödel? In una galleria di quadri, un uomo guarda il paesaggio d'una città e questo paesaggio s'apre a includere anche la galleria che lo contiene e l'uomo che lo sta guardando.

[...]

Comunque, tutte le “realtà” e le “fantasie” possono prendere forma solo attraverso la scrittura, nella quale esteriorità e interiorità, mondo e io, esperienza e fantasia appaiono composte della stessa materia verbale; le visioni polimorfe degli occhi e dell'anima si trovano contenute in righe uniformi di caratteri minuscoli o maiuscoli, di punti, di virgole, di parentesi; pagine di segni allineati fitti fitti come granelli

⁸ M. Belpoliti, *Piove*, in I. Calvino, *Guardare*, cit., p. 480.

di sabbia rappresentano lo spettacolo variopinto del mondo in una superficie sempre uguale e sempre diversa, come le dune spinte dal vento del deserto⁹.

Tuttavia, l'analisi degli scritti sull'arte ci sembra fornire delle ulteriori sfaccettature della declinazione di questa dialettica tra conoscenza del mondo e identificazione con esso tramite l'immagine e l'immaginazione, che in questa pagina di *Visibilità* si risolve in una soluzione squisitamente metaletteraria. L'immagine artistica infatti è al tempo stesso strumento conoscitivo e opera (frutto dell'operare, del *fare*) che fa parte del mondo; come la conchiglia della *Spirale* essa è oggetto fenomenologico, al tempo stesso artificiale (frutto di un artificio) e naturale (frutto di un processo morfogenetico naturale). Ritorniamo dunque alla *Spirale*, che ha guidato formalmente, metodologicamente e concettualmente questa tesi. In *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore* Domenico Scarpa pone al centro della sua ricerca proprio questa cosmicomica, letta più che come una teoria sull'immagine, come una teoria sulla creazione, o meglio sul *fare*, e come un'autobiografia della mente dello scrittore. Se Paul Valéry in *L'homme et la coquille* (1937) oppone la *construction* alla *formation* (termini che, come il *fare* di Calvino, sono in corsivo nel testo stesso dell'autore), ovvero oppone *fare* (azione mossa da un'intenzione) e *farsi* (cosa vissuta), Calvino

opera secondo una duplice strategia: [...] rende ancora più impersonale – oggettivato, ineluttabile – il procedimento che dà come risultato la spirale-conchiglia, ma nello stesso tempo lo antropomorfizza di continuo [...]. Calvino contrabbanda il *farsi* attraverso il linguaggio del *fare*. Cerca di riassorbire il *farsi* nel *fare*, e cerca di scrivere in modo che chi legge non avverta lo scacco, non colga l'incongruenza. E allora, Calvino fa la conchiglia, o Calvino si ritrova a sua insaputa con la conchiglia bella e fatta?¹⁰.

Per rispondere a quella che egli registra come una «contraddizione»¹¹, Scarpa rilegge *La spirale* tracciando la dialettica tra *fare* e *farsi*, che nella nostra prospettiva è per certi versi sovrapponibile a quella tra conoscere il mondo e identificarsi a esso. Il modo di procedere di Qfwfq è uguale a quello di Calvino, avendo come scopo della creazione (uno sforzo espressivo e comunicativo solitario) «qualcosa di naturale, semplice e necessario»¹². Ma il “manufatto” del gasteropode, ovvero la conchiglia, implica necessariamente fare molte altre cose (o fare tutto il mondo, come Calvino mette in evidenza in quell'interludio nella *Spirale* che è una lunga frase in corsivo «elicoidale come la struttura di un Dna dell'esistenza terrena»¹³). Ecco che così, per Scarpa

⁹ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 714.

¹⁰ D. Scarpa, *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*, cit., p. 377.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, p. 378.

¹³ *Ibidem*.

La spirale, che avevo presentato come autobiografia della mente di Calvino, è gremita di corpi e di immagini fisiche e materiche. Anche la mente viene presentata attraverso immagini di questo genere. Più che di autobiografia sarebbe corretto parlare [...] di “autobiologia”¹⁴.

È dalle cose osservate che parte la traiettoria dello sguardo¹⁵ – e lo stesso vale per le opere d’arte, immagini fisiche e materiche per eccellenza. Come scriverle, dunque, queste cose che ci osservano? Cosa *fa* lo scrittore? Secondo Scarpa:

la vera storia che *La spirale* ci racconta non è quella della conchiglia. La storia che sta sotto la superficie del testo è quella della polpa del mollusco.

Sono convinto che quello che sempre ci riporta da Calvino è il suo nucleo di inermità, umana e anche intellettuale, per strano che possa sembrare. Calvino aveva pudore e anche paura del proprio talento. Non era disposto ad accettare l’idea che, se tu sei un mollusco, la tua conchiglia si fa da sé. Calvino era un fattore di conchiglie che si facevano come da sé, perché aveva talento. Però aveva bisogno di credere – e, nel caso della *Spirale*, anche di raccontare – che era stato lui e solo lui a farle, a pensarle e a realizzarle in ogni settore della loro curvatura e in ogni sfumatura di colore, di dentro e di fuori.

[...]

Dicevo della polpa. Quando nei suoi racconti Calvino si mette a ragionare [...], in anticipo sulla tensione della logica si avverte – chi la voglia avvertire – la materia cedevole della sua inermità biologica [...], perché in quei momenti il mondo, complesso com’è, Calvino ce lo fa vedere come per la prima volta, non attraverso il ragionamento ma al di qua di esso.

[...]

Eccola, allora, una risposta a quella domanda: Calvino ha fatto una conchiglia che si faceva da sé¹⁶.

L’opera di Calvino, dunque, è come una conchiglia che si fa da sola, egli scrive davvero come vorrebbe, ovvero come le piante di zucche fanno le zucche. Fare e farsi, ovvero creazione “artistica” e creazione “biologica”, sono metodologicamente, processualmente e morfogeneticamente la stessa cosa: è così che, a nostro avviso, lo scrittore supera la dialettica tra cultura e natura, tra umano (antropocentrico) e non umano (cosmico), tra mondo scritto e mondo non scritto. L’arte (che non è imitazione della natura) è un’occasione dello scrittore per conoscersi *poiché* è un’occasione del mondo per conoscersi (conoscenza extraindividuale, extrasoggettiva).

Riflettendo con Tullio Pericoli su creazione e ri-creazione in arte, Calvino afferma:

la pittura è un qualcosa che si fa, che produce se stessa attraverso di noi. Ma dobbiamo stare attenti a non dare a questa idea di pittura come storia, storia interna alla pittura stessa, un senso di storicismo finalistico, cioè l’idea della storia della pittura, più che come percorso verticale verso un punto d’arrivo, va visto come un allargarsi in estensione: il fine a cui si tende è dipingere tutto il dipingibile, esplicitare le possibilità della pittura¹⁷.

¹⁴ *Ivi*, p. 379.

¹⁵ A tal proposito Scarpa scrive: «è l’esistenza di cose da vedere a far nascere un organo di senso corrispondente: la vista. Nella *Spirale* Calvino riformula, da una prospettiva estetica, il principio evolucionistico dell’adattività, in base al quale è la funzione che sviluppa l’organo. [...] *La spirale* nasce dalla sua creatività epistemologica»; *ivi*, p. 380.

¹⁶ *Ivi*, pp. 383-84.

¹⁷ I. Calvino, *Furti ad arte (conversazione con Tullio Pericoli)*, cit., p. 1813.

Allo stesso modo, scrivere è scrivere lo scrivibile: aggiungere nuove forme nel mondo, contribuire al disegno degli animali, dei vegetali e della terra stessa (come Calvino scrive, su Steinberg, citando Michelangelo). Questo disegno collettivo a cui l'arte (come gli altri manufatti dell'uomo) partecipa, è tracciato su un foglio che, esso stesso, è fatto della stessa sostanza del mondo. Nel *Cavaliere inesistente* Suor Teodora, nella sua cella isolata nel convento di monache, tenta di trasporre su carta le avventure dei cavalieri, interrogando il confine tra la pagina e il mondo, tra la propria funzione di narratrice e quella dei protagonisti delle azioni. Qui non solo l'atto della scrittura è mimetico delle azioni e peripezie dei personaggi: Teodora insegue il suo stilo che pare vivere di vita propria, letteralmente corre dietro alle parole (si ricordi che Teodora si rivelerà essere Bradamante); ma la materia della pagina si rivela essere la stessa del paesaggio in cui si svolgono le vicende:

per raccontare come vorrei, bisognerebbe che questa pagina bianca diventasse irta di rupi rocciose, si sfaldasse in una sabbietta spessa, ciottolosa, e vi crescesse un'ispida vegetazione di ginepri. [...] Oltre che contrada rupestre questa pagina dovrebbe essere nello stesso tempo cupola del cielo appiattita qui sopra, tanto bassa che in mezzo ci sia posto soltanto per un volo gracchiante di corvi¹⁸.

La pagina scritta è come un disegno, o meglio come un bassorilievo, una scultura: prende volume, è escrescente, si fa materia rocciosa o vegetale, si buca. La pagina è innanzitutto materia, che può essere grattata, perforata, deformata dallo stilo:

con la penna dovrei riuscire a incidere il foglio, ma con leggerezza, perché il prato dovrebbe figurare percorso dallo strisciare d'una biscia invisibile nell'erba, e la brughiera attraversata da una lepre che ora esce al chiaro, si ferma, annusa intorno nei corti mustacchi, è già scomparsa.

Bisognerebbe che ci fosse sulla superficie uniforme un leggerissimo affiorare, come si può ottenere rigando dal di sotto il foglio con uno spillo, e quest'affiorare, questo tendere fosse però sempre carico e intriso della generale pasta del mondo e proprio lì fosse il senso e la bellezza e il dolore, e lì il vero attrito e vero movimento¹⁹.

Come suggerisce Perle Abbrugiati, la pagina di Calvino sembra essere come una tela di Lucio Fontana (un *Concetto spaziale*), che oltrepassa la bidimensionalità del foglio attraverso un'apertura del foglio stesso, che si apre su cosa c'è al di là²⁰. E al tempo stesso essa è fatta della stessa materia, della stessa sostanza di quel mondo che c'è al di là, quella che Calvino chiama la «pasta del mondo»:

ogni cosa si muove nella liscia pagina senza che nulla se ne veda, senza che nulla cambi sulla sua superficie, *come in fondo tutto si muove e nulla cambia nella rugosa crosta del mondo, perché c'è solo una distesa della medesima materia, proprio come il foglio su cui scrivo, una distesa che si contrae e si raggruma in forme e consistenze diverse e in varie sfumature di colori, ma che può pur tuttavia figurarsi spalmata su di una superficie piana*, anche nei suoi agglomerati pelosi o pennuti o nocchieruti come un

¹⁸ I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, cit., pp. 1036-37.

¹⁹ *Ivi*, pp. 1037-38.

²⁰ Cfr. P. Abbrugiati, *Le vertige selon Calvino*, cit., p. 178.

guscio di tartaruga, e una tale pelosità o pennutezza o nocchierutaggine alle volte pare che si muova, ossia ci sono dei cambiamenti di rapporti tra le varie qualità distribuite nella distesa di materia uniforme intorno, senza che nulla sostanzialmente si sposti²¹.

La pagina e il mondo sono dunque, nella scrittura della scrivana e paladina Teodora-Bradamante, concettualmente consustanziali.

Giocare con il dentro e il fuori delle opere d'arte (e nelle opere stesse), come con quello della pagina scritta, lo si è visto, è per Calvino un'abitudine poetica di lunga data. L'interesse sempre crescente per la pittura, invece, si può leggere con la progressiva tensione dello scrittore a *uscire* dalla pagina e avvicinarsi al mondo: ai quadri, agli oggetti, alla natura. La *coincidenza* di mondo scritto e non scritto, tra soggetto e natura, è messa in luce da Andrea Cortellessa come segue:

non c'è dubbio [...] che fosse la prima versione della *Spirale* [il disegno di Saul Steinberg], quella che figurerà in copertina a uno dei suoi ultimi libri, a rappresentare per Calvino l'immagine più rispondente a uno dei temi che allora più lo ossessionavano, quello del *mondo scritto* e del *mondo non scritto*. Credo però che lui, a differenza dell'amico disegnatore, non fosse affatto impaurito dalla coincidenza, alla fine della *spirale*, fra il soggetto e la natura. Anzi fra i due di lì a poco vagheggerà, nella "lezione americana" sulla *Molteplicità*, un'identificazione senza residui, in una forma di panteismo squisitamente materialistico: "un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale", che faccia "parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica..."²²

Un'identificazione al mondo per comprenderlo, *fare per farsi*: fuori dall'io, in una dimensione olistica in cui materialismo e metafisica coincidono.

Sono le cose, gli oggetti, le immagini degli oggetti e le immagini in quanto oggetti, i veri protagonisti degli scritti sull'arte di Calvino (è con le carte dei tarocchi sott'occhio e sottomano che d'altronde lo scrittore può avviare il processo di composizione del *Castello dei destini incrociati*). L'autore lavora, qui come in tutte le sue opere, per conferire visibilità alla sua scrittura, una scrittura icastica («cosicché non più la cosa diventi scrittura, parola, pagina, ma viceversa la pagina diventi cosa ovvero l'immagine della cosa»²³), sempre ipotipotica o ecfraistica in senso lato, una scrittura che è come pittura:

per Calvino, mettersi in rapporto col mondo significa vederlo, trasporlo interamente sulla pagina bianca che ha di fronte, la tela allegorica della mente. Per decifrare il mondo, Calvino trasforma il "reale" in un oggetto dipinto (verbale o *imagistico*). Descrivere il mondo con le parole equivale a dipingerlo²⁴.

²¹ I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, cit., p. 1037. Corsivi miei.

²² A. Cortellessa, *Nella spirale delle immagini*, cit. p. 43. Calvino continua, concludendo *Molteplicità*: «non era forse questo il punto d'arrivo cui tendeva Ovidio nel raccontare la continuità delle forme, il punto d'arrivo cui tendeva Lucrezio nell'identificarsi con la natura comune a tutte le cose?»; I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 733.

²³ F. Serra, *Calvino*, cit., p. 194.

²⁴ F. Ricci, *Il visivo in Calvino*, cit., pp. 288-89.

Gli scritti sull'arte quindi sono, in questo senso, un punto di osservazione privilegiato per studiare il rapporto di Calvino con il mondo, che nel tempo si fa sempre più visuale²⁵: prima egli descrive l'opera, poi descrive il proprio pensiero al riguardo, poi scrive “alla maniera del pittore”, ovvero identificando scrittura e pittura. Dalla comprensione del mondo osservandolo, alla comprensione del mondo identificandosi con esso, Calvino nel descriverne il *farsi, fa* la conchiglia – allo stesso modo in cui nel fare metaletteratura, fa letteratura.

Nella tesi, seguendo la forma (al tempo stesso visibile e concettuale) della spirale, si è letto questo insieme di testi seguendo un percorso progressivo continuo e discontinuo (come quello, al tempo stesso continuativo-orizzontale ed episodico-verticale della Colonna Traiana); si è messa in evidenza l'evoluzione di Calvino rispetto all'arte e, più in generale, all'immagine, alla vista e alla conoscenza; si è tracciata una pista di ricerca che ci ha permesso di confermare che scrivendo Calvino vuole, rendendo visibili le cose, dar loro la propria voce, far «parlare ciò che non ha parola».

È nelle particelle del pulviscolo che si nascondono le utopie, è in una metamorfosi continua che va cercata la forma del mondo: lo scrittore ci trasmette curiosità, desiderio di conoscenza e piacere della ricerca (cercare ciò che non si vede), volontà di evoluzione. Sul *verso* di un biglietto di invito a un evento Calvino scrive, il 30 novembre 1984, a mano, la traccia del suo racconto sulla vista²⁶:

partendo dalla ricerca dei funghi col padre, riflettendo sull'“intenzione del fungo”: nascondersi? ma la sua forma è anche visiva: farsi vedere? Il mondo come oggetto visivo. Gli occhi, i nostri occhi come strumento attraverso cui il mondo si vede. Quanto abbiamo visto? = quanto abbiamo aiutato il mondo – le cose, le persone – a vedersi, cioè a esserci? Arte: crea visività (ornamenti, forma oggetti, astrattismo) e trasmette visività (pittura “dal vero”, pittura “sulla” vista cioè impressionismo) (E la fotograf.? Il cine?) Le cose rimaste al margine del campo visivo. E le persone? I segni che uno trasmette (anche ai ciechi). I segni nascosti sono da cercare, come i funghi. Il mondo non è un panopticon ma un pancraption. Non il nascosto occulto (viscere, segreto) ma il nascosto con intenzione d'essere trovato (tracce, tesoro nascosto)²⁷.

²⁵ Nel corso della tesi si è visto come il rapporto di Calvino al mondo si faccia sempre più sensoriale e, perciò, silenzioso: è per questo motivo, crediamo, che l'attenzione sull'opera degli artisti visivi sia sempre più frequente, e che le occasioni di scrittura delle immagini si moltiplichino. Gli scritti sull'arte, insomma, sono come una cartina tornasole della tensione extraletteraria ed extraindividuale dell'autore negli ultimi anni della sua vita.

²⁶ Il racconto sulla vista avrebbe dovuto essere raccolto insieme agli altri racconti per “i cinque sensi”, di cui invece solo tre vedranno luce in *Sotto il sole giaguaro*, pubblicato postumo.

²⁷ I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, pp. 1214–15.

BIBLIOGRAFIA

I) *Corpus* degli scritti di Italo Calvino sull'arte (per ordine cronologico)

Calvino Italo, biglietto manoscritto su Raoul Dufy del 1951 raccolto in L. Baranelli-Ferrero, *Album Calvino*, Milano, Mondadori, 1995, p. 140.

Calvino Italo, lettera a Luciano Pistoï, Torino, 17 febbraio 1954, in I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, pp. 394-96.

Calvino Italo, testo per la mostra di Carlo Levi, *Gli Amanti*, galleria del Pincio, Roma, 23 marzo 1955, 1 p. non numerata; col titolo *Litografie di Levi* (Le mostre d'arte), in «Il Contemporaneo», II, 13, 26 marzo 1955, p. 9; col titolo *Gli Amanti*, per la mostra di Levi alla galleria Colonna di Firenze, maggio 1964; con lo stesso titolo in *Carlo Levi*, in «Carte segrete», Roma 1970, pp. 193-94; poi in I. Calvino, *Saggi*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, vol. II, pp. 1961-62. Ora in I. Calvino, *Guardare. Disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggio, visioni e collezioni*, a cura di M. Belpoliti, Mondadori, Milano, 2023, pp. 289-90.

Calvino Italo, lettera a Francesco Arcangeli, Torino, 18 gennaio 1957, in I. Calvino, *Lettere*, cit., pp. 374-78.

Calvino Italo, testo per *plaque* per la mostra *Opere di Enrico Paulucci*, Bologna, La Loggia, 17-28 marzo 1959, 1 p. non numerata. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 291-92.

Calvino Italo, *Tre giovani pittori torinesi* (Aimone, Casorati Pavarolo, Chessa), Roma, «Bollettino della galleria Penelope», 4 gennaio 1962, 1 p. non numerata. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 293-94.

Calvino Italo, testo in francese per una mostra di Filippo Scropo, *Scropo a Neuchâtel*, Musée d'art et histoire, Neuchâtel, 10-25 febbraio 1962, 1 p.; tradotto in italiano in *Filippo Scropo*, catalogo della mostra a Palazzo della Regione, Torino, 1985, p.15. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 295-96.

Calvino Italo, *Un discorso totale* (Opere di Carlo Levi dal 1929 al 1935), testo per la galleria La nuova pesa, Roma, 16 aprile 1962, 1 p. non numerata; col titolo *Carlo Levi, un discorso totale* in *Saggi*, cit., vol. II, pp. 1963-64. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., p. 297-98.

Calvino Italo, testo per una mostra di Matta, in *Matta. Un trittico ed altri dipinti*, galleria L'Attico, Roma, 10 novembre 1962, 2 pp. non numerate; poi in A. Bonito Oliva, *Matta*, Roma, galleria L'Attico Esse Arte, 1984, 1 p. non numerata; col titolo *Per Sebastian Matta* in *Saggi*, cit., vol. II, p. 1965-66. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 299-300.

Calvino Italo, testo scritto a quattro mani con Gianfranco Baruchello, seguito da *The universal point*, nel pieghevole per la mostra di Baruchello, *Gianfranco Baruchello Recent works*, presso la galleria Cordier & Ekstrom, New York, 1966, 1 p. non numerata; *The universal point* è la

traduzione di *Tutto in un punto* in *Le cosmicomiche* (1965); poi in *Cosmicomiche vecchie e nuove* (1984), in *Tutte le cosmicomiche* (1997), e in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi-B. Falchetto, Milano, Mondadori, 1992, vol. II, pp. 118-23.

Calvino Italo, *Reinhoud*, in *The World of Reinhoud*, catalogo della mostra di sculture alla galleria Lefebvre (13 gennaio-7 febbraio 1970), New York, p. 3; col titolo *Per Reinhoud* in Belpoliti Marco (a cura di) *Italo Calvino. Enciclopedia: Arte, Scienza e Letteratura*, «Riga», 9, 1995, p. 37-39; col titolo *Reinhoud* in *Saggi*, cit., vol. II, p. 1967-69. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 305-07.

Calvino Italo, testo per la *plaque* della mostra personale dedicata a Ettore Sobrero, *Les hauts cieux de Sobrero*, Parigi, galleria Vendôme, 1971, 1 p. non numerata. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., p. 310.

Calvino Italo, *I segni alti*, in F. Melotti, *Lo spazio inquieto*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 91-92; col titolo *I segni alti (per Fausto Melotti)* in *Saggi*, cit., vol. II, pp. 1970-71. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 308-09.

Calvino Italo, otto brevi frasi (stampate con inchiostro verde) su quattro fogli di carta autoadesiva allegati al volume di litografie di Reinhoud d'Haese, *La fosse de Babel*, Parigi, Georges Girard, 1972; alcune di queste frasi sono citate in L. Barile, *L'infrordinario in Calvino e Perec*, «Lettere italiane», XLVIII, 1, gennaio-marzo 1996, p. 41.

Calvino Italo, *La sposa che viene dal sole*, in *Il sole*, Torino, Giulio Bolaffi (un autografo, tiratura di cinquecento esemplari numerati), 1972, 4 pp. non numerate; col titolo *Tempesta solare*, e in una versione lievemente variata, già in *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* (1968); con questa stesura e questo titolo in *Cosmicomiche vecchie e nuove* (1984), in *Tutte le cosmicomiche* (1997), e in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 1232-42.

Calvino Italo, testo per la *plaque* della mostra di Bona De Mandiargues *Assemblages*, Roma, galleria San Sebastianello, Studio S, 28 marzo-29 aprile 1973, 1 p. non numerata. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 311-12.

Calvino Italo, sul *Ciclo di San Giorgio degli Schiavoni* di Vittore Carpaccio, testo inedito del 1973, in L. Baranelli-E. Ferrero, *Album Calvino*, cit., pp. 278-83.

Calvino Italo, sei brevi frasi suggerite da sei acqueforti di Alechinsky, in Pierre Alechinsky, *Le test du titre. 6 planches et 61 titreurs d'élite*, Yves Rivière, Parigi 1974; le frasi di Calvino sono alle pp. 6, 10, 14, 18, 22, 26 (non numerate).

Calvino Italo, *Presentazione*, in *Cristo si è fermato a Eboli. Sette litografie di Carlo Levi*, Torino, Espolito (di F. Esposito), ottobre 1974, 3 pp. non numerate; col titolo *Sprofondai nel buio ma lui continuava a dipingermi* (Italo Calvino: Presentazione alle incisioni di Carlo Levi su Cristo si è fermato a Eboli), in «Giorni-Vie nuove», IV, 44, 6 novembre 1974, pp. 20-22. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 313-16.

Calvino Italo, lettera a Pablo Echaurren, Parigi, 1 febbraio 1975, in *Pablo Echaurren. Contropittura*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015.

Calvino Italo, *Dipingeva solo nature moribonde* (Turner), «Il mondo», 27, 10, 6 marzo 1975, pp. 90-95; col titolo *Una mostra di William Turner* in *Saggi*, cit., vol. II, pp. 1972-80. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 483-89.

Calvino Italo, *La squadratura*, in G. Paolini, *Idem*. Con un testo introduttivo di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1975, pp. VII-XIV (la quarta di copertina riproduce un capoverso del testo introduttivo); alcuni passi, col titolo *Una domanda discreta* (L'esperienza di un giovane maestro dell'arte concettuale: Giulio Paolini), in «Libri nuovi», VII, 1, giugno 1975, p. 15; col titolo *La squadratura (per Giulio Paolini)* in *Saggi*, cit., vol. II, pp. 1981-90. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 317-23.

Calvino Italo, *Osservatorio del signor Palomar. L'uomo di fronte a disegni segreti*, «Corriere della sera», 18 settembre 1975; con il titolo *Palomar e Michelangelo* in *Saggi*, cit., vol. II, pp. 1991-93. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 469-60.

Calvino Italo, *Altre città*, in C. Peverelli, *L'atelier de l'artiste*, Parigi, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 5 maggio-20 giugno 1976, pp. 6-11 (6-8, 10), con traduzione francese a fronte; con lo stesso titolo, Ville de Brest, Musée Municipal, 1 dicembre-16 gennaio 1977-78, pp. 4-8; «Ati» (Association of Teachers of Italian Journal), 23, numero unico sulla letteratura contemporanea a cura di Tom O'Neill, inverno 1977, pp. 6-9; col titolo *La città di vetro*, in «Tuttolibri», V, 48-49, 22 dicembre 1979, p. 9; col titolo *Altre città*, in «Holding», rivista bimestrale del gruppo Iri, 8, marzo-aprile 1982, p. 44; col titolo *Altre città (per Cesare Peverelli)* in I. Calvino, *Romanzi e Racconti*, a cura di M. Barenghi-B. Falchetto, Milano, Mondadori, 1994, vol. III, pp. 383-386. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 357-70.

Calvino Italo, *La plume à la première personne* (traduzione di Jean Thibaudeau), in *Steinberg*, «Derrière le miroir», 224, Parigi, maggio 1977, pp. 1-7; il testo italiano, col titolo *La penna in prima persona (per i disegni di Saul Steinberg)*, in *Una pietra sopra* (1980); con lo stesso titolo in *Saggi*, cit., vol. I, pp. 361-68; poi in M. Belpoliti-G. Ricuperati (a cura di), *Saul Steinberg*, «Riga», 43, pp. 218-23. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 324-29.

Calvino Italo, *Il crollo del tempo (Su alcuni disegni di Saul Steinberg)*, «Il Caffè», XXIII, 3, ottobre-novembre 1977, pp. 16-22; con lo stesso titolo in «Il Caffè» *Politico e letterario* a cura di G. Fratini; col titolo *Il crollo del tempo (su alcuni disegni di Saul Steinberg)* in *Romanzi e racconti*, vol. III, pp. 409-13; poi in M. Belpoliti-G. Ricuperati (a cura di), *Saul Steinberg*, cit., pp. 22-25. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 361-64.

Calvino Italo, *Gli uccelli di Paolo Uccello*, in *Paolo Uccello pittore*. Tre incisioni di Dario Serra, Milano, Vanni Scheiwiller, 1977, 1 p. non numerata, poi in *Saggi*, cit., vol. II, pp. 1994-96. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., p. 330-31.

Calvino Italo, sei brevi testi con traduzione italiana a fronte in *Paraphrases. Vingt peintures en relief de Del Pezzo*, *plaquette-catalogo* della mostra di Lucio Del Pezzo, Parigi, gallerie Bellechasse, 1978, pp. 5-13; col titolo *Parafrasi (per Lucio Del Pezzo)* in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, pp. 387-89. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 365-66.

Calvino Italo, contributo in E. Menzio-L. Carluccio (a cura di), *Omaggio a Francesco Menzio*, catalogo della mostra a Palazzo Madama (Torino, 12 dicembre 1979-8 gennaio 1980), p. non numerata ma la settima del volume. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., p. 334.

Calvino Italo, *A domanda risponde*, in *Cavaliere*, «Maestri contemporanei», 25, Milano, Vanessa Edizioni d'Arte, 1979, 1 p. non numerata; il volume è tradotto in inglese, per la stessa collana, con il titolo *Contemporary Artists Alik Cavaliere, Alik's questions answered by Italo Calvino, Umberto Eco, Dario Fo, Arturo Schwarz, Mario Spinella, Emilio Tadini, Vincenzo Ferrari*. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 332-33.

Calvino Italo, testo in francese per la *plaque* di una mostra di Lucio Fanti, Parigi, galleria Krief-Raymond, 17 aprile- 26 maggio 1980, 1 p. non numerata. Ora, in traduzione italiana, in I. Calvino, *Guardare*, cit., p. 346.

Calvino Italo-Pericoli Tullio, *Furti ad arte*, conversazione con l'artista tenuta in occasione della mostra di Tullio Pericoli *Rubare a Klee*, Milano, edizioni della galleria Il Milione, 1980, 16 pp. non numerate; pubblicato in parte, col titolo *Quando un ladro dipinge o scrive* (conversazione fra Tullio Pericoli e Italo Calvino), in «la Repubblica», 5, 11, 23 maggio 1980, pp. 16-17; col titolo *Furti ad arte. Conversazione con Tullio Pericoli* in *Italo Calvino. Enciclopedia: Arte, Scienza e Letteratura*, cit., pp. 107-15; col titolo *Furti ad arte (conversazione con Tullio Pericoli)* in *Saggi*, cit., vol. II, pp. 1801-15; poi in *Mondo scritto e mondo non scritto*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 2002, pp. 67-83. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 335-45.

Calvino Italo, *Quatre fable d'Esopo pour Valerio Adami (La main et la ligne. Les pieds et le dessin. La ligne horizontale et la couleur bleue. Le mot écrit, les couleurs et la voix)*, in *Adami*, «Derrière le miroir», 239, maggio 1980, pp. 1-3, 6, 10, 15; con lo stesso titolo nel catalogo della galleria Maeght, Zurigo, 1981, 4 pp. non numerate; col titolo *Quattro favole in cornice (La «pittura illustrata»)* in «L'Espresso», XXVI, 40, 5 ottobre 1980, pp. 154-59; col titolo *Quattro favole d'Esopo per Valerio Adami (La mano e la linea. I piedi e la figura. La linea orizzontale e il colore blu. La parola scritta, i colori e la voce)*, in *Valerio Adami*, Milano, Studio Marconi, 1980, pp. 3-6, 9-12; con lo stesso titolo in *Adami*, Milano, Electa, 1986, pp. 108-109; col titolo *Quattro favole di Esopo per Valerio Adami* in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, pp. 414-18; con lo stesso titolo in *Adami*, Milano, Skira, 1996, pp. 9-12. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 367-70.

Calvino Italo-Campigli Massimo, *Le memorie di Casanova*, Roma, Salamon e Tonini «I paralleli», 1981, 21 pp. non numerate; col titolo *Le memorie di Casanova: Sofia. Fulvia. Tullia. Cate e Ida. Irma*. (Dopo *Le città invisibili*, catalogo di città immaginarie visitate da un redivivo Marco Polo, Italo Calvino ha cominciato un'altra serie di racconti, anche queste avventure attribuite ad un famoso veneziano, che stavolta è Giacomo Casanova. Ne pubblichiamo qui una prima scelta), in «la Repubblica», 7, 10, 15-16 agosto 1982, pp. 14-15; col titolo *Le memorie di Casanova* in *Prima che tu dica "Pronto"* (1985); poi in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, pp. 294-304.

Calvino Italo, *Bontempelli con la spada e Montale con la pipa (La letteratura degli anni Trenta protagonista trascurata della grande mostra sul realismo in corso al centro Pompidou)*, «la Repubblica», 6, 53, 4 marzo 1981, pp. 18-19. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 495-99.

Calvino Italo, *In guerra con Traiano (Grazie alle impalcature di tavole che attualmente l'avvolgono, la Colonna dedicata alle imprese dell'imperatore romano in Dacia offre finalmente alla vista, dopo diciannove secoli, i suoi stupendi bassorilievi)*, «la Repubblica», 6,

87, 12-13 aprile 1981, pp. 18-19; col titolo *La Colonna Traiana raccontata* in *Collezione di sabbia* (1984); poi in *Saggi*, cit., vol. I, pp. 498-505. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 620-25.

Calvino Italo, *Dialogo tra una fortezza e uno sciame di insetti (Ancora sulla mostra di Melotti a Firenze che si chiuderà l'8 giugno dopo appena due mesi)*, «la Repubblica», 6, 124, 27 maggio 1981, pp. 20-21; col titolo *Le effimere nella fortezza* in *Collezione di sabbia*; con lo stesso titolo in R. Queneau, *La canzone del polistirene* tradotta da Calvino; poi in *Saggi*, cit., vol. I, pp. 487-89. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 612-13.

Calvino Italo, *Essere pietra*, in Magnelli. *Les pierres:1931-1935*, catalogo della mostra alla galleria Sapone, Nizza, luglio-settembre 1981, pp. 11-13; col titolo *Io sono una pietra* (A proposito della mostra di Alberto Magnelli, inaugurata a Nizza nel decimo anniversario della morte), in «la Repubblica», 6, 165, 14 luglio, 1981, p. 16; col titolo *Essere pietra (per Alberto Magnelli)* in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, pp. 419-21. I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 371-72.

Calvino Italo, *C'è anche il francobollo del Regno di "Mangiare"* (*Raccolte in volume le immaginarie emissioni filateliche di Stati immaginari, create da Donald Evans*), «la Repubblica», 6, 237, 7 ottobre 1981, pp. 16-17; col titolo *Emblems of the emotions*, in «Times Literary Supplement», 4097, 9 ottobre 1981, p. 1146; col titolo *I francobolli degli stati d'animo* in *Collezione di Sabbia*, poi in *Saggi*, cit., vol. I, pp. 550-554. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 661-64.

Calvino Italo, *Orbis pictus*, «FMR», 1, marzo 1982, pp. 64-66; col titolo *L'enciclopedia d'un visionario* in *Collezione di sabbia*, poi in *Saggi*, cit., vol. I, pp. 555-60. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 665-69.

Calvino Italo, *Il silenzio e la città*, introduzione a G. Fanelli, *Firenze perduta. L'immagine di Firenze nei 120 dipinti di Fabio Borbottoni (1820-1901)*, Milano, Franco Maria Ricci, 1982, pp. III-IV; con lo stesso titolo in «FMR», 16, settembre 1983, pp. 70-71; col titolo *Il silenzio e la città (per Fabio Borbottoni)* in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, pp. 390-96. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 73-77.

Calvino Italo, testo per una mostra di disegni di Roberto Aizenberg, Milano, galleria del Naviglio, 9 dicembre 1982-5 gennaio 1983, 1 p.; lo stesso testo, con lo stesso titolo, è proposto a Buenos Aires, galleria Nueva Manufacta, 8 giugno-7 luglio 1984; col titolo *Il pieno e il vuoto (per Aizenberg)* in *Saggi*, cit., vol. II, pp. 1997-98. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 347-48.

Calvino Italo, *Sì, dipingerò una barricata (Al Louvre una "esposizione-dossier" dedicata a uno dei più famosi quadri dell'Ottocento: La libertà che guida il popolo di Delacroix)*, «la Repubblica», 8, 28, 4 febbraio 1983, pp. 18-19; col titolo *Un romanzo dentro un quadro* in *Collezione di sabbia*, poi in *Saggi*, cit., vol. I, pp. 461-68. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 589-95.

Calvino Italo, *Accanto a una mostra*, «FMR», 15, luglio-agosto 1983, pp. 44-51 (conferenza tenuta al Centre Georges Pompidou di Parigi il 9 marzo 1983); il testo francese, *Voyage dans les villes de De Chirico*, è pubblicato in «Chaiers du Musée national d'art moderne», Centre

Georges Pompidou, 1983, pp. 9-17; col titolo *Viaggio nelle città di De Chirico*, in *Giorgio De Chirico, Memorie della mia vita. Trentaquattro quadri dell'artista*, vol. II, Matera-Ferrara, La Baitta, 1985, pp. 251-58; con lo stesso titolo in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, pp. 397-406. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 385-92.

Calvino Italo, *Still-life alla maniera di Domenico Gnoli (La scarpa da donna. Il bottone. La camicia da uomo. Il guanciale)*, «FMR», 13, maggio 1983, pp. 36, 38, 40, 44; col titolo *Quattro studi dal vero alla maniera di Domenico Gnoli (Il bottone. La scarpa da donna. La camicia da uomo. Il guanciale)*, in introduzione a *Gnoli*, con un testo di Vittorio Sgarbi e postface di Claude Spaak, Milano, Franco Maria Ricci, 1983, pp. 11-19; col titolo *Quattro studi dal vero alla maniera di Domenico Gnoli* in *Romanzi e Racconti*, cit., vol. III, pp. 422-29. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 378-84.

Calvino Italo, *E de Musset creò il fumetto (Nella Maison de Balzac un'esposizione dedicata ai "Disegni di scrittori francesi del XIX secolo")*, «la Repubblica», 9, 33, 9 febbraio 1984, pp. 20-21; col titolo *Scrittori che disegnano* in *Collezione di sabbia*, pp. 69-74; poi in *Saggi*, cit., vol. I, pp. 473-78. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 599-603.

Calvino Italo, *Histoire du chevalier parenthèse*, «Le Nouvel Observateur», 1005, 10-16 febbraio 1984, pp. 72-73; il testo italiano, con il titolo *Histoire du chevalier parenthèse (per Albrecht Altdorfer)* in *Saggi*, cit., vol. II, pp. 1999-2000. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 349-50.

Calvino Italo, *Il ricordo è bendato (per Leonardo Cremonini)*, in *Cremonini. Opere dal 1960 al 1984*, catalogo della mostra di Spoleto, Casalecchio di Reno, Grafis, 1984, 3 pp. su due colonne non numerate (ma 9-11); con lo stesso titolo e il sommario (Questo racconto è ispirato ai motivi ricorrenti nei quadri di Leonardo Cremonini, al quale è dedicata una mostra che si apre oggi a Spoleto), in «la Repubblica», 9, 149, 26 giugno 1984, p. 21; con lo stesso titolo in *Cremonini. Opere dal 1953 al 1985*, catalogo della mostra di Siena, 1986, 3 pp. non numerate; col titolo *Il ricordo è bendato (per Leonardo Cremonini)* in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, pp. 430-36. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 393-97.

Calvino Italo, *Ricevimento al castello di Bardbaj*, in *Baj. Du général au particulier*, catalogo della mostra al Forte di Bard, Milano, Fabbri, 1985, pp. 10-11; col titolo *Ricevimento a BardBaj* (Sabato si inaugura un'ampia mostra di Enrico Baj: questo racconto è ispirato all'opera dell'artista), in «la Repubblica», 10, 143, 4 luglio 1985, pp. 20-21; col titolo *Ricevimento al castello di Bardbaj (per Enrico Baj)* in *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, pp. 437-40. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 398-400.

Calvino Italo, testo per il pieghevole della mostra di Shusaku Arakawa a Milano, galleria Blu, 26 novembre 1985-15 marzo 1986; col titolo *Un Calvino inedito: il colore della mente nei quadri di Arakawa* (Si apre a Milano una mostra del grande artista giapponese), in «Tuttolibri», XI, 478, 23 novembre 1985, pp. 4-5; col titolo *Arakawa* in *Italo Calvino. Enciclopedia: Arte, Scienza e Letteratura*, cit., pp. 45-47; col titolo *Per Arakawa* in *Saggi*, cit., vol. II, pp. 2001-5. Ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 351-54.

II) Opere di Italo Calvino

L'opera di Italo Calvino edita nei «Meridiani» Mondadori

Calvino Italo, *Romanzi e racconti*, vol. I, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi-B. Falchetto, Milano, Mondadori, 1991.

Calvino Italo, *Romanzi e racconti*, vol. II, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi-B. Falchetto, Milano, Mondadori, 1992.

Calvino Italo, *Romanzi e racconti*, vol. III, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi-B. Falchetto, Milano, Mondadori, 1994.

Calvino Italo, *Fiabe italiane*, con prefazione di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 1993.

Calvino Italo, *Saggi*, voll. I e II, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995.

Calvino Italo, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2000.

I testi di Italo Calvino maggiormente presi in esame

Calvino Italo, *Ultimo viene il corvo*, Torino, Einaudi, 1949.

Calvino Italo, *La follia del mirino*, «Il contemporaneo», 30 aprile 1955. Ripreso in forma narrativa in *L'avventura di un fotografo*, in *Gli amori difficili*, Torino, Einaudi, 1970.

Calvino Italo, *Il barone rampante*, Torino, Einaudi, 1957.

Calvino Italo, *I racconti che non ho scritto*, «Marsia», III, 1-2, gennaio 1959 - aprile 1959, pp. 11-13.

Calvino Italo, *Il cavaliere inesistente*, Torino, Einaudi, 1959.

Calvino Italo, *Postfazione a I nostri antenati*, nell'edizione Torino, Einaudi, 1960.

Calvino Italo, lettera a Maurice Javion, Torino, 26 settembre 1963. Inedita, ds presso il destinatario.

Calvino Italo, *La giornata d'uno scrutatore*, Torino, Einaudi, 1963.

Calvino Italo, *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, Torino, Einaudi, 1963.

Calvino Italo, lettera a Michelangelo Rubino, Torino, 10 febbraio 1965.

Calvino Italo, *Le Cosmicomiche*, Torino, Einaudi, 1965.

Calvino Italo, *Introduzione a Le cosmicomiche* (1965), dal testo di base per un'intervista in occasione della pubblicazione del libro, nell'edizione Milano, Mondadori, 2013.

Calvino Italo, *Presentazione all'edizione scolastica di Marcovaldo*, Torino, Einaudi, 1966.

Calvino Italo, *Prefazione a Cristo si è fermato a Eboli*, «Galleria», 3-6, 1967, pp. 237-40.

Calvino Italo, *Ti con zero*, Torino, Einaudi, 1967.

- Calvino Italo, sezione *Osservare e descrivere*, in Calvino Italo-Salinari Giambattista (a cura di) *La lettura. Antologia per la scuola media*, Bologna, Zanichelli, 1969.
- Calvino Italo, *Il castello dei destini incrociati*, in Tarocchi. *Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, Parma, Franco Maria Ricci, 1969.
- Calvino Italo, lettere a Paolo Fabbri: Parigi, 20 aprile 1971, 12 dicembre 1971 e 8 dicembre 1973, in Zublena Paolo (a cura di), *Tre lettere di Italo Calvino a Paolo Fabbri*, «Il Verri. Rivista di Letteratura», XXXV, 54, febbraio 2014, pp. 94-102.
- Calvino Italo, *Nota a «Comiche» di Gianni Celati*, postfazione alla prima edizione Torino, Einaudi, 1971.
- Calvino Italo, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972.
- Calvino Italo, lettere ad Antonio Faeti, Parigi, 8 gennaio 1973 e 20 agosto 1973.
- Calvino Italo, lettera a Michele Mari, 7 giugno 1973, «Il Caffè illustrato», I, 1, giugno 2001-luglio 2001, p. 84.
- Calvino Italo, *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973.
- Calvino Italo, lettera a Giulio Paolini, San Remo, 13 gennaio 1974, in Vitali-Volant Maria, *Italo Calvino et les artistes de son temps* in P. Abbrugiati (a cura di) *La Plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image*, «Italies», 16, Aix-en-Provence, Centre Aixois d'Études Romanes, 2012), pp. 303-304.
- Calvino Italo, *Il segreto di Albe Steiner*, «l'Unità», 3 settembre 1974.
- Calvino Italo, *Autobiografia di uno spettatore*, introduzione a *Fare film* di Federico Fellini, Torino, Einaudi, 1974.
- Calvino Italo, *Lettura di un'onda. L'osservatorio del signor Palomar*, «Corriere della Sera», 100, 196, 24 agosto 1975, p. 3.
- Calvino Italo, *Osservatorio del signor Palomar. Gli dèi oggetti. Ricordare il futuro*, «Corriere della sera», 14 ottobre 1975.
- Calvino Italo, lettera a Franco Maria Ricci, Parigi, 21 aprile 1976, in González y González Luis-Paz Octavio (a cura di), *Hermenegildo Bustos*, Parma, Franco Maria Ricci, 1995.
- Calvino Italo, *Una sua poesia commentata da Calvino. Caro Montale, buon compleanno*, «Corriere della Sera», 101, 239, 12 ottobre 1976, p. 2.
- Calvino Italo, *Testo in quattro punti sul ritratto fotografico*, in Gajani Carlo, *Ritratto-identità-maschera*, Pollenza-Macerata, La Nuova Foglio Editrice, 1976.
- Calvino Italo, lettere a Dario Serra: 27 giugno 1977, 10 luglio 1977 e 1 settembre 1977. Inedite, ms presso il destinatario.
- Calvino Italo, *I disegni arrabbiati*, «Il Corriere dei Piccoli», 21 luglio 1977.

- Calvino Italo, *Un altrove da cui guardare l'universo. Colloqui con Italo Calvino*, intervista di Daniele Del Giudice, «Paese sera», XXIX, 6, 7 gennaio 1978, p. 3.
- Calvino Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.
- Calvino Italo, lettera a Saul Steinberg, Roma, 15 aprile 1980, in Vitali-Volant Maria, *Italo Calvino et les artistes de son temps*, cit., p. 295.
- Calvino Italo, *Observations d'après nature* (1963), in *Trois variations sur le désert*, «Travers. Revue trimestrielle du Centre d'art et culture Georges Pompidou», 19, giugno 1980, pp. 2,4.
- Calvino Italo, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980.
- Calvino Italo, *Il tempo della lettura*, «Il contesto», 4-5-6, 1981, p. 3.
- Calvino Italo, *Calvino: an interview and its story*, intervista di William Weaver, agosto 1982, in Ricci Franco (a cura di), *Calvino Revisited*, Ottawa, Dovehouse Editions, 1989, pp. 17-32.
- Calvino Italo, *E l'occhio scruta il caos del mondo*, intervista di Costanzo Costantini, «il Messaggero», 105, 356, 31 dicembre 1983, p. 3.
- Calvino Italo, *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983.
- Calvino Italo, lettera a Franco Maria Ricci, Roma 8 giugno 1984. Ms presso il destinatario.
- Calvino Italo, *Cecchi e i pesci drago. Ricordo del grande critico fiorentino, del quale ricorre oggi il centenario della nascita*, «la Repubblica», 9, 165, 14 luglio 1984, pp. 20-21.
- Calvino Italo, traccia del racconto sulla vista, 30 novembre 1984, in *Romanzi e racconti*, vol. III, pp. 1214-15.
- Calvino Italo, *Collezione di sabbia*, Milano, Garzanti, 1984.
- Calvino Italo, *Ipotesi di descrizione di un paesaggio* (1974), in Bronzoni Eleonora-Bizzarri Giulio (a cura di), *Esplorazioni sulla Via Emilia. Scritture nel paesaggio*, Milano, Feltrinelli, 1986.
- Calvino Italo, *Sotto il sole giaguaro*, Milano, Garzanti, 1986.
- Calvino Italo, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988.
- Calvino Italo, *La strada di San Giovanni*, Milano, Mondadori, 1990.
- Calvino Italo, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, Torino, Einaudi, 1991.
- Calvino Italo, *Il libro dei risvolti. Note introduttive, quarte di copertina e altre scritture editoriali*, a cura di Luca Baranelli e Chiara Ferrero, Torino, Einaudi, 2023.
- Calvino Italo, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2012.
- Calvino Italo, *Il teatro dei ventagli*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 2023.

Calvino Italo, *Guardare. Disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggio, visioni e collezioni*, a cura di Marco Belpoliti, Mondadori, Milano, 2023.

Per la bibliografia della produzione di Italo Calvino si rimanda a Baranelli Luca, *Bibliografia di Italo Calvino*, Pisa, Edizioni della Normale, 2008.

Per la bibliografia digitale completa della produzione intellettuale e della fortuna critica di Italo Calvino si rimanda al database BIBLIC / Bibliografia Italo Calvino del Laboratorio Calvino: <https://bibliografia.laboratoriocalvino.org/>

III) Critica letteraria sull'opera di Calvino

Libri e monografie

Abbrugiati Perle, *Le vertige selon Calvino*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2016.

Asor Rosa Alberto, *Stile Calvino: cinque studi*, Torino, Einaudi, 2001.

Baranelli Luca-Ferrero Ernesto, *Album Calvino*, Milano, Mondadori, 1995 e 2022.

Barengi Mario, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, Il Mulino, 2007.

Bertone Giorgio, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994.

Bonura Giuseppe, *Invito alla lettura di Italo Calvino*, Milano, Mursia, 1972.

Cappello Sergio, *Les années parisiennes d'Italo Calvino (1964-1980). Sous le signe de Raymond Queneau*, Parigi, PUPS, 2007.

Cardinale Eleonora, *Lo sguardo dell'archeologo. Calvino mai visto*, catalogo della mostra alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Spazi900, 2023.

Chessa Wright Simonetta, *La poetica neobarocca in Calvino*, Ravenna, Longo, 1998.

Cimador Gianni, *Calvino e la riscrittura dei generi*, tesi di dottorato sotto la supervisione di E. Guagnini, Università degli Studi di Trieste, 2009.

Deidier Roberto, *Le forme del tempo. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Guerini Studio, 1995.

Di Nicola Laura, *Italo Calvino. Il titolo e i testi possibili*, Roma, Università La Sapienza, 2001.

Di Nicola Laura, *Un'idea di Calvino. Letture critiche e ricerche sul campo*, Roma, Carocci, 2024.

Donnarumma Raffaele, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Firenze, Palumbo, 2008.

Fabre Marie, *"Tu non devi credere che si possa smettere di cercarla"*, *Utopie et littérature chez Elio Vittorini et Italo Calvino, 1941-1972*, tesi di dottorato sotto la supervisione di C. Benedetti-C. Mileschi, Università di Grenoble e Università degli Studi di Pisa, 2012.

Ferretti Gian Carlo, *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista 1945-1985*, Roma, Editori Riuniti, 1989.

Ferrua Piero, *Italo Calvino a Sanremo (con due poesie e quattro illustrazioni inedite di Italo Calvino)*, Sanremo, Famijia Sanremasca, 1991.

Fornieris Paola-Marchi Loretta, *Il giardino segreto dei Calvino. Immagini dall'album di famiglia tra Cuba e Sanremo*, Genova, De Ferrari, 2004.

Gambaro Fabio, *Lo scoiattolo sulla Senna. L'avventura di Calvino a Parigi*, Milano, Feltrinelli, 2023.

Iovino Serenella, *Gli animali di Calvino. Storie dall'antropocene*, Roma, Treccani, 2023.

Lavagetto Mario, *Dovuto a Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.

Milanini Claudio, *L'utopia discontinua*, Milano, Garzanti, 1990.

Musarra-Schröder Ulla, *Calvino tra i cinque sensi*, Firenze, Franco Cesati, 2010.

Musarra-Schröder Ulla, *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Roma, Bulzoni, 1996.

Pagano Marina, *Da dove piovono le immagini? La parola e l'immagine nelle Cosmicomiche di Italo Calvino*, Firenze, Franco Cesati, 2020.

Perrella Silvio, *Calvino*, Bari, Laterza, 2010.

Pierangeli Fabio-Barbaro Patrizio, *Italo Calvino. Biografia per immagini*, Torino, Paravia Gribaudo, 1995.

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

Scarpa Domenico, *Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 1999.

Scarpa Domenico, *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*, Milano, Hoepli, 2023.

Segre Cesare, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984.

Serra Francesca, *Calvino e il pulviscolo di Palomar*, Firenze, Le Lettere, 1996.

Serra Francesca, *Calvino*, Roma, Salerno, 2006.

Miscellanee e articoli

AA. VV., "E io non scenderò più!". "Il barone rampante" di Italo Calvino, 1767-2017, numero speciale di «Bollettino di italianistica», 1, Roma, Carocci, 2019.

Abbrugiati Perle, *Lieux saugrenus, vues de l'esprit chez Italo Calvino*, in A. Morini (a cura di), *Lieux bizarres*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, pp. 375-88.

- Abbrugiati Perle, *Visions de l'Ailleurs dans Les villes invisibles d'Italo Calvino*, «Cahiers d'études romanes», 23, 2011, pp. 119-139.
- Baron Christine, *De la coquille à la spirale sur deux méditations sur le vivant à un siècle de distance*, «Arts et Savoirs», 7, pubblicato online nel 2016 (ultima consultazione 15 settembre 2023).
- Battistini Andrea, “*Ménage à trois*”. *Scienza, arte combinatoria e mosaico della scrittura*, «Nuova civiltà delle macchine», V, 1 (17), 1987, pp. 11-24.
- Barengi Mario-Belpoliti Marco (a cura di) *Italo Calvino, Gianni Celati, Carlo Ginzburg, Enzo Melandri, Guido Neri. «Ali Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, «Riga», 14, Milano, Marcos y Marcos, 1998.
- Belpoliti Marco (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: Arte, Scienza e Letteratura*, «Riga», 9, Milano, Marcos y Marcos, 1995.
- Belpoliti Marco (a cura di), *Calvino A-Z*, Milano, Electa, 2023.
- Bertone Giorgio (a cura di), *Italo Calvino. La letteratura, la scienza, la città*, atti del convegno nazionale di Sanremo (28-29 novembre 1986), Marietti, Genova, 1988.
- Bertone Giorgio (a cura di), *Italo Calvino. A writer for the next millennium*, atti del convegno internazionale di Sanremo (28 novembre-1 dicembre 1996), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998.
- Bollati Giulio, *Calvino editore*, «Micromega», 1, marzo 1991, in L. Clerici-B. Falchetto (a cura di), *Calvino & l'editoria*, Milano, Marcos, y Marcos, 1993, p. 1.
- Botta Anna-Scarpa Domenico (a cura di), *Italo Calvino newyorkese*, atti del colloquio internazionale alla New York University *Future Perfect : Italo Calvino and the Reinvention of Literature* (New York, 12-13 aprile 1999), Cava de' Tirreni, Avagliano, 2002.
- Capello Teresa, *Calvino e i meme: lo scudo delle lezioni americane*, «Minima&Moralia», pubblicato online l'11 dicembre 2018 (ultima consultazione 30 maggio 2023).
- Carini Michele, *Le nom, le nez d'Italo Calvino. Alphabet de l'odorat et quête érotique*, «Linguistica e letteratura», XLIV, 1-2, 2019, pp. 93-105.
- Cases Cesare, *Calvino e il pathos della distanza* (1958), in *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 55-63.
- Celati Gianni, *Palomar, la prosa del mondo*, «Nuova Corrente», XXXIV, 100, luglio-dicembre 1987, pp. 227-41.
- Celati Gianni, risposta alla *Nota* di Italo Calvino a *Comiche*, postfazione alla prima edizione Torino, Einaudi, 1971.
- Chirumbolo Paolo, *La spirale e la proliferazione dei segni: la semiotica di C. S. Peirce in Cosmicomiche e Ti con zero*, «Rivista di studi italiani», XXI, 2, dicembre 2003, pp. 104-120.

- Corti Maria, *Il gioco dei tarocchi come creazione d'intrecci e Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, in *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978.
- Dal Pane Cesare- Mercogliano Pietro (a cura di), *Destini incrociati. Italo Calvino e Franco Maria Ricci*, Parma, Franco Maria Ricci, 2023.
- Dellacasa Claudia, *Italo Calvino in Giappone. Mille giardini verso il vuoto*, «Ritsumeikan Studies in Language and Culture», 31, 2, ottobre 2019, pp. 93-110.
- Dellacasa Claudia, *Italo Calvino in Japan, Japan in Italo Calvino*, in G. Zhang-M. Mignone (a cura di), *Exchanges and Parallels between Italy and East Asia*, Cambridge Scholars Publishing, 2020.
- Dellacasa Claudia, *Zen as everyday praxis. Way out of Italo Calvino's neurosis*, «Journal of Romance Studies», 22, 1, 2022, pp.1-28.
- Fabbri Paolo, *Le trame del Bagatto: arcani narrativi e orditi del dire*, in B. Cottafavi-M. Magri (a cura di), *Narratori dell'invisibile. Simposio in memoria di Italo Calvino*, Modena, Mucchi, 1987, pp. 23-33.
- Fabre Marie, *Un espace "autre", le Cottolengo dans "La giornata d'uno scrutatore" d'Italo Calvino*, in A. Morini (a cura di), *Lieux bizarres*, cit., pp. 433-46.
- Falasci Giovanni (a cura di), *Italo Calvino*, atti del convegno internazionale di Firenze, Palazzo Medici Riccardi (26-28 febbraio 1987), Milano, Garzanti, 1988.
- Fancello Salvatore, *L'occhio su Calvino*, «Belfagor», 5, 30 settembre 2000, pp. 57-80.
- Gabbi Gabriella, *La forma dello spazio come forma della scrittura. Un'analisi delle "Cosmicomiche"*, «Nuova civiltà delle macchine», V, 1 (17), 1987, pp. 25-31.
- Giuliani Francesco, *Italo Calvino collezionista di collezioni*, «L'arte del francobollo», 51, ottobre 2015, pp.1-3.
- Leone Nicoletta, *Le copertine di Calvino: altri mondi possibili*, «Autografo», XIV, 36, gennaio 1998 - giugno 1998, pp. 49-66.
- Mengaldo Pier Vincenzo, *Aspetti della lingua di Calvino e Fantasie del vuoto in Collezione di sabbia* in *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1991.
- Migliore Tiziana, *Italo Calvino. L'histoire du signe comme "segnatura"*, in P. Basso-D. Bertrand-A. Zinna (a cura di), *Utopies et formes de vie. Mythes, valeurs et matières. Hommage à Paolo Fabbri*, Toulouse, Éditions CAMS/O, 2019, pp. 105-121.
- Mileschi Christophe-Rueff Martin, *Italo Calvino*, Parigi, Éditions de L'Herne, 2024.
- Montale Eugenio, *È fantascientifico ma alla rovescia*, in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, vol. II, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996.
- Nocentini Claudia, *Sollecitazioni buddhiste nell'opera di Calvino*, «Cahiers d'études italiennes», 9, 2009, pp. 155-165.

Parigini Margherita, *I racconti su rivista poi la necessità delle raccolte e Così si disegna il dubbio. Calvino diventa mappa*, «La Lettura», 358, 7 ottobre 2018, pp. 16-17.

Pujol Duran Jèssica, *Un estudio comparativo del experimentalismo de Italo Calvino y Julio Cortázar*, «Revista Estudios Avanzados», 25, luglio 2016, pp. 111-31.

Sarchi Alessandra, *Italo Calvino e l'insopprimibile desiderio di vedere*, in *La felicità delle immagini, il peso delle parole*, Milano, Bompiani, 2019, pp. 139-64.

Zublena Paolo (a cura di), *Tre lettere di Italo Calvino a Paolo Fabbri*, «Il verri», 54, febbraio 2014, pp. 94-102.

IV) Critica su Italo Calvino e le arti visive

Abbrugiati Perle (a cura di), *La Plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image*, cit.

Abbrugiati Perle, *Les instruments optiques de Calvino. Focalisations. Défocalisations. Illusions*, in F. Bancaud (a cura di), *L'image trompeuse*, Aix-en-Provence, PUP, 2016.

Ajello Epifanio, *Il Bagatto e Carpaccio. Ricalcare, istoriare, trasporre*, in *Arcipelaghi. Calvino e altri. Personaggi, oggetti, libri, immagini*, Napoli, Liguori, 2013, pp. 177-91.

Appignanesi Laura, *Il Re si nasconde tra le pagine di Calvino e dentro i disegni di Escher*, «Hermes. Journal of Communication», 10, 2018, pp. 63-92.

Baldi Elio, *Art and Science in Calvino's Palomar: Techniques of Observation and Their History*, «Italian Studies», 74, 1, 2019, pp. 71-86.

Baldi Elio, *Citare Calvino. Le città invisibili e gli architetti*, «Doppiozero», 14 settembre 2015 (ultima consultazione 24 novembre 2022).

Barenghi Mario, *Note e notizie sui testi di Immagini e teorie*, in I. Calvino, *Saggi*, vol. II, cit.

Barenghi Mario-Falchetto Bruno, *Note e notizie sui testi di Guardando disegni e quadri*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. III, cit.

Barenghi Mario, *Favoloso Calvino. Il mondo come opera d'arte: Carpaccio de Chirico, Gnoli, Melotti e gli altri*, catalogo della mostra alle Scuderie del Quirinale di Roma, Milano, Electa, 2023.

Belpoliti Marco, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996; versione ampliata nel 2006.

Cammarata Valeria, *Visioni in forma di racconto. Narrazioni per immagini in Italo Calvino*, in R. Coglitore (a cura di), *Lo sguardo reciproco. Letteratura e immagini tra Settecento e Novecento*, Pisa, Edizioni ETS, 2007.

Cappello Sergio, *Lo sguardo di Calvino. "Le cosmicomiche": dal fumetto alle incisioni di Grandville*, «Revue des études italiennes», 3-4, Parigi, L'age D'homme, luglio-dicembre 2006, pp. 181-92.

Corrain Lucia, *Paesaggi di parole: l'esperienza visiva di Italo Calvino*, «EC. Rivista dell'Associazione Italiana Studi Semiotici», pubblicato online il 22 aprile 2008 (ultima consultazione 30 maggio 2023).

Cortellessa Andrea, *Gianfranco Baruchello, i paesaggi invisibili*, «Doppiozero», pubblicato online il 5 marzo 2017 (ultima consultazione 14 febbraio 2023).

Cortellessa Andrea-Pavese Claudio-Schiavon Gianni (a cura di), *Un figlio della civiltà delle immagini. Viaggio nei libri di Italo Calvino*, Alba, Edizione Fondazione Mancini Carini, 2023.

D'Orlando Vincent, *Italo Calvino ou l'obsession scopique*, in AA. VV., *Le Regard à l'oeuvre. Lecteurs de l'image, spectateurs du texte*, colloquio internazionale e interdisciplinare, Caen, novembre 2011, pp.129-144.

Del Buono Oreste, *Calvino vignettista. Disegni e battute per il "Bertoldo" di Guareschi*, «Tuttolibri», XVII, 787, 1 febbraio 1992, p. 3.

Donati Riccardo, *La meccanica del mancato possesso. Italo Calvino, Stefano D'Arrigo e la macchina celibe*, in A. Dolfi (a cura di), *Letteratura e fotografia*, II, Roma, Bulzoni, 2005.

Faini Marco, *"Attraverso faticate varianti". Italo Calvino e Leonardo da Vinci*, in *Leonardo e la scrittura*, «Rivista di letteratura italiana», 2, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2019, pp. 139-45.

Fucarino Erika Anna, *Le immagini raccontate. Immagini-testo in Calvino*, tesi di laurea, relatrice prof.ssa V. Cammarata, Università degli Studi di Palermo, A.A. 2015-2016.

Giammei Alessandro, *Calvino invisibile. Le fiabe bianche che non abbiamo mai visto*, «Orlando», 4, autunno 2013.

Grundtvig Birgitte-Petersen Lene Waage (a cura di), *Italo Calvino. Dipingere con parole, scrivere con immagini*, atti del convegno di Copenaghen (26-28 maggio 2004), numero speciale di «Nuova Prosa», 42, Milano, Greco & Greco, 2005.

Grundtvig Birgitte-McLaughlin Martin-Waage Petersen Lene (a cura di), *Image, eye and art in Calvino. Writing visibility*, Londra, Legenda, 2007.

Jeannet Angela M., *Mettere a fuoco il mondo*, in A. Franceschetti (a cura di), *Letteratura italiana e arti figurative*, III, Firenze, Olschki, 1988, pp. 1193-1200.

Lavergne Isabelle, *Calvino, Escher, Steinberg: l'œil et la plume*, «Letteratura & arte», 4, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2006, pp. 269-79.

Lecci Leo, *Qualche nota su Calvino e l'arte figurativa*, «La riviera ligure. Quaderni quadrimestrali della Fondazione Mario Novaro», XXIII, 2, settembre-dicembre 2012, pp. 64-70.

Leube Eberhard, *Sul rapporto tra letteratura e arti figurative nelle ultime opere di Italo Calvino*, in A. Franceschetti (a cura di), *Letteratura italiana e arti figurative*, cit., pp. 1201-1209.

Lodi Letizia, *I colori della mente. Italo Calvino: scritti sulle arti*, in *Italo Calvino. La letteratura, la scienza, la città*, cit., 141-55.

Mirabile Andrea, "Discreti messaggeri del fuori". *Appunti su Italo Calvino e le arti figurative*, in E. Esposito (a cura di), *Sul ri-uso. Pratiche del testo e teoria della letteratura*, Milano, Franco Angeli, 2007.

Mirabile Andrea, *Visione esogena e visione endogena in Palomar di Italo Calvino*, in L. Neri-S. Sini (a cura di), *Il testo e l'opera. Studi in ricordo di Franco Brioschi*, Milano, Ledizioni, 2016.

Mirabile Andrea, *Piaceri invisibili. Retorica della cecità in D'Annunzio, Pasolini, Calvino*, Roma, Carocci, 2017.

Modena Letizia, "Mi veniva da scrivere città sottili come le sue sculture": *la scultura di Fausto Melotti nelle Città invisibili di Italo Calvino*, «Letteratura e arte», II, 2004, pp. 218-242.

Modena Letizia, *Italo Calvino's Architecture of Lightness. The Utopian Imagination in an Age of Urban Crisis*, New York-Londra, Routledge, 2011.

Morra Eloisa-Scarlini Luca, *Calvino cantafavole*, catalogo della mostra al Palazzo Ducale a Genova, Milano, Electa, 2023.

Musarra-Schröder Ulla, *La funzione del fumetto nella narrativa di Italo Calvino*, «Civiltà italiana», XIX, 1, 1995, pp. 179-192.

Pagano Marina, *L'écrivain qui observe : la réflexion d'Italo Calvino dans ses écrits sur l'art*, in P. Kuon-P. Sauvenet, *L'art du jugement dans et sus les arts*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2022, pp. 137-154.

Payàn Zanetti Erika Katharine, *Tracing with Words: Italo Calvino & the Art of Saul Steinberg*, Austin, University of Texas, 2011.

Paulicelli Eugenia, *Parola e immagine. Sentieri della scrittura in Leonardo, Marino, Foscolo, Calvino*, Fiesole, Edizioni Cadmo, 1996.

Pellizzari Lorenzo (a cura di), *L'avventura di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema*, Bergamo, Pierluigi Lubrina Editore, 1990.

Pepi Maria Francesca, *Italo Calvino e Giulio Paolini. Idem: un libro, un quadro*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», XXXVIII, 3, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, settembre-dicembre 2009, pp. 144-45.

Pedrazzoli Maria Chiara, *Calvino. Un percorso attraverso l'arte. Dal fumetto alle città metafisiche di De Chirico*, tesi di laurea, relatrice prof.ssa I. Crotti, Università Ca' Foscari Venezia, A.A. 2018-2019.

Portesio Aurora, *Scrittura e visibilità. Scritti d'arte di Italo Calvino (1955-1985)*, Roma, Università La Sapienza di Roma, 2007.

Ricci Franco, *De Chirico city: Calvinian ambulations*, «The Modern Language Review», 91, 1, 1966, 78-93.

Ricci Franco, *Immagini in posa, immagini in prosa: Calvino-Gnoli: Un'arte a parte*, «Il Veltro», 40, 3-4, 1996, pp. 257-61.

Ricci Franco, *Painting with Words, Writing with Pictures. Word and Image Relations in the Work of Italo Calvino*, Toronto, University of Toronto Press, 2001.

Rizzarelli Maria, *Sguardi dall'opaco: saggi su Calvino e la visibilità*, Acireale-Roma, Bonanno, 2008.

Tordi Rosita, *Italo Calvino in viaggio nelle città di De Chirico*, in *Cinque studi. Carlo Michelstaedter, Giuseppe Ungaretti, Alberto Savinio, Italo Calvino, Giacomo Debenedetti*, Roma, Bulzoni, 2010.

Tordi Rosita, *Il terzo occhio. Studi su Giorgio De Chirico, Alberto Savinio, Italo Calvino*, Moncalieri, CIRVI (Quaderni di Comparatistica, 3), 2015.

Trione Vincenzo, *Metapolis. Metafisica e città*, «Metafisica», 5-6, 2006, pp. 304-51.

Zinato Emanuele, *L'occhio del signor Palomar: Calvino e il cinema*, «Arabeschi», 10, luglio-dicembre 2017, pp. 82-92.

V) Riferimenti disciplinari e metodologie

AA. VV., *L'oggetto libro '96. Arte della stampa, mercato e collezionismo*, Milano, Sylvestre Bonnard, 1996.

Alberti Leon Battista, *De pictura* (1435), a cura di C. Grayson, Roma-Bari, Laterza, 1980.

Alpers Svetlana, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese* (1983), Torino, Bollati Boringhieri, 1984.

Arasse Daniel, *On n'y voit rien. Descriptions* (2000), Parigi, Gallimard, 2006.

Arasse Daniel, *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture* (1992), Parigi, Flammarion, 2019.

Barthes Roland, *L'avventura semiologica* (1967), Torino, Einaudi, 1991.

Barthes Roland, *L'impero dei segni* (1970), Torino, Einaudi, 2002.

Barthes Roland, *Arcimboldo* (1978), Milano, Abscondita, 2005.

Baxandall Michael, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica (1350-1450)* (1971), Milano, Jaca Book, 1994.

Baxandall Michael, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte* (1985), Torino, Einaudi, 2000.

Benjamin Walter, *Angelus Novus. Saggi e frammenti* (1955), Torino, Einaudi, 1962.

Bergson Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1939), Parigi, Quadrige, 2012.

Bernard Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* (1959), Parigi, Nizet, 1978.

- Blanchot Maurice, *Lo spazio letterario* (1955), Torino, Einaudi, 1967.
- Calabrese Omar, *Come si legge un'opera d'arte* (1993), Milano, Mondadori, 2010.
- Carlino Marcello, *Scritture in vista. Cinque studi su usi di arti in letteratura*, Roma, Bulzoni, 2005.
- Christin Anne Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Parigi, Flammarion, 1995.
- Christin Anne-Marie (a cura di), *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimédia*, Parigi, Flammarion, 2012.
- Ciccuto Marcello-Zingone Alexandra (a cura di), *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e Arte Figurativa*, Lucca, Mauro Baroni, 1998.
- Clüver Claus, *Intermediality and Interarts Studies*, in AA. VV., *Changing borders. Contemporary Positions in Intermediality*, Lund University, Intermedia Studies Press, 2007, pp. 18-38.
- Cometa Michele, *Letteratura e arti figurative: un catalogo*, «Contemporanea», 3, Pisa, Fabrizio Serra, 2005, pp. 15-29.
- Cometa Michele, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.
- Cometa Michele, *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento"*, in M.Cometa-D. Mariscalco (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2014.
- Cometa Michele, *Cultura visuale. Una genealogia*, Milano, Raffaello Cortina, 2020.
- Corrain Lucia (a cura di), *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche*, Roma, Meltemi, 2004.
- Damisch Hubert, *Fenêtre jaune cadmium. Ou les dessous de la peinture*, Parigi, Seuil, 1984.
- Deleuze Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Parigi, Éditions de la Difference, 1981.
- Deleuze Gilles-Guattari Félix, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), Firenze, Castelvechi, 1997.
- Delecroix Marion-Dourneau Loreline, *Le temps d'une décapitation. Imaginaire d'un instant imperceptible. Peinture Littérature*, Aix-en-Provence, PUP, 2020.
- Di Napoli Giuseppe, *I principî della forma. Natura, percezione e arte*, Torino, Einaudi, 2011.
- Diderot Denis, *La promenade Vernet* (1767), a cura di M. Modica, Milano, Nike Edizioni, 2000.
- Didi-Huberman Georges, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini* (2000), Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- Eco Umberto, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009.
- Eco Umberto, *Dire quasi la stessa cosa* (2003), Milano, Bompiani, 2013.

- Eisner Will, *Comics and sequential art*, Poorhouse Press, 1985.
- Eisner Will, *Graphic Storytelling and Visual Narrative*, Poorhouse Press, 1996.
- Faeti Antonio, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Torino, Einaudi, 1972.
- Fabbri Paolo, *Che cos'è la semiotica*, intervista di S. Benvenuto per l'Enciclopedia Multimediale delle Scienze Filosofiche, Parigi, Istituto Culturale Italiano, 1994: <https://www.journal-psychoanalysis.eu/conversazione-con-paolo-fabbri-che-cosa-e-la-semiotica/> (ultima consultazione 15 aprile 2021).
- Foucault Michel, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* (1966), Milano, BUR, 2016.
- Genette Gérard, *Soglie. I dintorni del testo* (1989), Torino, Einaudi, 1989.
- Ginzburg Carlo, *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986.
- Goethe Johann Wolfgang, *La metamorfosi delle piante* (1790), Milano, Guanda, 2008.
- Gombrich Ernst, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* (1960), Torino, Einaudi, 1965.
- Gombrich Ernst, *Freud e la psicologia dell'arte. Stile, forma e struttura alla luce della psicanalisi* (1966), Torino, Einaudi, 2001.
- Greimas Algirdas Julien, *Del senso* (1970), Milano, Bompiani, 1974.
- Greimas Algirdas Julien, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, Parigi, «Actes Semiotiques», VI, 60, 1984, pp. 5-24.
- Greimas Algirdas Julien, *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac, 1987.
- Gruppo μ, *Trattato del segno visivo. Per una retorica dell'immagine* (1992), Milano, Mondadori, 2007.
- Klee Paul, *Teoria della forma e della figurazione*, Milano, Feltrinelli, 1959.
- Kubler George, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose* (1976), Torino, Einaudi, 2002.
- Lancioni Tarcisio, *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Milano, Mondadori, 2009.
- Maggi Marco, *Comparazione letteraria e visualità*, in *Letteratura e arti visive*, atti delle Rencontres de l'Archet di Morgex (10-15 settembre 2018), Morgex, «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus», 2020, pp. 24-32.
- Louis Marin, *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Milano, Mimesis, 2014.
- Mengaldo Pier Vincenzo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.

- Mengoni Angela, *Euristica del senso. Iconic turn e semiotica dell'immagine*, «Lebenswelt», 2, 2012, pp. 97-102.
- Merleau-Ponty Maurice, *Fenomenologia della percezione* (1945), Milano, Il Saggiatore, 1965.
- Merleau-Ponty Maurice, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 1969.
- Merleau-Ponty Maurice, *Linguaggio, storia, natura. Corsi al Collège de France 1952-1961* (1968), Milano, Bompiani, 1995.
- Mitchell W. J. Thomas, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa e V. Cammarata, Milano, Raffaello Cortina, 2017.
- Musarra-Schröder Ulla-Musarra Franco (a cura di), *Faber in fabula. Casi di intertestualità artistica nella letteratura italiana*, Firenze, Franco Cesati, 2014.
- Pieranti Gabrio (a cura di), *Dante e l'arte figurativa medievale*, Bergamo, Edizioni Atlas, vol. 1.
- Pinotti Andrea-Somaini Antonio (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009.
- Pinotti Andrea-Somaini Antonio, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016.
- Pomian Krzysztof, *Le Musée, une histoire mondiale*, t. I, *Du trésor au musée*, Parigi, Gallimard, 2020.
- Rajewsky Irina O., *Percorsi transmediali. Appunti sul potenziale euristico della transmedialità nel campo delle letterature comparate*, «Between», 8, 16, pubblicato online nel 2018 (ultima consultazione 30 settembre 2022).
- Rivière Jacques, *Le Roman d'Aventure*, «La Nouvelle Revue Française», maggio-luglio, 1913.
- Russo Valentina, *Einaudi Letteratura di Paolo Fossati*, «Studi di Memofonte», 13, 2014, pp. 262-83.
- Santarcangeli Paolo, *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo* (1984), a cura di U. Eco, Milano, Sperling & Kupfer, 2000.
- Scaffai Niccolò, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.
- Spinelli Italo-Venuti Roberto, *Mnemosyne. L'atlante della memoria di Aby Warburg*, Siena, Artemide, 1998.
- Starobinski Jean, *Diderot dans l'espace des peintres*, Parigi, Réunion des Musées nationaux, 1991.
- Vercellone Federico-Breidbach Olaf, *Pensare per immagini. Tra scienza e arte*, Milano, Mondadori, 2010.

Vittorini Elio, *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 1967.

Webb Ruth, *Ekphrasis, Imagination, and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, UK-Burlington, Ashgate, Farham, 2009.

Weitzmann Kurt, *L'illustrazione nel rotolo e nel codice* (1947), a cura di M. Bernabò, Firenze, CUSL, 1991.

Wellek René-Warren Austin, *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario* (1948), Bologna, il Mulino, 1956.

Wittgenstein Ludwig, *Ricerche filosofiche* (1953), Torino, Einaudi, 1974.

VI) Riferimenti per l'arte visiva e gli artisti trattati

AA. VV., «FMR», Mensile di Franco Maria Ricci, 1, marzo 1982.

AA. VV., «FMR», Mensile di Franco Maria Ricci, 4, giugno 1982.

AA. VV., «FMR», Mensile di Franco Maria Ricci, 23, gennaio 1984.

AA. VV., *Adami*, catalogo della mostra a Palazzo Pubblico, Siena, Editori Senesi, 1994.

AA.VV., *Bona de Mandiargues. Rifare il mondo*, Torino, Allemandi, 2023.

AA. VV., *La pittura spaziale e nucleare a Milano (1950-1960)*, Bergamo, galleria Bergamo, 1997.

AA. VV., *Lucio Del Pezzo, Archetipi, le macchine, parafrasi (De Chirico)*, Milano, Studio Marconi, 1981.

AA. VV., *Matta, we are all brothers. Un trittico ed altri dipinti*, Roma, Associazione culturale l'Attico, 1962.

AA. VV., *Fausto Melotti. L'acrobata invisibile*, Milano, Mazzotta, 1987.

Alechinsky Pierre, *Roue libre* (1971), Parigi, Gallimard, 2017.

Apollinaire Guillaume, *La vie artistique*, «L'Intransigeant», 9 ottobre 1913.

Arakawa Shusaku-Gins Madeline, *The Mechanism of Meaning*, Monaco, Bruckmann, 1971.

Arcangeli Francesco, *Giorgio Morandi*, Milano, Edizioni del Milione, 1968.

Argan Giulio Carlo, *Paulucci*, Torino, La Bussola, 1963.

Aronberg Lavin Marilyn, *Il luogo della narrazione: i cicli narrativi murari nelle chiese d'Italia (431-1600)*, Roma, Nuova Argos, 2005.

Ashton Dore, *Gianfranco Baruchello*, New York, Cordier & Ekstrom, 1964.

Bacile Domenico, *Musica visiva di Fausto Melotti*, Milano, Virgilio, 1975.

Barilli Renato, contributo in *Domenico Gnoli*, catalogo della mostra alla galleria Il Centro, Napoli, 1967.

Baruchello Gianfranco, *La quindicesima riga*, Roma, Lerici, 1967.

Baudelaire Charles, *Scritti sull'arte*, a cura di E. Raimondi, Torino, Einaudi, 2004.

Bazzocchi Marco Antonio, *Gianni Celati e Giorgio Morandi. Linea, luce, lontananza*, in M. Martelli-M. Spunta (a cura di), *La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive, «reCHERches»*, 24, Presses Universitaires de Strasbourg, 2020, pp. 45-55.

Belpoliti Marco-Gimmelli Gabriele-Ricuperati Gianluigi (a cura di), *Saul Steinberg, «Riga»*, 43, Milano, Marcos y Marcos, 2021.

Bonito Oliva Achille-Subrizi Carla (a cura di), *Baruchello. Certe idee*, Milano, Electa, Milano, 2011.

Cavallucci Fabio, *Mattia Moreni*, Bologna, CLUEB, 1992.

Celant Germano, *Melotti. Catalogo generale*, Milano, Electa, 1994.

Cermignani Davide, *“Agorà” e la cultura artistica e architettonica a Torino nel dopoguerra (1945-1947)*, «Studi Piemontesi», XXIX, 2000, pp. 111-126.

Crispoliti Enrico, *Anni Settanta. Aspetti dell'arte contemporanea in Italia*, Macerata, Quodlibet, 2021.

Crispoliti Enrico (a cura di), *Mattia Moreni. Catalogo ragionato delle opere. Dipinti 1934-1999*, Milano, Silvana editoriale, 2016.

De Chirico Giorgio, *Romanzi e Scritti critici e teorici 1911-1945*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Bompiani, 2008.

Di Napoli Giuseppe, *Leonardo. Lo sguardo infinito*, Torino, Einaudi, 2019.

Diderot Denis, *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Parigi, Hermann, 2007.

Frabotta Biancamaria, *Scialoja poeta. I tempi, le anime e il tempo*, in *100 Scialoja. Azione e pensiero*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2015.

Giammei Alessandro, *Nell'officina del nonsense di Toti Scialoja. Topi, toponimi, tropi, cronotopi*, Milano, Edizioni del Verri, 2014.

Gilot Françoise-Lake Carlton, *La mia vita con Picasso (1964)*, Roma, Donzelli, 2016.

Giuranna Lorena, *Scrivere e vivere. La narrazione di Alik*, in *Alik Cavaliere, Taccuini 1960-1969*, Milano, Abscondita, 2015.

Gombrich Ernst, *Storia dell'arte (1950)*, Torino, Einaudi, 1966.

Grandelis Alessandra, *«Preferisco la pittura alla letteratura»*. *Alberto Moravia e gli scritti d'arte*, «Arabeschi», 2, luglio-dicembre 2013, pp. 71-84.

Longhi Roberto, *Al dio ortopedico*, «Il tempo», 22 febbraio 1919.

- Longhi Roberto, *Da Cimabue a Morandi*, a cura di G. Contini, Milano, Mondadori, 2001.
- Maggio Serra Rosanna (a cura di), *Arte moderna a Torino II. Opere d'arte e documenti acquisiti per la Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1993.
- Marchiori Giuseppe, *De metaphysica*, catalogo della mostra, Ginevra, galleria Krugier & C.ie., 1965.
- Melotti Fausto, *Lo spazio inquieto*, Torino, Einaudi, 1971.
- Menzio Eva-Carluccio Luigi (a cura di), *Omaggio a Francesco Menzio. Palazzo Madama dal 12 dicembre 1979 all'8 gennaio 1980*, catalogo della mostra, Torino, Ages arti grafiche, 1980.
- Miller Elinor S., *Michel Butor's Collaborations. With Jacques Monory, Jiri Kolar, and Pierre Alechinsky*, Fairleigh Dickinson University Press, 2003.
- Moravia Alberto, *Le vacanze di Cremonini*, in *Cremonini*, galleria Il Gabbiano, Roma, 1972; poi in *Leonardo Cremonini*, Bologna, Grafis, 1979, pp. 114-18 e in «Quaderni» del Fondo Moravia, 2, 2002, pp.103-06.
- Morra Eloisa (a cura di), *Paesaggi di Parole. Toti Scialoja e i linguaggi dell'arte*, Roma, Carocci, 2019.
- Morra Eloisa (a cura di), *Scialoja A-Z*, Milano, Electa, 2023.
- Paolini Giulio, *Ai nostri microfoni, Giulio Paolini*, intervista di Patrizia Ferri, «Artribune», pubblicato online l'11 marzo 2013 (ultima consultazione 26 ottobre 2023).
- Paolini Giulio, *Idem*, Torino, Einaudi, 1975.
- Paolini Giulio, *Quattro passi. Nel museo senza muse*, Torino, Einaudi, 2006.
- Perna Raffaella, *Pablo Echaurren. Il movimento del '77 e gli indiani metropolitani*, Postmedia Books, Milano, 2016.
- Portesine Chiara, *La "funzione-Baruchello" nella poesia della Neoavanguardia: il problema delle scritture, tra sintassi disegnativa e statuto del personaggio*, «Piano b. Arti e culture visive», 5, 1, 2020, pp. 132-60.
- Schwob Marcel, *Vies imaginaires*, Parigi, Bibliothèque Charpentier, 1986.
- Steiner George, *Vere presenze*, in *Nessuna passione spenta. Saggi 1978-1996* (1996), Milano, Garzanti, 1997.
- Tadini Emilio, contributo in *Cesare Peverelli*, catalogo della mostra alla galleria del Naviglio, Milano, 1957.
- Toni Gioacchino, *Pablo Echaurren, il movimento del '77, gli indiani metropolitani e la "massificazione dell'avanguardia"*, «Carmilla», pubblicato online l'11 ottobre 2016 (ultima consultazione 2 novembre 2023).

Trini Tommaso, *Introduzione a Baruchello: tradizione orale e arte popolare in una pittura d'avanguardia*, Milano, Galleria Schwarz, 1975.

Vanden Heuvel Jean, *Direttamente dalla mano e dalla bocca di Steinberg*, «Doppiozero», 18 ottobre 2021.

Vergine Lea, *Aptico/Il senso della scultura*, «Data», VI, 23, ottobre-novembre 1976, pp. 14-15.

Zevi Adachiara, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 2005.

VII) Altri riferimenti

Alighieri Dante, *La divina commedia, Purgatorio XVII*, 25.

Borges Jorge Luis, *Finzioni* (1944), Milano, Adelphi, 2015.

Chatwin Bruce, *Che ci faccio qui?* (1988), Milano, Adelphi, 2004.

Gadda Carlo Emilio, *I viaggi, la morte* (1958), in *Saggi, giornali, favole e altri scritti*, Milano, Garzanti, 1991.

Maltoni Maria, *I quaderni di San Gersolè*, Torino, Einaudi, 1959.

Montale Eugenio, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984.

OuLiPo, *Atlas de littérature potentielle*, Parigi, Gallimard, 1981.

Ponge Francis, *Le parti pris des choses* (1942), Parigi, Gallimard, 2009.

Queneau Raymond, *La canzone del polistirene* (1957), traduzione di I. Calvino, acquaforte illustrativa di F. Melotti, Milano, Scheiwiller, 1985.

Tanizaki Jun'ichirō, *Eloge de l'ombre* (1933), Parigi, Verdier, 2011.

Valéry Paul, *L'Homme et la coquille* (1937), Parigi, Gallimard, 2021.

VIII) Sitografia

Archivio Paulucci: <http://www.archiviopaulucci.com/index.html> (ultima consultazione 25 settembre 2023)

Atlante Calvino: <https://atlantecalvino.unige.ch/> (ultima consultazione 19 giugno 2024)

Civica Galleria d'Arte Contemporanea Filippo Scropo:
<https://www.galleriascroppo.org/filipposcropo/> (ultima consultazione 13 ottobre 2022)

Dario Serra: <http://www.darioserra.com/italiano/home/> (ultima consultazione 10 ottobre 2023)

Fondazione Baruchello: <https://fondazionebaruchello.com/gianfranco-baruchello/biografia/> (ultima consultazione 8 aprile 2024)

Internet culturale: <https://www.internetculturale.it/it/99/incontro-con-italo-calvino-sommario> (ultima consultazione 12 novembre 2023)

Laboratorio Calvino: <https://www.laboratoriocalvino.org/> (ultima consultazione 10 giugno 2024)

Sito Italo Calvino: italocalvino.org (ultima consultazione 20 giugno 2024)

IX) Filmografia

Italo Calvino et l'image, letture di M. Favory, illustrazioni di Y. Nascimbene, selezione dei testi e concezione del montaggio di P. Abbrugiati, DVD realizzato da Télé Campus Provence, Aix-en-Provence, 2011.

Lucania 61, M. Mida, Italia, 1962.

PRÉSENTATION EN FRANÇAIS

Italo Calvino est un écrivain « imagocentrico »¹. Son écriture, *icastica*², naît d'une image mentale et vise à redevenir une image³. L'image est au cœur de la poétique et des réflexions théoriques et métalittéraires de l'écrivain, et constitue donc un élément central dans la lecture de son œuvre. C'est dans cette optique que notre thèse se propose d'explorer les différentes facettes du rapport de Calvino à l'image et, en particulier, d'analyser ses écrits sur l'art plastique, avec la conviction que les œuvres d'art (images objectivées) ne sont pas seulement, parmi les images, un objet d'observation et de description privilégié par l'auteur⁴, mais surtout un miroir de sa propre littérature. Ces textes doivent donc être lus, en relation avec l'ensemble de l'œuvre de Calvino, comme des points de lumière ou d'ombre de l'écriture (représentation) et de la compréhension (connaissance) du monde.

Corpus et sources

Afin de définir les contours du *corpus* d'écrits sur l'art auquel cette recherche est consacrée, une clarification terminologique préliminaire est nécessaire : qu'entend-on par *écrits sur l'art* ?

Tout d'abord, Calvino ne traite pas indistinctement toutes les formes d'art plastique, mais préfère certaines expressions artistiques au détriment d'autres, auxquelles il consacre des réflexions plus denses, plus significatives et plus nombreuses ; il accueille l'influence de différents types d'images et de langages artistiques de différentes manières, sur différents plans et avec différentes intensités. En particulier, l'écrivain s'intéresse à la peinture et au dessin, mais aussi à la gravure, à l'illustration et parfois à un certain type de sculpture. Les écrits sur l'art qui sont analysés dans cette thèse sont donc des textes reliés de façon cohérente par des

¹ F. Ricci, *Il visivo in Calvino*, dans M. Belpoliti (dir.), *Italo Calvino. Enciclopedia: Arte, scienza e Letteratura*, « Riga », 9, 1995, p. 283.

² Calvino lui-même donne une définition de l'adjectif *icastico*, dans *Esattezza* : « l'evocazione d'immagini visuali nitide, incisive, memorabili; in italiano abbiamo un aggettivo che non esiste in inglese, "icastico", dal greco εικαστικός »; I. Calvino, *Lezioni americane*, dans *Saggi*, Milan, Mondadori, 1995, vol. I, p. 677.

³ Dans *Visibilità*, un texte théorique essentiel sur la relation de Calvino avec les images, l'écrivain décrit le processus imaginaire, c'est-à-dire la *pensée en images*, de la manière suivante : « possiamo distinguere due tipi di processi immaginativi: quello che parte dalla parola e arriva all'immagine visiva e quello che parte dall'immagine visiva e arriva all'espressione verbale »; *ivi*, p. 699. La pensée de Calvino est donc *iconique*.

⁴ Calvino « è forse il primo nostro autore per il quale abbia senso parlare di suggestioni grafico-pittoriche quasi a pari titolo con quelle letterarie » ; G. R. Cardona, *Fiaba, racconto e romanzo* dans G. Falaschi (dir.), *Italo Calvino*, actes de la conférence internationale (Florence, 26-28 février 1987), Milan, Garzanti, 1988, p. 197.

éléments récurrents ou constants qui se réfèrent à ces formes d'art – des formes que Calvino observe et interroge le plus souvent, et auxquelles il a consacré des pages qui, si elles ne sont pas toujours qualitativement plus significatives, sont certainement quantitativement plus pertinentes. Dans le cadre de la thèse, la définition générique des *arts plastiques* vise donc à prendre en compte les formes d'art que nous venons d'évoquer. Bien qu'ils fassent partie des arts visuels, le cinéma et la photographie (et dans une certaine mesure l'architecture) seront pris en considération dans la thèse sans pour autant faire l'objet de lectures exhaustives et analytiques – en d'autres termes, les textes consacrés à ces formes d'art ne seront pas lus un par un⁵.

Quant à la nature des textes qui composent notre *corpus*, ils sont hétérogènes dans leur forme, leur style, leur contenu, leur origine et leur destination : outre des plaquettes, des présentations d'expositions et des catalogues, des comptes rendus d'expositions pour des journaux (dont certains ont été repris dans *Collezione di sabbia*), des introductions ou des contributions littéraires à des livres d'artistes, des collaborations avec des éditeurs d'art, également des pages de fiction particulièrement denses en références à l'art, des notes personnelles et des lettres. Ces textes sont tantôt des essais, tantôt des récits, tantôt très courts, tantôt longs de plusieurs pages. Outre le sujet auquel ils se réfèrent (des œuvres d'art plastiques, le travail d'un artiste), le fil conducteur de ces écrits est, dans la plupart des cas, celui de l'occasion : « un'“occasione” presiede sempre alla [loro] stesura » car ils sont « destinati di norma a cataloghi di esposizioni (e a volte editi su quotidiano nell'imminenza del vernissage) »⁶. Il s'agit aussi souvent de textes de commande. Calvino, on le sait, apprécie d'écrire sur commande : à la fois parce que cela lui permet d'expérimenter des contraintes toujours différentes, et parce qu'il a ainsi la possibilité de travailler le texte de manière artisanale :

ho imparato ad apprezzare le delizie dello scrivere su commissione, quando mi chiedono qualcosa per una destinazione definita, anche modesta. Almeno so per certo che c'è qualcuno cui ciò che scrivo serve. Mi sento più libero, non c'è la sensazione di imporre ad altri una soggettività di cui nemmeno io sono sicuro⁷.

Une liberté et une plus grande objectivité qui, dans le cas de ses écrits sur l'art, sont également conférées par la *distance*, toute calvinienne, qui sépare l'univers des arts plastiques de celui de la littérature : le dessin et la peinture sont *d'autres* formes de représentation qui permettent à Calvino de se sentir à la fois moins impliqué (en tant qu'écrivain) et plus libre, un observateur

⁵ Toutefois, dans les notes de bas de page et dans la bibliographie de la thèse, des références et des suggestions de lecture seront fournies pour un approfondissement des disciplines artistiques couvertes.

⁶ M. Barenghi-B. Falcetto, *Note e notizie sui testi de Guardando disegni e quadri*, dans I. Calvino, *Romanzi e racconti*, Milan, Mondadori, 1994, vol. III, p. 1251.

⁷ I. Calvino, *Un altrove da cui guardare l'universo*, *ivi*, p. 125.

avant d'être un auteur. Comme pour le cinéma, l'écrivain doit donc être considéré comme « solo un critico occasionale »⁸ pour la peinture : Calvino n'est pas un critique d'art, et il n'aspire pas à l'être – la preuve en est, entre autres, l'absence de systématisation de ses écrits sur l'art⁹. Chercher dans les textes du *corpus* un fil conducteur lié à l'histoire de l'art, à la critique ou à la théorie de l'art, ainsi qu'une constante conceptuelle ou esthétique, ou encore révéler l'émergence d'un goût personnel, pourrait être inapproprié ou forcé¹⁰. Cependant, le caractère occasionnel de ces recherches sur l'art, est à considérer avant tout au sens positif du terme *occasion* : les écrits sur l'art sont des circonstances, des prétextes, des opportunités, des possibilités, des occasions de connaissance. Ce sont des occasions – de plus en plus récurrentes au fil du temps – pour la littérature de se regarder à travers d'autres formes d'expression, et pour l'écriture de Calvino de se refléter dans une *autre* dimension de la représentation graphique du monde, de sa compréhension, de la composition d'un langage et d'une histoire. Si, chez Calvino, l'homme est une occasion pour le monde de se connaître, l'art est une occasion pour l'homme de se connaître et de connaître le monde : en filigrane, c'est toujours cela la quête de l'écrivain.

Cette thèse de doctorat, qui consiste en la collecte et la lecture systématique du *corpus* d'écrits que Calvino consacre aux arts plastiques, et, à travers eux, à l'art, s'inscrit dans la ligne de recherche tracée par les actes du colloque *La Plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image* (Aix-en-Provence, 2011) publié en 2012 dans le numéro 16 de la revue « Italies », sous la direction de Perle Abbrugiati. Le cadre méthodologique qui sous-tend et oriente ce volume, aussi hétérogène que cohérent, s'applique, dans la thèse, à la recherche systématique des écrits de Calvino sur l'art, que j'ai réunis depuis 2019 avec l'aide indispensable de Luca Baranelli¹¹. À ce moment-là, en effet, le seul recueil, bien qu'incomplet, de ces textes se trouvait dans les « Meridiani » de Mondadori consacrés à Calvino et édités par Mario Barenghi et Bruno Falchetto. Les écrits sur l'art que cette édition contient sont divisés en deux/trois sections différentes : *Guardando disegni e quadri*, dans *Romanzi e Racconti* (vol. III, 1994), à son tour divisé en *Altre città e dintorni* et *Il tempo, le cose*¹², et, dans *Saggi* (vol. II,

⁸ I. Calvino, *Gli amori difficili dei romanzi coi film*, dans *Saggi*, cit., vol. II, p. 1899.

⁹ Une exception est *Collezione di sabbia*, qui peut être considérée comme une première (et partielle) systématisation des textes consacrés aux images.

¹⁰ Cfr. M. Barenghi-B. Falchetto, *Note e notizie sui testi di Guardando disegni e quadri*, dans I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 1252.

¹¹ Luca Baranelli est l'auteur de la *Bibliografia di Italo Calvino*, Pise, Edizioni della Normale, 2008, et c'est un grand connaisseur de l'œuvre et de la vie de Calvino. Baranelli m'a fourni certaines copies des écrits de Calvino sur l'art dans leur première édition, ou alors il m'a mise en contact avec les fonds ou d'autres institutions auxquelles je pouvais m'adresser pour obtenir du matériel de recherche. Plus généralement, Luca Baranelli m'a accompagnée tout au long de ma thèse pour me conseiller et me guider dans mes recherches.

¹² Dans *Romanzi e Racconti* sont rassemblées, sous le titre de *Altre città e dintorni* : *Altre città (per Cesare Peverelli)*, *Parafrasi (per Lucio del Pezzo)*, *Il silenzio e la città (per Fabio Borbottoni)*, *Viaggio nelle città di de*

1995), *Immagini e teorie. Intorno alle arti figurative*¹³. Dans les *Note e notizie sui testi* consacrés à *Guardando disegni e quadri*, les éditeurs écrivent :

presentiamo in questa sezione dieci scritti compresi tra il 1976 e il 1985, che pur traendo ispirazione da opere altrui si prestano, per originalità di concezione e compiutezza di svolgimento, a una lettura autonoma. Rimangono quindi esclusi testi di carattere più propriamente saggistico (anche se di grande interesse), [...] a tacere di contributi più brevi e occasionali, per i quali si rinvia all'accurato censimento di Luca Baranelli¹⁴.

Les textes regroupés ici, évalués comme narratifs, sont également considérés comme autonomes, c'est-à-dire susceptibles d'une lecture indépendante de l'image qui les a inspirés. L'image peut rester éloignée du texte narratif, qui perd ainsi ses caractéristiques plus proprement dénotatives d'ekphrasis. Si les écrits non narratifs seront pris en compte dans le volume des *Saggi*, les textes définis comme plus courts et plus occasionnels resteront exclus des « Meridiani ». Dans les *Note e notizie sui testi* consacrées aux *Immagini e teorie. Intorno alle arti figurative*, il est écrit :

non di rado Calvino coglie da opere pittoriche o grafiche lo spunto per invenzioni narrative autonome; le più notevoli sono state raccolte in *Romanzi e Racconti* [...]. Altre volte invece il discorso rimane più aderente alla funzione di illustrare certi dipinti, disegni, sculture [...]¹⁵.

Sans exclure les implications personnelles de l'auteur, l'auto-projection, les réflexions critiques de type méta-artistique, interartistique et intersémiotique. Au-delà de ces « risvolti soggettivi »¹⁶, Barengi précise comment chez Calvino il y a en général une grande capacité à *voir* les peintures, ce qui fait que la lecture des textes présentés, mutilés des images auxquelles ils se réfèrent, est inévitablement partielle et incomplète. Les textes regroupés ici sont en effet considérés comme des illustrations de l'œuvre d'art, où illustrer signifie décrire ou expliquer. Les écrits rassemblés dans les « Meridiani » sont donc subdivisés selon un critère formel et stylistique (récits et essais) et, dans le cas des deux sous-sections, thématique (la ville, le temps et les choses), ainsi qu'en fonction de leur *proximité* avec l'image de référence, c'est-à-dire de leur plus ou moins grande nécessité réciproque avec les œuvres d'art. Une autre proposition

Chirico ; sous le titre de *Il tempo, le cose : Il crollo del tempo (su alcuni disegni di Saul Steinberg)*, *Quattro favole d'Esopo per Valerio Adami*, *Essere Pietra (per Alberto Magnelli)*, *Quattro studi dal vero alla maniera di Domenico Gnoli*, *Il ricordo è bendato (per Leonardo Cremonini)*, *Ricevimento al castello di Bardbaj (per Enrico Baj)*.

¹³ Dans *Saggi* on trouve : *Litografie di Levi*, *Per Sebastian Matta*, *Reinoud*, *I segni alti (per Fausto Melotti)*, *Una mostra di William Turner*, *La squadratura (per Giulio Paolini)*, *Palomar e Michelangelo*, *Gli uccelli di Paolo Uccello*, *Il pieno e il vuoto (per Aizenberg)*, *Histoire du chevalier parenthesis (per Albrecht Altdorfer)*, *Per Arakawa*.

¹⁴ M. Barengi-B. Falchetto, *Note e notizie sui testi* de *Guardando disegni e quadri*, cit., p. 1251.

¹⁵ M. Barengi, *Note e notizie sui testi* de *Immagini e teorie. Intorno alle arti figurative*, dans I. Calvino, *Saggi*, cit., vol. II, p. 3004.

¹⁶ *Ibidem*.

(bien que théorique) de subdivision et de lecture de ces écrits est faite par Marco Belpoliti dans *L'occhio di Calvino* (1996 et 2006), un ouvrage qui constitue un autre pilier critique et méthodologique de la thèse. L'auteur y écrit que

se si volesse comporre un piccolo catalogo portatile degli scritti di Calvino dedicati all'arte e agli artisti, si potrebbe radunarli in tre o quattro gruppi. Il primo comprenderebbe i testi che esplorano, con notevoli differenze di stile, il "meccanismo del pensiero", l'"habitat del pensiero" (Melotti, Paolini, Steinberg, De Chirico, Cremonini, Arakawa)¹⁷.

Dans le premier groupe, Belpoliti propose une subdivision épistémologique (où le thème est l'exploration de la forme de l'esprit). Il en va différemment pour le groupe suivant :

il secondo invece riguarderebbe gli "esercizi di stile" (Adami, Magnelli, Gnoli)¹⁸.

La deuxième catégorie est identifiée sur la base du style : les textes inclus sont principalement des exercices de style narratifs, des récits courts qui naissent de l'observation d'une image artistique. Le troisième groupe comprendrait

i testi descrittivi o narrativi, nati in occasioni di viaggi o visite a mostre, come quello dedicato a Turner o quelli raccolti in *Collezione di sabbia*, testi segnati più da una *curiositas* e dalla lettura dell'opera che non dall'esplorazione concettuale o da un intento letterario, cui s'aggiungono una serie di pezzi d'occasione sia di tipo saggistico che narrativo¹⁹.

Ainsi le troisième groupe comprend les écrits plus dénotatifs ou occasionnels, indépendamment du thème et du style. Belpoliti conclut :

infine, [c'è] un gruppo di scritti legati direttamente al tema della collezione eteroclita, alla *wunderkammern* pittorica (Evans, Serafini)²⁰.

Une sélection autour d'un thème : celui de la collection, fondamental chez Calvino.

La première étape de notre recherche a été de chercher et de trouver les écrits sur l'art qui n'ont pas été rassemblés par Calvino dans *Collezione di sabbia* et qui ont été exclus des « Meridiani », qui n'ont jamais été inclus dans un volume ou qui n'ont jamais été réédités après la première publication. Le point de départ d'une liste presque exhaustive de titres a été la *Bibliografia di Italo Calvino* de Baranelli. Cette recherche préliminaire a été suivie par celle des reproductions des textes, que j'ai effectuée en collaboration avec des fonds ou des fondations (Fondo Franco Fortini, Fondazione Baruchello, Fondazione Franco Maria Ricci,

¹⁷ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino* (1966), Turin, Einaudi, 2006, pp. 132-33.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*. Certains autres textes sont exclus de cette subdivision : « in questo catalogo provvisorio, restano a sé il dialogo con Tullio Pericoli sul "furto ad arte", discorso sulla ricreazione artistica, il testo critico che accompagna la mostra dei disegni di Matta alla Galleria l'Attico (1984) e il racconto per Enrico Baj, Ricevimento a Bardbaj (1985), liberamente ispirato ai personaggi del pittore »; *ibidem*.

Fondazione De Fornaris²¹), des archives (Archivio Mattia Moreni, Archivio di Stato di Torino), des galeries (Civica Galleria d'arte contemporanea Filippo Scroppo, GAM de Turin), des bibliothèques nationales et internationales, et parfois en contact direct avec des artistes (Dario Serra, Pablo Echaurren, Lucio Fanti).

En 2023, ce *corpus* a également été rassemblé par Marco Belpoliti et publié dans *Guardare. Disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggio, visioni e collezioni*, édité par Mondadori à l'occasion du centenaire de la naissance de l'écrivain. Cela nous a évité de constituer une lourde annexe à notre thèse : nous renvoyons à cette précieuse publication pour une lecture complète des écrits de Calvino sur l'art²², tandis que dans la bibliographie de la thèse, les lecteurs trouveront une section consacrée au parcours éditorial de chacun des textes examinés.

L'année 2023, celle des célébrations du centenaire de la naissance de Calvino, a également accueilli un certain nombre de publications clés (notamment *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore* de Domenico Scarpa), les événements promus par le Laboratorio Calvino²³ et la conférence internationale de Rome *Calvino guarda il mondo. Pluralità, coesione, metamorfosi*, la réalisation de plusieurs expositions consacrées à Calvino et aux arts plastiques (ainsi que leurs catalogues). En premier lieu, *Favoloso Calvino. Il mondo come opera d'arte: Carpaccio, de Chirico, Gnoli, Melotti e gli altri*, organisée par Mario Barenghi (Rome, Scuderie del Quirinale), puis *Calvino cantafavole*, organisée par Eloisa Morra et Luca Scarlini (Gênes, Palazzo Ducale), et *Destini incrociati. Italo Calvino e Franco Maria Ricci*, sous la direction de Pietro Mercogliano et Cesare Dal Pane (Fontanellato, Labirinto della Masone). Ces événements, sources de nouveaux matériaux de recherche et de perspectives de lecture inédites, ont constitué un terrain plus que fertile pour la thèse *in fieri*, qui se voulait en synergie avec les dernières publications sur le thème du rapport de Calvino avec les arts – et donc, inévitablement, toujours incomplète, car ouverte.

Un autre pilier de notre recherche, dans ce sens, est la Sala Calvino de la Biblioteca Nazionale Centrale de Rome, où sont conservés non seulement les fonds d'archives et bibliographiques de l'écrivain, mais aussi les objets et les œuvres d'art²⁴ qui meublaient l'appartement de Calvino à Piazza di Campo Marzio 5 à Rome, sa dernière demeure²⁵. La Sala

²¹ La Fondazione De Fornaris a acquis la collection d'art de la maison d'édition Einaudi en 1991.

²² *Guardare* contient la quasi-totalité des textes qui constituent également le *corpus* de la thèse. Pour ceux restants, je les ai identifiés et compilés dans la thèse.

²³ En particulier, la série de séminaires *Enciclopedia Calvino*.

²⁴ Elle contient notamment : une œuvre de Gianfranco Baruchello, deux œuvres de Toti Scialoja, une estampe d'Alexander Calder et une de Paul Klee, ainsi que cinq œuvres de Pedro Cano.

²⁵ À cet égard, l'exposition *Lo sguardo dell'archeologo. Calvino mai visto*, organisée par Eleonora Cardinale, a été inaugurée à la Biblioteca Nazionale Centrale de Rome en 2023. Il s'agit d'un parcours parmi les objets, les

Calvino, inaugurée en 2021, conserve ainsi les trois grandes bibliothèques blanches du salon de l'écrivain, en suivant l'ordre original des livres, disposés en double rangée. Dans la bibliothèque de Calvino (qui fait l'objet d'une recherche approfondie de Laura Di Nicola²⁶), celle qui a accompagné les dernières années de la vie de l'écrivain, plusieurs étagères sont consacrées aux livres sur l'art : l'auteur y conserve de nombreux essais et volumes théoriques²⁷, ainsi que des catalogues et des livres d'artistes, souvent relatifs aux artistes sur lesquels il a écrit ou avec lesquels il a collaboré (ces cas seront relatés au cours de la thèse). L'art constitue donc une part importante de la bibliothèque-mosaïque, qui reflète le mosaïque-Calvino.

Après avoir trouvé tous les textes que Calvino a écrits expressément pour les artistes et leurs œuvres (42 au total), nous avons constitué un *corpus* qui comprend également, comme nous l'avons dit plus haut, des passages de fiction, des extraits d'essais, des articles, des lettres et des notes personnelles en rapport avec le thème de l'art, cohérents (et fonctionnels) avec le modèle exégétique adopté. Notre *corpus* hétérogène se compose donc de plus de 50 textes datés entre 1951 et 1985.

Que ressort-il de la collecte et de la lecture des écrits que Calvino consacre à l'art ? Tout d'abord, on remarque que les textes augmentent considérablement avec le temps : la plupart d'entre eux sont publiés entre la fin des années 1970 et les années 1980. Ensuite, on remarque que les écrits sont de plus en plus denses, stratifiés et complexes, bien qu'ils reviennent de manière récurrente sur des questions et des nœuds conceptuels (surtout de nature méta-artistique) présents depuis les années 1950. En d'autres termes, on observe la progression *en spirale* de la pensée de Calvino qui, tout en évoluant dans le temps, se développe autour de noyaux d'intérêt cycliques et transversaux. Enfin, nous constatons que ces textes confirment la tendance progressive de Calvino à vouloir laisser au monde la possibilité de se regarder et de se dire (une tendance dont *Palomar* est emblématique), son désir d'écrire « come una pianta di zucche fa le zucche »²⁸. Après un premier élan visant à décrire les œuvres, leur mécanisme, leur inspiration, Calvino se laisse envahir par le silence des images qui, comme celui des objets, permet d'observer d'autres formes d'expression et de communication que l'écriture : l'œuvre d'art est un prétexte à une réflexion sur un autre langage, visuel et parfois syntaxique, mais non verbal ; l'art est un instrument de réflexion, un miroir sur la littérature et sur le monde.

papiers et les livres de l'écrivain : des cartes de tarot conservées dans un tiroir aux dessins tracés dans les pages des livres d'école.

²⁶ Les recherches de l'autrice sont maintenant réunies dans L. Di Nicola, *Un'idea di Calvino. Letture critiche e ricerche sul campo*, Rome, Carocci, 2024.

²⁷ Il s'agit de textes sur l'iconologie, l'esthétique, la psychologie de l'art, les illusions d'optique, les théories de la perception, etc. : Wittkower, Panofsky, Focillon, Gombrich, Arnheim, Alpers, Damisch.

²⁸ I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, dans *Romanzi e racconti*, Milan, Mondadori, 1992, vol. II, p.189.

Comment lire alors ces textes ? Calvino, qui n'est ni un critique d'art ni un collectionneur, n'a jamais rassemblé ni systématisé ces écrits, de sorte qu'une lecture d'ensemble ne peut être qu'arbitraire et partielle : il ne s'agit pas de définir les préférences esthétiques ou critiques de l'auteur, mais plutôt de considérer le rôle de l'image artistique, ou de l'image "incarnée" (*picture*, en anglais) dans sa poétique et sa réflexion métalittéraire. Ces textes reflètent ou éclairent les autres œuvres de Calvino ; la littérature est toujours en filigrane, mais ici l'image est au centre de la réflexion, de différentes manières : elle est un objet d'observation et de "dé-description", elle est comme un texte visuel, elle est le fruit d'un processus de composition que l'on peut retracer, elle est une *forme* que l'on peut explorer, elle a une voix silencieuse qui est annonciatrice de nouveaux langages.

Quant à l'état de l'art, si le recueil de ces écrits de Calvino voit le jour en 2023 dans le volume *Guardare* édité par Belpoliti, une étude précise et systématique de ces textes dans leur ensemble selon un modèle exégétique global n'a pas encore été réalisée. Il existe cependant plusieurs travaux de recherche entièrement consacrés au rapport de Calvino avec les arts visuels, qui constituent la base de notre recherche : outre *La plume et le crayon* et *L'occhio di Calvino*, déjà mentionnés, il faut au moins signaler *Painting with Words, Writing with Pictures : Word and Image in the Work of Italo Calvino* de Franco Ricci (2001), et *Italo Calvino. Dipingere con parole, scrivere con immagini*, édité par Brigitte Grundtvig, Martin McLaughlin et Lene Waage Petersen (2005). Ces études proposent une perspective de réflexion interartistique, mais privilégient un prisme essentiellement littéraire – c'est-à-dire qu'il s'agit de méthodologies employées par la critique littéraire.

Le défi de notre thèse est d'ajouter à ces références disciplinaires de départ d'autres outils méthodologiques qui permettent de considérer la parole et l'image dans un rapport équilibré, parallèle ou symétrique, synergique. Face à la peinture, en effet, Calvino est d'abord un observateur, et seulement secondairement un écrivain ; mais son regard est toujours celui d'un auteur : comment l'œil de Calvino *se confronte-t-il à l'art* ? Pour répondre à cette question, plutôt que de faire appel aux références et aux outils de l'histoire de l'art, dans une perspective comparatiste (même si le parallèle histoire de la littérature-histoire de l'art nous accompagne pendant une bonne partie de la thèse), les références et les outils que nous entendons adopter sont de type sémiotique, visuel et transmédiat – c'est pourquoi la thèse présente un riche appareil d'images qui constellent le texte, plutôt qu'un encart séparé : les images sont en dialogue avec les textes.

Avant d'aborder les raisons et les modalités de l'utilisation de ces approches méthodologiques, il convient d'ouvrir une brève parenthèse sur l'ekphrasis. Les écrits de Calvino sur l'art sont en effet, pour la plupart, et au sens large du terme, ekphrastiques. En partie parce qu'ils sont le résultat d'une observation préliminaire d'une ou plusieurs œuvres d'art, en

partie parce qu'ils sont occasionnels, et en partie parce qu'ils sont descriptifs, narratifs ou interprétatifs. L'ekphrasis nous permet donc de réfléchir plus généralement à la relation qui existe traditionnellement entre la parole et l'image, et donc de délimiter un contexte dans lequel situer le point de vue de Calvino sur cette relation.

L'ekphrasis

L'ekphrasis (du grec *ἐκφράζω*, exposer, décrire, décrire avec élégance ; de *ἐκ*, dehors, et *φράζω*, parler, nommer, décrire) consiste en la représentation verbale d'une représentation visuelle ou, en circonscrivant le champ de la représentation, dans l'« imitazione in letteratura di un'opera d'arte plastica »²⁹ ou encore dans la « rappresentazione verbale di una rappresentazione grafica »³⁰. L'ekphrasis est théorisée dans la Grèce antique et, comme l'hypotypose, elle trouve son origine dans l'*enàrgheia* de la rhétorique classique. Ce qui les unit, c'est le problème de la représentation de la réalité à travers le médium du langage, non iconique, mais qui, néanmoins, avec ses processus de production et de réception, parvient à activer des *images* personnelles et/ou partagées, déjà présentes et conservées dans l'esprit du spectateur, lecteur ou auditeur : « non è la realtà in sé ma l'impatto della percezione di questa realtà a essere rappresentato »³¹. Ce qui les différencie, c'est le type d'*image* qui est représentée : l'ekphrasis concerne des œuvres d'art visuel, graphiques ou plastiques, c'est une représentation d'une représentation, une sémiotique de second degré, ou une méta-sémiotique. L'ekphrasis est également proche de la synesthésie, en tant que formes de « sostituzione »³², qui se constituent de perception (visuelle, olfactive, etc.), de souvenir et de description simultanément. Dans le cas de l'ekphrasis, la substitution se fait à travers les signes arbitraires du langage verbal, éloignés de ceux dits « mimétiques » et en un certain sens « naturels » des arts plastiques, qui tentent néanmoins d'acquiescer la même vraisemblance et l'*icasticità*. Ce discours se complique avec la remise en question du mimétisme dans l'art (pour Michele Cometa, à partir de Turner³³), où l'ekphrasis se transforme en « ermeneutica dello spirituale nell'arte »³⁴ et donc en herméneutique de ce qui ne peut être vu qu'*a posteriori*, et grâce à la description de l'œuvre. Mais quel que soit le niveau de mimésis de l'œuvre observée et décrite, l'ekphrasis est toujours une approximation de l'image, qui est fondamentalement ineffable. À cet égard, et

²⁹ Selon la définition de Murray Krieger citée dans M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milan, Raffaello Cortina, 2012, p. 25.

³⁰ Selon la définition de James Heffernan citée *ibidem*.

³¹ R. Webb, *Ekphrasis, Imagination, and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, UK-Burlington, Ashgate, Farham, 2009, p. 128.

³² M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 83.

³³ *Ivi*, p. 50.

³⁴ *Ibidem*.

dans le cadre de la prose italienne, l'étude de Pier Vincenzo Mengaldo *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica* est éclairante. Ici sont examinées d'un point de vue linguistique certaines textes de critique d'art – en particulier celles de Roberto Longhi. Selon Mengaldo, puisque la beauté des œuvres d'art ne peut être décrite que par approximation, par comparaison³⁵, la langue de l'ekphrasis est constellée de similitudes, de métaphores, de synesthésies, d'expansions de sens. La langue procède par deixis, et par accumulation et énumération de substantifs, adjectifs, adverbes, dans une tentative d'approximation à la réalité visuelle et sensorielle de l'image. La langue cherche à créer ce que Longhi appelle des « equivalenze verbali »³⁶ de la vision, entendue avant tout comme perception sensorielle. L'écriture ekphrastique (et pas seulement) de Calvino, comme on le voit dans la thèse, est caractérisée précisément par ces traits stylistiques.

Michele Cometa, qui applique les études de culture visuelle (*visual studies*) à la critique littéraire, dans *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale* – où l'écriture de Calvino est citée à plusieurs reprises comme exemple –, identifie trois principales modalités par lesquelles l'ekphrasis écrit l'image : dénotation, dynamisation, intégration. Dans les trois cas, l'ekphrasis a pour but de transformer le « coesistente » en « successivo »³⁷, donnant lieu à des descriptions, des narrations ou des méditations à partir de l'image. L'ekphrasis dénotative est par nature descriptive, degré zéro de la représentation, déictique. L'ekphrasis dynamisante – où la dynamisation peut concerner l'image, le processus de composition ou le regard – tente d'annuler l'écart entre le déroulement dans le temps de la parole et le déroulement dans l'espace de l'image. Cette distinction entre arts du temps et arts de l'espace trouve son origine chez Gotthold E. Lessing : la langue est linéaire, discursive ou narrative, et se déroule dans le temps, tandis que l'art figuratif est simultané, immédiat, et est caractérisé par la coexistence de ses éléments dans l'espace. Dans le *Laocoon*, Lessing soutient que la peinture doit renoncer au temps parce qu'elle ne peut que relier dans l'espace ses signes et ses « mezzi dell'imitazione » : « le azioni, continuate, in quanto continuate, non possono essere tra i suoi oggetti, ma essa deve accontentarsi di azioni una accanto all'altra, o di semplici corpi, che con le loro posizioni fanno supporre le azioni »³⁸. En même temps, dans l'*Illiade*, Homère « peint » le bouclier d'Achille « non come uno scudo finito ma come uno scudo che diviene »³⁹, car son image se construit aux yeux du lecteur ou de l'auditeur dans le déroulement – temporel – du récit. La différence

³⁵ À cet égard, Mengaldo cite Winkelmann : « la bellezza può ridursi a certi principi, ma *non definirli* » ; « l'impossibilità di definire la bellezza nasce dall'esser ella una cosa superiore al nostro intelletto » ; dans P. V. Mengaldo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Turin, Bollati Boringhieri, 2005. C'est moi qui souligne.

³⁶ Cité *ivi*, p. 65.

³⁷ M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 91.

³⁸ Cité dans P. V. Mengaldo, *Tra due linguaggi*, cit., p. 61.

³⁹ *Ibidem*.

de nature spatio-temporelle qui distingue la peinture et l'écriture est également mise en évidence par Calvino, qui en fait un pivot de ses réflexions sur l'art. Dans *Il tempo della lettura*⁴⁰, l'écrivain affirme que

il pittore manipola gli spazi, e il tempo resta quello dell'occhio che vede: l'opera è contenuta in uno sguardo, viaggia con la velocità della luce. Può essere *letta* punto per punto o contemplata indefinitamente: ma ogni secondo dell'indagine o della contemplazione contiene la totalità dell'opera⁴¹.

Dans *Ipotesi di descrizione di un paesaggio*, Calvino écrit :

ogni volta che ho provato a descrivere un paesaggio, il metodo da seguire nella descrizione diventa altrettanto importante che il paesaggio descritto: si comincia credendo che l'operazione sia semplice, delimitare un pezzo di spazio e dire tutto ciò che vi si vede; ma ecco che subito devo decidere se ciò che vedo lo vedo stando fermo, come di solito stanno i pittori, o almeno stavano, al tempo in cui i pittori dipingevano paesaggi dal vero – tempo che è durato tre secoli a dir tanto, cioè una fase molto breve della storia della pittura – oppure lo vedo spostandomi da un punto all'altro entro questo pezzo di spazio in modo da poter dire quello che vedo da punti diversi, cioè moltiplicando i punti di vista all'interno d'uno spazio tridimensionale⁴².

Et il conclut :

[...] è naturale che una descrizione scritta sia un'operazione che distende lo spazio nel tempo, a differenza d'un quadro o più ancora d'una fotografia che concentra il tempo in una frazione di secondo fino a farlo sparire come se lo spazio potesse esistere da solo e bastare a se stesso. Ma bisogna subito dire che mentre io scorro nel paesaggio per descriverlo come risulta dai diversi punti del suo spazio, naturalmente è anche nel tempo che scorro, cioè descrivo il paesaggio come risulta nei diversi momenti del tempo che impiego spostandomi. Perciò una descrizione di paesaggio, essendo carica di temporalità, è sempre racconto: c'è un io in movimento che descrive un paesaggio in movimento, e ogni elemento del paesaggio è carico di una sua temporalità cioè della possibilità d'essere descritto in un altro momento presente o futuro...⁴³

Calvino adhère ainsi à la théorie qui sépare traditionnellement les arts du temps (littérature) et de l'espace (arts plastiques), mais fait du défi d'élaborer une littérature *spatiale* (visuelle) l'un des objectifs de son propre travail d'écriture.

Quant à l'ekphrasis intégrative – qui peut être synesthétique, herméneutique, associative, transpositive – c'est, pour utiliser les mots de l'historien de l'art Michael Baxandall, la description de la pensée qui suit l'acte de voir un tableau, c'est-à-dire la représentation de la pensée à propos d'un tableau plutôt que la représentation du tableau lui-même⁴⁴. Cette *pensée* est intégrative en tant que supra- et méta-structurée, ajoutant du *sens* par rapport à l'image de

⁴⁰ Ce passage fait partie de la première version de *La squadratura* (l'introduction à *Idem* de Giulio Paolini), par la suite écarté de la version finale.

⁴¹ I. Calvino, *Il tempo della lettura*, dans *Italo Calvino. Enciclopedia: Arte, Scienza e Letteratura*, cit., p. 71.

⁴² I. Calvino, *Ipotesi di descrizione di un paesaggio*, dans *Saggi*, cit., vol. II, p. 2693.

⁴³ *Ivi*, p. 2694.

⁴⁴ Cfr. M. Baxandall, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte* (1985), Turin, Einaudi, 2000, p. 16.

départ. Elle peut consister en : une synesthésie qui exprime l'implication des autres sens en plus de celui de la vue ; une interprétation personnelle (liée à un état émotionnel), partagée ou collective et donc historique et canonique ; une lecture qui procède par association avec d'autres images plus ou moins connues, plus ou moins proches de celle de départ ; une transposition intermédiaire où l'image devient le décor d'une autre scène. Dans chacun de ces cas d'intégration, la pensée qui naît de l'image se transforme inévitablement en une expérience verbale, qui obéit aux exigences du langage et à la logique de l'ordre linéaire du discours⁴⁵. Et cela est d'autant plus vrai si l'observateur est un écrivain.

Par exemple, selon Baxandall (dans *Giotto And The Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition*), les humanistes "lisaient" la peinture à travers le prisme du latin humaniste. La structure de la langue latine (sur le modèle cicéronien) était capable d'orienter le point de vue de l'observateur : la *Navicella* de Giotto et une phrase latine (*periodo*) étaient ainsi « recepite come due entità organizzate in modo stilisticamente apparentato »⁴⁶. Mais l'inverse est également vrai. Ce *point de vue*, en effet, était également propre à l'artiste dans la phase créative de l'œuvre – le peintre peignait en s'orientant sur le latin humaniste. Tant et si bien qu'Alberti, dans *De pictura*, consacre tout un chapitre au thème de la *compositio* en peinture, « il modo cioè in cui un dipinto può essere organizzato così che ogni superficie piana e ogni soggetto mostrato abbiano un suo ruolo nell'effetto complessivo »⁴⁷ (selon Baxandall, d'ailleurs, la modalité de composition et de lecture de l'art proposée par Alberti dans ces textes se fait à travers « un filtro ciceroniano »⁴⁸). Ce n'est pas un hasard, à bien y penser, si l'art humaniste et celui de la Renaissance privilégient le dessin (le dessein, ou la structure) plutôt que la peinture (la couleur). La question du rapport entre la parole et l'image reste ouverte chez Calvino, comme il ne manque pas de le rappeler à ses lectrices et lecteurs dans sa *Visibilità*, où il écrit que « il problema della priorità dell'immagine visuale o dell'espressione verbale [...] è un po' come il problema dell'uovo e della gallina »⁴⁹. Les relations et les échanges entre image, pensée et écriture ne sont pas linéaires et unidirectionnels, mais circulaires, voire *en spirale*.

⁴⁵ Dans le débat contemporain, mais déjà depuis les années 1990, les études qui tentent de dépasser cette lecture interprétative "syntaxique" de l'image, menée dans une perspective logocentrique et qui limite ainsi l'autonomie de l'image et son appréciation indépendante de la parole, sont fréquentes. Un exemple particulièrement éclairant de ces études sur la "syntaxe" des images est l'essai de Mieke Bal, *Leggere l'arte*, inclus dans *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, dirigé par A. Pinotti et A. Somaini, Milan, Raffaello Cortina, 2009.

⁴⁶ M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica (1350-1450)* (1971), Milan, Jaca Book, 1994, p. 183.

⁴⁷ *Ivi*, p. 172.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 702.

Références disciplinaires et méthodologies

C'est précisément parce que nous voulons interroger cette problématique dans toute sa complexité que nous avons choisi d'adopter pour la lecture des écrits sur l'art de Calvino des méthodologies permettant de dépasser les références disciplinaires purement littéraires ou historico-artistiques. Si l'ekphrasis est le lieu de l'incarnation du regard en littérature (regards de l'écrivain, de la lectrice et du lecteur, des personnages), lieu d'une performativité visuelle du langage, de l'écriture *icastica*, lieu où émergent les homologues structurelles entre littérature et arts visuels, cette "syntaxe" partagée par le langage verbal et visuel, les outils méthodologiques pour la lire doivent appartenir, plus qu'aux deux disciplines distinctes, aux points d'intersection entre celles-ci : dans notre cas, la sémiotique, les études de culture visuelle et l'approche transmédiatique.

La sémiotique permet d'explorer la création de sens à partir d'un système de signes. Tant l'écriture que la peinture, comme toute forme de langage, sont constituées par un réseau de relations entre signifiant, signifié et référent. Toutes deux sont le fruit de processus compositionnels et de processus de signification qui aboutissent à une *forme* : l'œuvre d'art, le texte littéraire. En ce sens, non seulement il n'y a pas de différence sémantique entre textes et images, mais ils sont aussi *morphogénétiquement* analogues. Si, comme l'affirme le sémiologue Paolo Fabbri dans le sillage de Charles S. Peirce, « il significato non è intrinseco, ma soltanto traspositivo »⁵⁰, une autre analogie entre textes et images réside dans leur nature composite, combinatoire. Chez Calvino, interroger les structures signifiantes signifie surtout travailler par association – et en particulier par associations d'images : pensons au *Castello dei destini incrociati*, un texte central dans notre recherche, dont l'idée naît justement lors d'un séminaire de Fabbri. « La mente del poeta e in qualche momento decisivo la mente dello scienziato funzionano secondo un procedimento d'associazioni d'immagini che è il sistema più veloce di collegare e scegliere tra le infinite forme del possibile e dell'impossibile »⁵¹, écrit Calvino dans *Visibilità*. Association, combinatoire, montage, processus compositionnels, continuité et discontinuité, dessin, structure : tels sont les piliers de la poétique et de la recherche de l'écrivain – qui, durant ses années parisiennes, se rapproche du structuralisme et du poststructuralisme. C'est dans cette perspective que, dans la thèse, un large espace est consacré à la réflexion littéraire et métalittéraire de Calvino sur la série, la collection, les sémiophores : quel sens prennent les parties (les pierres) qui composent un ensemble (le pont) en association entre elles ? Cette lecture sémiotique (générale) est ensuite déclinée au prisme spécifique de la sémiotique

⁵⁰ P. Fabbri, extrait de conversation édité par S. Benvenuto, pour l'Encyclopédie multimédia des sciences philosophiques, dirigée par R. Parascandolo, Institut culturel italien, Paris, 1994, p. 3.

⁵¹ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 707.

de l'art. D'une part, dans l'analyse des "lectures" des œuvres d'art réalisée par Calvino (débiteur surtout de la sémiotique figurative et de la sémiotique plastique théorisées par Algirdas Julien Greimas), et d'autre part dans l'analyse des réflexions méta-artistiques de l'écrivain sur la peinture et l'écriture (comme dans le cas exemplaire de *La squadratura*, que Lucia Corrain insère à juste titre dans le recueil *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche*).

Les études de culture visuelle, ou *visual studies*, qui se développent à partir des années 1980 dans le monde anglophone au sein des *cultural studies*, s'inscrivent dans la continuité mais aussi en rupture avec l'iconographie et l'iconologie (Aby Warburg, Erwin Panofsky, Ernst Gombrich). Le but de ces études est, en sortant du cadre disciplinaire de l'histoire de l'art, et en considérant l'image comme un produit social et culturel au sens large (les images de la reproductibilité technique, les images dans le monde globalisé et médiatique, les images liées à l'économie et à la politique), non seulement d'analyser les images en elles-mêmes, mais aussi le regard du spectateur, ou plutôt la *formation* du regard, son orientation (quel point de vue ? Quel œil ?). La lecture de l'image s'effectue ainsi en croisant différents savoirs, compétences disciplinaires et méthodologies : depuis l'histoire, l'histoire de la culture et l'histoire de l'art, jusqu'à la sociologie, l'anthropologie, l'esthétique et les sciences. L'analyse de l'image produite par/dans une époque donnée doit porter son attention sur la structure de la vision, les mécanismes qui régulent le regard, les processus de production et de réception de l'image, et doit tenir compte des innovations techniques et scientifiques, des lois du marché, des systèmes politiques. Le cas exemplaire en ce sens, et l'un des emblèmes des premiers *visual studies*, est celui des recherches de Svetlana Alpers (élève de Gombrich) sur l'impact des développements technologiques de l'optique sur l'art aux Pays-Bas du XVII^e siècle. Dans *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (1983), que Calvino conserve en édition italienne dans sa bibliothèque de sa maison à Rome⁵², la chercheuse interroge les multiples influences que l'invention d'instruments tels que le télescope a eues sur la peinture nordique de cette période : comment un objet technologique peut-il modifier la manière d'observer et de décrire le monde ? Aux années où Calvino écrit ses textes sur l'art (surtout dans les années 1970 et 1980), on assiste à un véritable tournant non seulement dans le domaine de la production artistique, mais surtout dans la manière de diffuser et de recevoir les images. Toujours dans *Visibilità*, Calvino fait référence à la « civiltà dell'immagine »⁵³, dont il se considère comme un fils hybride, « figlio di un'epoca intermedia », métis entre "les dinosaures" et "les nouveaux" du monde industrialisé et globalisé – une civilisation inondée d'images « prefabbricate », qui selon l'écrivain

⁵² S. Alpers, *Arte del descrivere: scienza e pittura nel Seicento olandese*, Turin, Boringhieri, 1984 (étagère III.C.31).

⁵³ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 708.

pourraient mettre en péril la capacité d'« evocare immagini *in assenza* »⁵⁴. Quelques années plus tard, et plus précisément en 1992, Mitchell théorise le *pictorial turn* (rebaptisé deux ans plus tard par Boehm *iconic turn*) :

qualunque cosa sia il *pictorial turn* [...] dovrebbe essere chiaro che non è un ritorno alle teorie ingenua della rappresentazione, basata sulla mimesi, la copia o la corrispondenza o una rinnovata metafisica della “presenza” pittorica: esso è piuttosto una riscoperta postlinguistica e postsemiotica dell'immagine intesa come un'interazione complessa tra visualità, apparato, istituzioni, discorso, corpi e figuratività. È la consapevolezza che l'essere spettatore (il guardare, lo sguardo, il colpo d'occhio, le pratiche di osservazione, la sorveglianza e il piacere visivo) può essere una questione altrettanto profonda delle varie forme di lettura (decifrazione, decodificazione, interpretazione ecc.) e che l'esperienza visiva o “alfabetizzazione visiva” potrebbe non essere completamente spiegabile sul modello della testualità⁵⁵.

Ce “tournant” iconique, qui se modèle sur le *linguistic turn* théorisé dans les années 1960 (dont les racines remontent à la philosophie de Wittgenstein), est surtout redevable de la philosophie poststructuraliste des années 1960 et 1970. En particulier, les problématiques épistémologiques liées à la vision soulevées par les philosophes français de cette époque (les mêmes années où Calvino vit à Paris) abordent non seulement le fait de regarder, mais aussi celui d'être regardé, dans un régime complexe, à la fois social et politique (pensons, pour citer un nom parmi d'autres possibles, à Michel Foucault⁵⁶). Le régime scopique est l'un des outils que les études visuelles utilisent pour lire, dans leur ensemble, les dynamiques entre images, regards et dispositifs, un objet d'étude qui

consente di declinare contestualmente un'analisi delle immagini – così come esse vengono concepite nel contesto del cosiddetto “*pictorial/iconic turn*” –, lo studio dei dispositivi della visione, nonché una considerazione – fatta sulla scorta dei più recenti studi culturali – dell'intreccio inscindibile tra sguardi e corpi⁵⁷.

Il n'est donc pas surprenant qu'une des images emblématiques utilisées dans les études visuelles pour représenter visuellement le régime scopique soit la gravure de Dürer *Le dessinateur de la femme couchée*, celle que Calvino, avec l'éditeur Einaudi, choisit pour la couverture de *Palomar* (qui est son *seuil*, qui donne un *sens* de lecture) : la représentation d'une

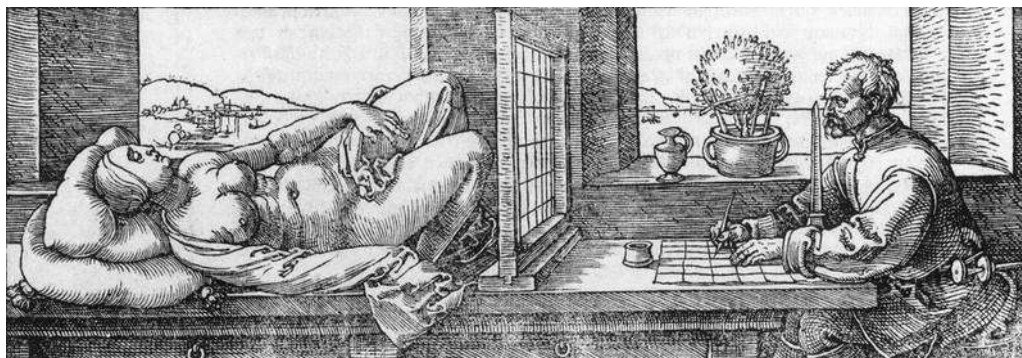
⁵⁴ Ivi, p. 707.

⁵⁵ W. J. T. Mitchell, extrait de *Picture Theory. Essay on Verbal and Visual Representation* (1993) cité dans E. A. Fucarino, *Le immagini raccontate. Immagini-testo in Calvino*, mémoire sous la direction de la professeure V. Cammarata, Université de Palerme, A.A. 2015-2016, p. 13. Dans cette thèse, Fucarino lit l'œuvre de Calvino à travers le prisme des études sur la culture visuelle, en particulier celles de Michele Cometa. Les références bibliographiques italiennes dans le domaine des études visuelles ne sont pas nombreuses. Parmi les plus importantes, outre celles de Cometa, il faut au moins mentionner A. Pinotti-A. Somaini (dir.), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, cit. et ID., *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Turin, Einaudi, 2016.

⁵⁶ De Foucault, dans le prisme de l'art plastique, sont particulièrement connues les considérations consacrées à l'analyse ékphrastique de *Las Meninas* de Diego Velázquez, une peinture qui en elle-même propose une réflexion visuelle et métapicturale, et qui est devenue l'emblème des études visuelles.

⁵⁷ M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 36.

représentation, où est mis en scène l'acte de dessiner, où sont représentés le dessinateur (son regard), le sujet dessiné (le corps de la femme), les outils du métier (dont la machine à perspective).



Albrecht Dürer, *Le dessinateur de la femme couchée*, env. 1525

En ce qui concerne l'approche transmédiatique, cela nous permet de considérer l'image à l'intérieur des textes de Calvino, c'est-à-dire la visualité intrinsèque à son écriture : non pas « *between media* » mais « *across media* »⁵⁸ ou « *within media* »⁵⁹. Dès ses premières expériences littéraires, Calvino manifeste une tendance marquée à concevoir la page écrite comme un espace, et la spatialité en termes géométriques. Cela se remarque aussi bien dans les textes narratifs que dans les essais (et, par reflet, dans les descriptions), car "l'espace géométrique", c'est-à-dire un espace d'abord visible où la géométrie (ou plutôt les formes géométriques) est le "langage" de la nature, est celui de sa pensée. Un exemple en ce sens est fourni par une lettre que l'écrivain envoie à l'un de ses traducteurs français au début des années 1960. Ici, Calvino se montre insatisfait des choix de traduction de l'un de ses récits, et intervient avec quelques corrections dans une direction non seulement géométrique, mais nettement *picturale* :

⁵⁸ I. O. Rajewsky, *Percorsi transmediali. Appunti sul potenziale euristico della transmedialità nel campo delle letterature comparate*, « *Between* », 8, 16, 2018, pp.7-9

⁵⁹ Cfr. *ibidem*. Cela vise, en général, à mettre en évidence comment le langage verbal et littéraire porte en lui une puissance iconique intrinsèque (surtout à travers les jeux linguistiques, les métaphores ou toutes les figures de ressemblance/filiation). La véritable relation entre l'image et la parole réside donc non seulement *entre* les différentes formes d'art, mais avant tout *à l'intérieur* de chacune d'elles. Si l'iconicité appartient autant au langage littéraire qu'au pictural, si parmi les objectifs de la littérature il y a l'*icasticità*, si l'intertextualité peut devenir une première forme d'intermédialité, et si le texte littéraire est en même temps un hypertexte visuel, alors la littérature est (aussi) image, et Calvino en est pleinement conscient. Mais ce n'est pas tout : « le considerazioni calviniane sull'interdipendenza tra immagine e parola sono molto simili a quelle di Michel Foucault, secondo il quale visuale e verbale posseggono il proprio spazio e nell'interagire creano uno spazio nuovo dove solo il pensiero può somigliare a entrambi: questi spazi del pensiero o della mente vengono chiamati *eterotopie*. La particolarità delle descrizioni-narrazioni di Calvino è che hanno la capacità di spostarsi dalla dimensione testuale a quella visuale in un continuo gioco di richiami in cui immagini e parole si sovrappongono creando un oggetto nuovo, un iper-testo » ; E.A. Fucarino, *Le immagini raccontate. Immagini-testo in Calvino*, cit., p. 86.

la spiaggia non è vista con occhio naturalista o impressionista: è vista più alla maniera di Klee [...], e anche la sintassi deve evitare il descrittivismo naturalistico. [...] Se scrivo [...] *sotto il sole verticale* è con questo spirito geometrico post-cubista, che *le soleil à son zénith* non mi rende affatto⁶⁰.

C'est donc en filigrane que les textes de Calvino sont *icastici*, dans le sens où ils tendent à *être des images* – partageant avec les images plus que le résultat formel, le processus de composition : la morphogenèse. C'est le *dessous* de l'écriture qui doit être observé, pour reprendre le titre de l'œuvre d'Hubert Damisch (*Fenêtre jaune cadmium. Ou, les dessous de la peinture*) que Calvino cite dans *Visibilità*, lorsqu'il réfléchit sur *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac comme une œuvre qui ouvre sur un kaléidoscope de possibilités de lecture de la relation entre peinture et écriture. Chez Calvino, ce sont les processus de morphogenèse et de composition qui constituent des paradigmes (méta)créatifs communs à l'écriture et à la peinture : si la littérature est toujours métalittérature, elle est aussi métapeinture. Un autre élément que l'écriture partage en particulier avec le dessin est celui de leur nature avant tout visuelle (et matérielle) : la ligne d'encre sur le papier blanc. Calvino réfléchit constamment à la dimension typographique et topographique de l'écriture – à son interface visuelle – dont le graphisme linéaire et la stylisation réductrice font tendre la page écrite vers la même substance que celle dessinée.

Le modèle de Palomar

C'est en lisant les écrits que Calvino consacre aux arts visuels selon ces perspectives que l'on se rend compte qu'à leur augmentation quantitative au fil du temps correspond une complexité croissante du regard. Comment alors interpréter cette évolution, en tenant compte à la fois de l'ordre chronologique des textes (et des événements biographiques de l'auteur) et des continuités et des discontinuités thématiques, stylistiques et conceptuelles qui les caractérisent ? Pour tracer un parcours de lecture des écrits sur l'art de Calvino, nous avons décidé de nous appuyer sur certains outils méthodologiques (métalittéraires) que l'écrivain lui-même nous fournit. Ces textes sur l'art sont, bien que de manière différente à chaque fois, des ekphrasis mimétiques (et non notionnelles) : leur origine est un fait artistique contingent, l'image de référence n'est pas une image mentale mais une ou plusieurs œuvres d'art, une image réalisée, "incarnée", concrète – d'abord un objet. Comment regarde-t-on et décrit-on les choses, la nature, le monde ? Calvino se pose cette question dans son dernier recueil narratif, le macro-texte *Palomar*. Palomar est un grand œil phénoménologique qui interroge la réalité à travers le regard ; tous ses exercices de vision se traduisent en brèves proses, avec lesquelles Calvino

⁶⁰ I. Calvino, lettre à Maurice Javion, Turin, 26 septembre 1963 ; inédite, le manuscrit est chez le destinataire.

problématise le lien entre le sens de la vue et la connaissance du monde. Ces proses sont organisées par l'auteur sur la base d'un schéma ordonnateur :

le chiffre 1, 2, 3, che numerano i titoli dell'indice, siano esse in prima, seconda o terza posizione, non hanno solo un valore ordinale ma corrispondono a tre aree tematiche, a tre tipi di esperienza e d'interrogazione che, proporzionati in varia misura, sono presenti in ogni parte del libro.

Gli 1 corrispondono generalmente a un'esperienza visiva, che ha quasi sempre per oggetto forme della natura; il testo tende a configurarsi come una descrizione.

Nei 2 sono presenti elementi antropologici, culturali in senso lato, e l'esperienza coinvolge, oltre ai dati visivi, anche il linguaggio, i significati, i simboli. Il testo tende a svilupparsi in racconto.

I 3 rendono conto d'esperienze di tipo più speculativo, riguardanti il cosmo, il tempo, l'infinito, i rapporti tra l'io e il mondo, la dimensione della mente. Dall'ambito della descrizione e del racconto si passa a quello della meditazione⁶¹.

Le livre se divise ainsi en trois macro-sections, elles-mêmes divisées en trois sous-groupes, contenant chacun trois proses. La tripartition opérée par Calvino dans *Palomar* (à lire comme un outil d'organisation de matériel visuel) fournit une clé herméneutique non seulement pour le livre en lui-même, mais aussi pour l'ensemble de l'œuvre de l'auteur et, dans notre cas spécifique, pour ses écrits sur l'art. En effet, si la relation avec l'œuvre d'art est avant tout la relation avec un objet visible, une forme, qui doit être vue, regardée, observée, elle pourra ensuite être l'objet d'une description, un point de départ pour une narration, un stimulus pour une méditation, de la même manière que les choses qui attirent le regard de Palomar. L'utilisation d'un système d'organisation des occasions visuelles et des textes qui les décrivent sur une base ternaire est significative chez Calvino : à la fois système dialectique et ouvert. Comme le rappelle Marco Belpoliti, en effet, pour l'écrivain, le nombre trois « non è un numero, ma una "struttura vuota di ogni senso possibile, e un insieme dal significato indefinito, con elementi e relazioni di cui non si specifica la natura" », il est « metasistema », « metapunto di vista », « spazio che comprende e racchiude le coppie degli opposti: la fiamma e il cristallo, il *recto* e il *verso*, il granchio e la farfalla, lo specchio e la mappa ». Il est un « nodo borromeo che lega gli opposti tra loro, in un rapporto in cui la coppia *uno-due* è legata da un terzo, il *tre*, che li stringe e comprende in modo indissolubile »⁶². Calvino lui-même, en outre, dans la présentation du volume, affirme que, pour la structuration de *Palomar*, un système bipartite en forme de grille, dans lequel chaque case correspond à l'intersection de deux thèmes (quelque chose de similaire à un plan cartésien), s'était révélé non fonctionnel : « questa progettazione che partiva da concetti teorici non poteva funzionare perché il libro accettava di far propri solo testi che avevano dietro di sé un'occasione che mi s'era presentata senza che l'avessi

⁶¹ I. Calvino, *Palomar*, dans *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 872.

⁶² M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., pp. 60-61.

cercata »⁶³. Tenter de donner un ordre aux *occasions* est donc une opération complexe, voire impossible, qui ne peut prendre que la forme d'un système de lecture poreux et ouvert.

La tripartition proposée par Calvino pour *Palomar*, effectuée sur la base de l'expérience de l'observateur et de l'aspect formel et stylistique des textes (description, narration, réflexion conceptuelle), est en certains points analogue à celle que Michele Cometa identifie pour différencier les différents types d'ekphrasis (dénotatives, dynamisantes, intégratives) : il est donc possible de concilier ces deux prismes de lecture⁶⁴. Les trois "points" de Calvino – les trois types de texte correspondant à trois modalités d'observation et de description de la réalité – sont métamorphiques et évoluent progressivement en s'interpénétrant mutuellement – comme si l'un "digérait" l'autre : description > narration > méditation. Cette progression, qui coïncide avec une plus grande complexité du regard (de plus en plus multiple, "kaleidoscopique") et de l'écriture (de plus en plus métalittéraire, "filigranée"), est la même que celle observée dans les trois types d'ekphrasis identifiés : dénotation > dynamisation > intégration.

L'idée qui guide notre lecture des écrits sur l'art de Calvino est que ces textes suivent un type analogue de développement progressif : dénotation (de l'image vers l'extérieur, le contenu du tableau par rapport au contexte) ; puis lecture analytique et narration ou dynamisation de l'image (dans l'image, sous l'image et à partir de l'image, le tableau comme système de signes et comme régime scopique) ; enfin interprétation ou intégration (allant au-delà de l'image, le tableau comme dimension de l'esprit). Comme dans *Palomar*, cet ordre progressif consiste en l'identification de trois domaines thématiques, trois types d'expérience et d'interrogation qui, proportionnés de manière variable, sont présents dans chaque partie du livre⁶⁵, c'est-à-dire trois ensembles poreux, trois systèmes ouverts.

La thèse est ainsi divisée en trois chapitres, qui suivent globalement l'ordre chronologique des textes (avec quelques exceptions liées à des raisons de cohérence et de continuité formelle ou thématique) : *Sur la peinture, Dans et à partir de la peinture, Au-delà de la peinture*. Le choix de la lecture analytique des textes un par un, ou regroupés en petites sections, dans l'ordre chronologique est motivé, en plus de la possibilité de retracer leur progression quantitative et qualitative, par la volonté de mettre en évidence les écrits les moins connus, les plus courts, les plus liés à une occasion. Cette schématisation, qui pénalise en quelque sorte la fluidité de la thèse et certains renvois intertextuels, vise donc à donner une plus

⁶³ I. Calvino, *Presentazione à Palomar*, dans l'édition Milan, Mondadori, 2016, p. IX.

⁶⁴ Michele Cometa, à propos de *Palomar*, écrit : « guidare l'occhio del lettore è [...] l'obiettivo esplicito di molti sperimentalismi letterari che pongono al centro, soprattutto nel Novecento, la questione di uno sguardo che finisce ovviamente per divenire una sorta di partitura per l'opera. Si pensi alla lezione, davvero insuperata, del *Palomar* (1983) di Calvino che va ben oltre le ispirazioni francesi (Michaux, Ponge) dove lo sguardo è allo stesso tempo "tema" e fonte "strutturale" del testo » ; M. Cometa, *Letteratura e arti visive*, cit., p. 9.

⁶⁵ Cfr. note 61.

grande visibilité à ces textes auxquels il aurait été difficile de conférer la pertinence nécessaire dans une réflexion plus discursive. Un autre avantage de cette analyse réside dans la possibilité de lire à la fois les textes narratifs et les essais, habituellement séparés alors qu'ils sont caractérisés, au contraire, par des points de contact et de continuité intéressants – la distinction entre la narration et l'essai théorique est d'ailleurs poreuse chez Calvino en général, et en particulier dans les textes de *Palomar*. Tout au long des trois chapitres, donc, les écrits sur l'art sont lus individuellement mais, autant que possible, également mis en dialogue les uns avec les autres et avec la production narrative et théorique parallèle de l'écrivain.

La structure de la thèse

Le premier chapitre, introduit comme les deux suivants par une présentation de son contenu, est consacré aux écrits sur l'art des années 1950 et 1960. Avant de lire les textes, une analyse approfondie vise à contextualiser la relation de Calvino avec l'image à partir de ses jeunes années, en se concentrant sur la bande dessinée, le dessin et le cinéma. En plus des écrits pour les artistes, les *considérations* sur l'art qui parsèment la production théorique et épistolaire de cette période sont également examinées. La lecture de ces textes révèle que, comme généralement chez les écrivains de la maison d'édition Einaudi des années 1950, Calvino a une forte composante politico-partisane qui oriente aussi bien ses goûts et ses préférences que ses jugements critiques effectifs, ses considérations et publications. L'écrivain a des idées très claires sur l'art, orientées par une conception idéologique et morale, par un sens de la *nécessité* du projet artistique comme projet pour une nouvelle société, et il fait la distinction entre les lignes de recherche rationnelles/géométriques et informelles/viscérales, préférant les premières et critiquant vivement les secondes. En cohérence avec le contexte historique et culturel de l'époque, Calvino relie ces différentes lignes de recherche artistique (surtout picturale) à des points de vue respectifs sur le monde (y compris politiques), à des réponses respectives face au magma indistinct du monde moderne, à des modes respectifs de défile au labyrinthe. C'est pour ces raisons que, selon notre analyse, face à l'art, pendant ces années, Calvino conserve une perspective essentiellement historico-artistique, une manière de lire l'image liée soit à la figuration, soit au thème, soit à l'élément de type politico-idéologique – en d'autres termes, au *contenu* : l'art plastique, toujours historicisé et contextualisé, est mis en parallèle avec (l'histoire de) la littérature, est observé dans son utilité dans la dimension politico-sociale. La lecture de l'image se fait donc principalement en identifiant les éléments figuratifs et compositionnels du tableau (lecture dénotative, écriture descriptive), pour ensuite les ramener hors du cadre, en contact et en parallèle avec les tendances picturales contemporaines, avec les recherches littéraires similaires, et avec le contexte (social, culturel et politique, mais aussi

spatial, comme dans le cas du paysage). Le chapitre se termine par une analyse approfondie de la relation de Calvino avec l'art de Picasso, dont l'évolution au fil du temps permet de tracer des points de continuité et de discontinuité dans la trajectoire des écrits et du regard sur l'art.

Le deuxième chapitre est consacré aux textes datant des années 1970. Pendant ces années, la réflexion métalittéraire devient de plus en plus fréquente et explicite chez Calvino, et parallèlement, l'observation et la description de l'image se concentrent sur l'aspect méta-artistique. Établi à Paris, Calvino s'intéresse de plus en plus à la combinatoire, aux structures, aux processus de composition, à la sémiologie : ce sont les années de conférences de Claude Lévi-Strauss, Paolo Fabbri, Algirdas Julien Greimas, de séminaires à l'École des hautes études, de sa fréquentation de Roland Barthes et des intellectuels gravitant autour de l'OuLiPo, de visites régulières aux expositions et au musées parisiens (ce sont également les années de premiers textes journalistiques pour *Palomar*). Calvino développe son intérêt pour la ville – toujours présent – et en décline la lecture sous un angle anthropologique et sémiologique, mais aussi visuel : comment décode-t-on un langage visuel ? Parallèlement à l'approche sémiotique, qui consiste à examiner les structures et les processus sous-jacents aux œuvres d'art, l'écrivain commence à introduire, dans ses écrits sur l'art, le point de vue et la voix d'un personnage. Les textes acquièrent ainsi un souffle narratif correspondant à la dynamisation de l'image observée ou du processus morphogénétique qui la sous-tend. Cette dynamisation permet de remettre en question la dichotomie qui distingue, en les opposant, les arts de l'espace (la peinture) et les arts du temps (l'écriture). Calvino explore les deux médias et les deux langages expressifs là où ils tendent vers leur opposé : si, d'un côté, il *lit* l'image en étudiant le processus de composition, la stratification temporelle, la structure et la "syntaxe", de l'autre, il rend son écriture de plus en plus rapide, essentielle, visible, *icastica*, comme un croquis, et examine son aspect matériel et topographique. Cette perspective intermédiaire, interartistique et intersémiotique insère Calvino dans un parcours de recherche parfois expérimental, de plus en plus conceptuel. En parallèle à l'évolution contemporaine des théories de l'image et des études sur la culture visuelle, l'écrivain développe une approche plus complexe de la vision (comprise comme lecture du monde) et de la visibilité (comprise comme lisibilité du monde). La deuxième partie de ce chapitre est donc consacrée à ces textes sur l'art (avec quelques réflexions sur la photographie) qui interrogent le jeu de regards réciproques qui lie le spectateur à l'œuvre et l'œuvre au spectateur, et plus spécifiquement, le régime scopique (non seulement les images, mais aussi les regards, les dispositifs, les corps) : regarder, c'est être regardé ; l'art est le miroir de l'écriture. Les dynamiques de regard entre l'auteur (intention communicative, processus), l'œuvre (composition, objet-texte) et le spectateur (décodage, lecture) sont analogues pour la littérature et pour l'art plastique, et Calvino n'introduit pas seulement le régime scopique en littérature, mais prend de plus en plus conscience de la nature visuelle de ses propres textes

(transmédialité). Le chapitre se termine par une analyse approfondie de la relation de Calvino à l'art de Paul Klee, dans le prisme d'une réflexion sur l'art (aussi bien la peinture que l'écriture) comme processus morphogénétique.

Le troisième chapitre est consacré aux écrits sur l'art des années 1980, une période brève (jusqu'en 1985) où non seulement les occasions d'écriture ekphrastique augmentent considérablement, mais où deux tendances se font également sentir : la thématization et, surtout, la systématisation des textes. Un thème récurrent – et en même temps métalittéraire – est celui de la collection : Calvino, écrivain de macrotextes et éditeur de longue date, porte un regard particulièrement attentif au travail en série et à la variation sur le thème des artistes plasticiens. Le rapport de plus en plus étroit avec l'éditeur d'art (et collectionneur) Franco Maria Ricci dessine, dans ce sens, une trajectoire ascendante : à l'intérêt de plus en plus marqué de Calvino pour un certain type de pratique artistique (artistes qui reviennent régulièrement sur leur sujet, qui sérialisent des thèmes, des matériaux ou des techniques, qui créent des collections visuelles, ou des œuvres à la portée encyclopédique) s'ajoute une écriture de textes de plus en plus cohérente entre eux, qui aboutit au projet de *Collezione di sabbia*, un recueil dédié non seulement au *voir* mais aussi aux *choses vues*, une véritable encyclopédie visuelle. Les œuvres d'art, comme les objets et les éléments de la nature, deviennent les principaux centres d'intérêt de Calvino, de ses observations et descriptions – de véritables prétextes à l'écriture. La tension croissante vers la sphère perceptive et vers les cinq sens se traduit par une attention particulière au *langage silencieux des images*, à explorer différemment de celui des mots. La vue devient ainsi un véritable outil gnoséologique, et dans une perspective phénoménologique, l'œil devient tactile, instrument haptique. La peinture est explorée par des incursions dans les tableaux, par la dilatation des détails ; les formes visibles permettent de réfléchir à la forme de la pensée, jusqu'à considérer que la toile est faite de la même forme que l'esprit. C'est pour cette raison, et dans cette perspective, que selon nous, l'art plastique prend de plus en plus d'importance dans la phase mûre du travail de Calvino, de plus en plus intéressé par la dimension extralittéraire – ou par la consubstantialité entre le monde écrit et le monde non-écrit. Si les paroles ne parviennent pas à dire les choses, le silence (qui accompagne déjà l'écrivain dans ses premières lectures sans mots de bandes dessinées) devient l'occasion pour le monde de se regarder et de se dire lui-même – et l'occasion pour l'écrivain de décrire le monde qui se regarde et se dit. C'est dans ce sens que chez Calvino se rejoignent la tangibilité et l'abstraction, le "chosisme" et la métaphysique. Le chapitre est divisé en deux parties : la première décline les concepts de collection, de sémiophore, de poétique de l'objet, de matérialisme métaphysique, la seconde se concentre sur *Collezione di sabbia* comme méthodologie de travail (observer et décrire), avec une attention particulière pour le rôle que la culture japonaise, et en particulier le jardin japonais, joue dans la poétique de Calvino.

Quant aux images, tout au long du parcours de la thèse, plusieurs sont proposées en dialogue avec le texte : des reproductions de certaines œuvres des artistes examinés et de certains dessins de l'écrivain, des copies des écrits de Calvino, des couvertures des livres de l'auteur – leurs seuils, leurs parallèles visuels.

La spirale et l'écriture : dessiner une thèse en forme de spirale

Nous avons choisi de structurer la thèse selon une forme de spirale. Il y a trois raisons principales : la première est que nous considérons *La spirale*, l'un des textes les plus significatifs sur l'image et la création chez Calvino, comme un véritable texte théorique (et c'est pourquoi nous la lisons préalablement à l'analyse des écrits sur l'art, dans l'introduction de la thèse). La deuxième est que la forme de la spirale nous permet de tracer une ligne du temps sur laquelle lire les textes du *corpus* dans un ordre chronologique mais non linéaire (au sens de ligne droite). Le choix de lire les écrits sur l'art de Calvino dans l'ordre chrono-logique, plutôt que selon des critères thématiques, stylistiques, formels ou conceptuels, a été dicté surtout afin d'en mettre en lumière les continuités et les discontinuités. La troisième est que la spirale est à la fois une forme visible, une forme littéraire et une forme cognitive, comme Mario Barenghi l'écrit dans le catalogue de l'exposition *Favoloso Calvino* :

la forma della spirale “archetipo figurativo” e “archetipo della forma letteraria”, [...] e quindi anche archetipo cognitivo – si collega da un lato allo sguardo, dall'altro alla scrittura; e, sul piano del discorso, evoca la categoria della correzione del progressivo aggiustamento di tiro o di rotta⁶⁶.

La spirale, donc, est une forme éminemment calvinienne.

Bien que *Visibilità* soit l'un des textes théoriques les plus significatifs sur la relation de Calvino à l'image, il nous semble qu'un autre texte-guide dans ce sens est *La spirale*, qui clôtüre *Les cosmicomiche* – une œuvre qui a des sources visuelles et artistiques explicites. Notre objectif, en effet, est d'explorer, plus que le rôle de l'image dans la littérature de l'écrivain, le rôle de l'art plastique dans sa poétique et dans sa réflexion métalittéraire. Il s'agit donc, comme cela a été dit, non pas d'images mentales, mais d'images concrètes, d'abord des *objets* – comme le coquillage en spirale de Qfwfq. La *visibilité* chez Calvino appartient à l'objet observé, c'est une caractéristique active du sujet qui subit l'action (voir, observer), c'est la disponibilité à être vu : l'œil qui perçoit est dans une relation réciproque avec le monde (regarder - être regardé - être interpellé par les choses). Cette approche théorique – gnoséologique, phénoménologique – de l'image est précisément celle que Calvino illustre, sous forme de récit, dans *La Spirale*. Dans ce texte, en effet, l'écrivain démontre le lien à la fois gnoséologique et phénoménologique entre

⁶⁶ M. Barenghi, *Favoloso Calvino. Il mondo come opera d'arte: Carpaccio, de Chirico, Gnoli, Melotti e gli altri*, Milan, Electa, 2023, p. 29.

la vue, ou l'image, et la connaissance (du point de vue cognitif), ou la pensée, en soulignant l'immédiateté entre le système optique (l'œil) et le système cérébral (le cerveau). Dans cette cosmicomic, nous sommes dans une préhistoire de l'univers où le monde est en train de prendre forme. Qfwfq, personnage protéiforme et métamorphique, prend ici l'apparence d'un mollusque qui, poussé par le désir de communiquer (avec *la* mollusque, c'est-à-dire l'autre-soi), de s'exprimer, de se différencier et de se définir, sécrète de la matière calcaire et réalise une coquille en forme de spirale qui à la fois le protège et l'annonce au monde. Cet objet, grâce aux vibrations ondulatoires de la lumière qui frappent les corps, produit et émet une image visuelle de lui-même. Cette image permettra la naissance, dans certaines formes de vie, de l'organe visuel : l'œil. Une fois le système optique développé chez ces créatures dotées d'yeux, un système cérébral se développera également (de la rétine au cerveau), puis la pensée, et par la suite la parole. Dans cette succession de causalités (objet > image visuelle > œil > vision > pensée), l'image (l'image de l'objet) acquiert une force génératrice et créatrice, tout en se dotant simultanément d'une dimension cognitive et gnoséologique.

Le texte de *La Spirale* soulève donc plusieurs questions de nature métalittéraire (ou plus généralement métacrétive) et extra-littéraire qui nous semblent fondamentales pour analyser les écrits sur l'art de l'auteur précisément en tant que textes toujours métalittéraires et extra-littéraires (reflet de la littérature). Tout d'abord, dans *La Spirale*, comme mentionné, Calvino met en évidence le lien immédiat entre la vue et la connaissance dans une perspective où, selon la métaphorologie, *voir* signifie *savoir* : « *knowing is seeing* »⁶⁷. L'art visuel est important dans la poétique de l'auteur car c'est un outil de connaissance.

Centrale, par ailleurs, est la réflexion sur la création. Le *faire* (la tension créative et la création) est en effet à la fois l'expression de soi du gastéropode, un processus morphogénétique "artistique", et la sécrétion de matériau calcaire, un processus morphogénétique "naturel" : sécrétion. Ainsi, la coquille est à la fois esthétiquement belle et biologiquement nécessaire. Ensuite, faire la coquille, c'est-à-dire créer, signifie dans *La spirale* faire beaucoup de choses :

il fare la conchiglia implicava anche fare il miele nel favo di cera e il carbone e i telescopi e il regno di Cleopatra e le piramidi e il disegno dello zodiaco degli astrologi caldei e le guerre e gli imperi di cui parla Erodoto e le parole scritte da Erodoto e le opere scritte in tutte le lingue comprese quelle di Spinoza in olandese e il riassunto in quattordici righe della vita e delle opere di Spinoza nella dispensa «Rh-Stijl» dell'enciclopedia sul camion sorpassato dal moto furgoncino dei gelati e così nel fare la conchiglia *mi pare d'aver fatto anche il resto*⁶⁸.

À l'acte primordial de création suivent toutes les formes : naturelles, culturelles, et même celles *possibles*, indistinctement. Dans cette théorie sur la création (artistique avant tout, aux yeux de

⁶⁷ Cfr. M. Pagano, *Da dove piovono le immagini? La parola e l'immagine nelle Cosmicomiche di Italo Calvino*, Florence, Franco Cesati, 2020.

⁶⁸ I. Calvino, *Le cosmicomiche*, dans *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 215. C'est moi qui souligne.

l'écrivain), Calvino semble superposer les concepts de création cosmique ou cosmogonique, biologique et artistique. La vie de l'univers, la vie biologique et l'art sont de manière holistique le fruit de processus morphogénétiques individuels et collectifs analogues.

Une autre réflexion centrale dans *La Spirale* concerne la matière et la forme. L'aspect *matériel* de l'expression, qui ici est la sécrétion (ce qui revient à dire presser : « eravamo intenti a spremere una forma da noi stessi »⁶⁹ ; *esprimere-spremere* est d'ailleurs une comparaison phonétique et conceptuelle que Calvino opère dans *La Squadratura* pour Giulio Paolini⁷⁰), dépend du fait que le coquillage est avant tout un objet fait de matière calcaire – de même, l'œil : un dispositif optique mais d'abord ophtalmique, physiologique, matériel. Comme dans ses analyses d'œuvres d'art, donc, c'est à partir de l'objet observé que, selon Calvino, la trajectoire du regard part : « il collegamento occhio-encefalo io lo pensavo come un tunnel scavato dal di fuori, dalla forza di ciò che era pronto per diventare immagine, più che dal di dentro ossia dall'intenzione di captare un'immagine qualsiasi »⁷¹. Le matérialisme de Calvino, généralement lié à l'image (« la materializzazione di astratti pensieri non può manifestarsi che per immagini »⁷²), prend ici une dimension tangible, corporelle, matérielle (*materica*). Tout comme dans le cas d'œuvres d'art plastiques : dessins, tableaux, gravures, sculptures, objets faits avant tout de matière. L'art, miroir de la littérature, est donc aussi le miroir du monde, car il est fait de sa propre matière :

come in una screziata spirale la chiocciola assorbe frammenti cristallini di sabbia e di pietra per secernere una forma continua che risponda alla forma del mondo [...], e attraverso il suo palpito intriso di succhi la frana del guscio del mondo in frantumi s'aggrega nella continuità attorcigliata che è guscio e specchio del mondo⁷³.

C'est ainsi que Calvino écrit dans son texte de présentation à l'artiste Bona de Mandiargues, où la réflexion sur la matière textile des œuvres se mêle à celle sur la forme. La forme est pour Calvino la tangibilité de l'abstraction, la visualisation de l'ineffable, la topographie de la pensée.

En commentant *Le cosmicomiche*, et en particulier *La spirale*, Eugenio Montale écrit :

⁶⁹ *Ivi*, p. 219.

⁷⁰ « Lo stesso verbo “esprimere” ricorda sgradevolmente la secrezione, o, nel migliore dei casi, l'atto di spremere un limone » ; I. Calvino, *La squadratura*, dans *Saggi*, cit., vol. II, p. 1982.

⁷¹ I. Calvino, *Le cosmicomiche*, cit., p. 218.

⁷² M. Pagano, *Da dove piovono le immagini?*, cit., p. 62.

⁷³ Texte pour une exposition de Bona de Mandiargues, *Assemblages*, Galleria San Sebastianello, Studio S, Rome, 28 mars - 29 avril 1973, 1 p. Maintenant dans I. Calvino, *Guardare. Disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggio, visioni e collezioni*, Milan, Mondadori, 2023, p. 312.

forse sono stati i colori che hanno prodotto la formazione degli occhi che dovranno vederli; in casi simili l'effetto genera la sua causa e tutto l'universo è un immenso contesto di fatti che si implicano a vicenda e in cui non ha senso parlare di tempo e di spazio, di prima e di dopo⁷⁴.

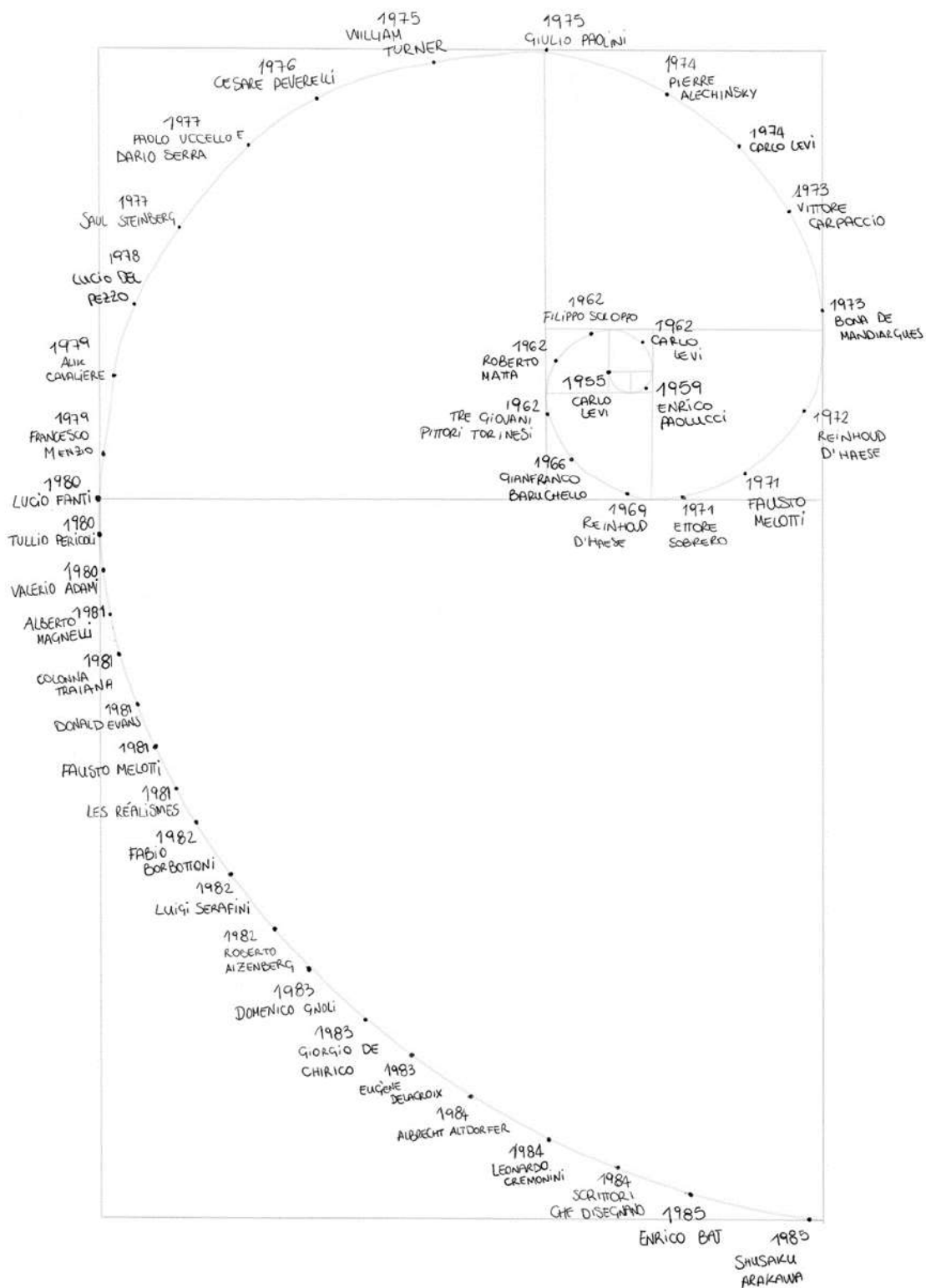
L'espace-temps auquel Montale fait référence semble avoir précisément la forme d'une spirale, qui est en fait une forme de l'espace-temps. Dans un récit publié dans *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, *Le conchiglie e il tempo*, Qfwfq est à nouveau un gastéropode qui crée une coquille en spirale. Cette fois, cependant, sa création n'est pas seulement une forme de l'espace, mais aussi une forme du temps : la coquille est, en plus de l'image visuelle d'elle-même, un signe, une trace, un marqueur de temps. Comme l'écriture de Calvino.

C'est pour ces raisons que, en analysant les textes que Calvino consacre à l'art plastique dans un ordre chronologique, nous imaginons les lire comme s'ils étaient disposés sur une ligne du temps en spirale, une structure adaptée pour contenir le style de l'écrivain, qui est « irréductiblement débordant, mais encadré par un hyperstyle qui donne une architecture à ce pullulement vital »⁷⁵. En tant que ligne, la spirale est un ensemble de points : elle est à la fois continue et discontinue. Cet aspect de discontinuité dans la continuité, dans la lecture des écrits sur l'art, nous permet de tracer un parcours chronologique prenant en compte l'évolution dans le temps du rôle des images dans la poétique de Calvino (de plus en plus des images "incarnées"), les développements de sa manière d'observer et de décrire les œuvres d'art (par exemple l'introduction de l'approche sémiotique), la progressivité qui caractérise sa production ekphrastique (de plus en plus dynamisante et intégrative) ainsi que les noyaux thématiques et conceptuels qui reviennent de manière récurrente (comme le thème de la ville), les interrogations constantes ou transversales (comme l'antinomie dedans-dehors) : une perspective diachronique, mais non linéaire. Pour cela nous adopterons une lecture centrifuge de la spirale : de l'intérieur vers l'extérieur. L'enroulement de ses bras, une illusion de mouvement dans l'espace-temps, implique une avancée et un retour constants, des variations sur le thème : comment Calvino reprend-il les mêmes thèmes, concepts et réflexions au fil du temps, ou comment évolue-t-il son point de vue sur eux ? Son écriture est-elle une mise en abyme géométrique comme un fractal ou une spirale tracée à main levée comme celles de Steinberg ? Nous lirons les écrits sur l'art de Calvino en essayant de tracer un chemin entre lignes, couleurs, formes et écriture que nous espérons visible et ouvert comme celui d'une spirale.

⁷⁴ Publié sous le titre *È fantascientifico ma alla rovescia*, dans le « Corriere della Sera », 5 décembre 1965 ; maintenant dans E. Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, Milan, Mondadori, 1996, vol. II, p. 2762.

⁷⁵ P. Abbrugiati, *Le vertige selon Calvino*, Aix-en-Provence, PUP, 2016, p. 79.

Voici un schéma visuel de l'ordre chronologique des écrits sur l'art de Calvino : la ligne du temps en forme de spirale.



Après avoir exposé les contenus, les méthodologies adoptées et la structure de la thèse, nous proposons maintenant de lire l'un des textes du *corpus* des écrits sur l'art de Calvino, afin de présenter concrètement un exemple de notre analyse. À cet effet, nous avons choisi l'écrit que Calvino consacre à la peinture de William Turner : un texte central tant dans le parcours de la thèse (où il est présenté dans le deuxième chapitre) que dans la biobibliographie de l'écrivain

William Turner : le happening et le point de vue à l'intérieur du tableau

En 1975, dans la même année que *La Squadratura* pour l'artiste contemporain Giulio Paolini (un des essais de Calvino sur l'art les plus significatifs et lus), Calvino écrit un texte sur la peinture de Turner. Bien que les occasions de rédaction des deux écrits et leurs références respectives soient totalement différentes, Calvino regarde Paolini et Turner à travers un prisme de lecture analogue, développé à partir de la formulation de nouvelles réflexions sur l'art visuel acquises à partir de la fin des années 1960 : d'abord, considérer les images comme des textes dans une perspective sémiotique, puis observer dans les tableaux la réciprocité du regard, c'est-à-dire réaliser que regarder c'est être regardé, et que les images nous regardent et nous interpellent. Calvino est de plus en plus attentif à interroger les œuvres dans leur relation avec l'observateur, le processus compositionnel, le contexte qui les entoure et les accueille – autrement dit les considérer dans un régime scopique.

L'article sur Turner, *Dipingeva solo nature moribonde*, est publié dans « Il Mondo » le 6 mars 1975. Il s'agit de la critique d'une grande exposition organisée à la Royal Academy de Londres en 1975, à l'occasion du bicentenaire de la naissance du peintre, et entièrement consacrée à son œuvre : « circa ottocento pezzi tra quadri, disegni, acquerelli, stampe, documenti vari »⁷⁶. Calvino a déjà eu l'occasion de découvrir le travail de Turner à la première Biennale de Venise d'après-guerre, dans le pavillon anglais. À ce moment-là, les toiles de Turner sont pour lui l'expression d'un artiste considéré comme moderne, qui, avec tous « gli artisti che vengono visti come “moderni”, indipendentemente dalla loro epoca » (par exemple, pour Calvino, les impressionnistes), est également perçu comme contemporain. Au fil des ans, cependant, la perception de Calvino à ce sujet change – ou plutôt : sa conscience évolue, c'est-à-dire sa connaissance de l'histoire de l'art, par rapport à la lecture contextuelle de l'histoire de l'art que propose chaque époque. Au début, la distance entre la modernité de Turner et la contemporanéité des impressionnistes, dont le peintre anglais est un « precursore », est vue comme insurmontable ; plus tard, Calvino « impara che con Turner gli impressionisti non hanno niente da spartire ». Pendant ce temps, il a également l'occasion de redécouvrir, pour ensuite se

⁷⁶ I. Calvino, *Una mostra di William Turner*, dans *Saggi*, cit., vol. II, p. 1974; toutes les prochaines citations du même texte se trouvent là, aux pp. 1972-80.

contredire à nouveau, Turner en tant que précurseur de l'abstraction informelle. En somme, pour Calvino, ce peintre (qu'il semble consulter souvent⁷⁷) est comme un indicateur grâce auquel lire l'art et ses mouvements dans l'histoire, et représente un point nodal pour une réflexion critique.

À l'occasion de l'exposition londonienne de 1975, Calvino, dans son article de critique, retrace rapidement la biographie de Turner en rappelant sa formation et son parcours artistique : fils d'un barbier, enfant il colore avec de l'aquarelle des estampes que son père vend dans son magasin ; plus tard, il commence à dessiner, surtout des vues et des paysages sur commande de nobles propriétaires de grands domaines de campagne. Ensuite, il devient l'élève d'un topographe, puis copiste de dessins ; entre-temps, déjà à l'âge de quatorze ans, il entre comme élève à la Royal Academy, où, plus tard, il enseignera la perspective et dont il deviendra enfin président (le lieu de l'exposition de 1975 est donc particulièrement significatif). Le peintre anglais fait également plusieurs voyages en Italie (à Rome, Orvieto, Tivoli et Venise), pour observer les merveilles architecturales anciennes et modernes, ainsi que les merveilles naturelles de la péninsule méditerranéenne, destination des intellectuels et artistes de toute l'Europe.

En retraçant sa biographie, Calvino rappelle comment Turner opère dans un contexte historique et culturel de transition : au sein de la Royal Academy, juste au début du XIX^e siècle, démarre le marché de l'art moderne, de sorte que progressivement, le tableau n'est plus peint sur commande, « *ma in vista d'un eventuale acquirente ancora sconosciuto; l'artista progetta non solo la sua opera ma anche un pubblico che si sarebbe riconosciuto in essa* ». La toile devient ainsi l'espace d'une expressivité plus libre, d'une poétique et d'un style personnels. Turner a ainsi la possibilité de réaliser de grandes toiles à l'huile dans lesquelles il peut « *esprimere i drammatici effetti di colore e di luce che gli stanno a cuore* ». La vie du peintre, rappelle Calvino, est entièrement consacrée à l'art :

disegnava tutto quel che vedeva, dal mattino alla sera, paesaggi, architetture, opere d'arte, costumi; e alla sera, di ritorno alla locanda, sulla scorta dei disegni dipingeva acquerelli. [...] Gli album di schizzi presi in viaggio [...] dovevano servirgli come una biblioteca di consultazione per i quadri a olio che avrebbe composto in studio.

Presque une obsession pour la représentation (il dessinait tout ce qu'il voyait, du matin au soir), celle de Turner, qui rappelle de près celle d'un photographe (pensez au personnage calvinien d'Antonino Paraggi dans *L'avventura di un fotografo*). Une obsession qui lui vient également du fait qu'il était, entre autres, professeur de perspective, et donc inévitablement conduit à des réflexions constantes sur la vue et à de véritables « *esplorazioni visuali* ».

⁷⁷ Sur William Turner, Calvino conserve, dans la bibliothèque de son appartement à Rome, le catalogue *Turner 1775-1851*, Londres, The Tate Gallery, 1974 (étagère IX.H.40).

C'est aussi pour ces raisons que l'œuvre de Turner est fortement innovante du point de vue formel. Dans sa technique, écrit Calvino, « la solidità delle cose tende via via a non distinguersi più dagli elementi fluidi: nuvole, vapori, onde, neve, e dalla vibrazione della stessa luce ». Les tableaux de Turner, même lorsqu'ils sont « finiti » pour le peintre, semblent aux yeux des observateurs, et selon le goût de l'époque, n'être qu'« un impasto di colori ». Le peintre, en effet, écrit Calvino, termine la toile seulement le « giorno della “vernice” », lorsque les artistes sont appelés à exécuter les dernières retouches sur leurs œuvres en vue de l'exposition : Turner, en cette occasion, « arrivava con tele che contenevano poco più d'uno sfondo di base e improvvisava il quadro sul posto ». Selon Calvino, cette méthode de travail inédite de Turner introduit « in una concezione della pittura ancora classicista » un élément « di spettacolo, quasi di *happening* », indicateur d'« un fare artistico che si realizza nel tempo e non nella compiutezza dell'opera », donc plus *gestuelle* que *picturale*:

in questa esposizione che affianca opere come fermate nelle varie fasi dell'esecuzione, la nostra mente registra una scomposizione dei materiali e delle operazioni del dipingere, alla luce d'un'esperienza analitica e concettuale dell'arte.

L'œuvre de Turner peut donc être lue à la fois analytiquement, en décomposant ses processus de composition, et conceptuellement, en révélant sa matérialité, sa nature d'objet signifiant. Elle semble en fait être un véritable enregistrement des phases d'exécution, et des outils du métier de peintre utilisés dans chacune de ces phases, rendue manifeste aux yeux du public. C'est dans sa dimension sémiotique que l'œuvre de Turner est lue par Calvino de manière analogue à celle de Paolini, et dans son *être processus* – non pas une œuvre achevée, mais un devenir de l'œuvre, une variable temporelle dans une variable spatiale. Il n'est donc pas étonnant que, de toute l'exposition, Calvino apprécie particulièrement les carnets de croquis :

gli album di schizzi presi in viaggio (che sono tra i più preziosi pezzi di questa esposizione) dovevano servirgli come una biblioteca di consultazione per i quadri a olio che avrebbe composto in studio, tornato in patria.

[...] La compiutezza o incompiutezza è sempre un problema per i quadri di Turner, così come la loro datazione.

Un élément pictural qui est aussi conceptuel sur lequel Calvino se concentre est celui du paysage. Les sujets de Turner sont en effet principalement des paysages naturels, qui, selon l'écrivain, constituent un véritable « speciale linguaggio visuale ». En confrontant ces représentations de l'artiste, on peut « percorrere una fase cruciale della storia delle idee, una biografia intellettuale, e pure una trasformazione nel contenuto dei paesaggi stessi ». Calvino définit celle de Turner comme une « rivoluzione visuale », qui est en même temps une « concezione del mondo », ainsi que de l'art. Dans l'œuvre du peintre anglais, en effet, le paysage est un thème pictural presque autonome – sans pour autant se détacher totalement de

l'idée du « paesaggio morale », où les « figure », « la “storia” », et la « didascalia morale » sont indispensables. Dans le sillage de la tradition du classicisme du XVII^e siècle de Poussin et Lorrain, que Turner considère comme ses modèles, le tableau a « un senso » lorsqu'il représente « figure idealizzate in un paesaggio idealizzato », même si « magari molto di paesaggio e poco di figure ». Pour ces raisons, la lecture que Calvino fait des œuvres de Turner se concentre également sur le contenu, l'aspect thématique et politique. Tout d'abord, l'écrivain souligne que le peintre ne dissocie jamais ses « esplorazioni visuali » et son expérimentation formelle d'un « un discorso di contenuti, d'idee morali, di profezie. Le civiltà prossima al tramonto, la decadenza degli imperi, Cartagine, la Roma del tardo Impero e la Roma delle rovine sono i temi che più [gli] stanno a cuore ». Souvent, le peintre (qui est aussi poète) accompagne ses œuvres de commentaires avec des citations littéraires : l'histoire de la chute de Rome de Gibbon, la Bible, l'Énéide, Byron. Turner veut ainsi avertir les Anglais, leur rappeler que la puissance des empires n'est pas éternelle, que des « minacce soverchianti incombono sulle forze dell'uomo ». Cependant, selon Calvino, le pessimisme du peintre est plus cosmique qu'historique : les figures humaines sont toujours petites et presque invisibles, « macchioline minute in mezzo alle grandi masse di colore delle forze naturali che invadono le sue tele ». Ces réflexions sur le rapport entre contenu et forme (Turner pose en effet les bases des premières expériences de dépassement du mimétisme en art⁷⁸), entre individu et histoire ou entre individu et nature dans la peinture de Turner s'accompagnent, dans la critique de Calvino, d'une réflexion sur la situation politique et économique contemporaine : l'Angleterre de 1975 « vive nella psicosi degli attentati irlandesi; dopo le bombe nei grandi magazzini nelle settimane delle spese natalizie », dans une situation de crise économique aiguë⁷⁹. Pour l'écrivain italien en voyage à Londres (qui va visiter l'exposition chargé des paquets d'achats en livres sterling : des boîtes de tabac, des chaussettes en laine, des Penguin Books, des articles de papeterie et des chemises en liquidation), le pessimisme contemporain est trop chargé de doutes, d'illusions et de consolations pour permettre un renversement du négatif en positif⁸⁰ ; renversement qui, selon

⁷⁸ Cfr. M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 50.

⁷⁹ C'est dans cette nouvelle dimension plus contextuelle que strictement politique que Calvino relit Turner, le libérant de la dimension esthétique universelle dans laquelle il était relégué pendant les années d'après-guerre : « ed è, per me, un nuovo Turner che mi viene incontro non dall'empireo atemporale delle forme, ma dalla sua epoca e dalla sua storia individuale, prese in mezzo tra cambiamenti ancor più sconvolgenti di quelli che stiamo vivendo ».

⁸⁰ « Il Calvino degli anni Settanta e Ottanta sembra alludere con sempre maggior frequenza a temi catastrofici, in particolare nei suoi interventi politici sui quotidiani. L'Italia gli pare un Paese che si dibatte in una crisi sociale e politica drammatica. Nel 1975 muore in modo tragico Pasolini; tre anni dopo viene sequestrato e ucciso dalle Brigate rosse Aldo Moro – gli articoli dedicati a questo evento sono molto importanti nella sua visione della crisi italiana –; mentre già alla fine dei Sessanta è iniziata la stagione degli attentati di marca neofascista tesi a destabilizzare il quadro politico e istituzionale del Paese. Anche nei testi sull'arte e sulla visione che Calvino scrive in quel periodo traspare questo pessimismo della ragione. Lo si intende bene dalla lettura del “Taccuino del signor Palomar” e dei racconti che raccoglierà nel libro omonimo [...], ma anche da diversi articoli di quel periodo che

Calvino, est généralement déjà pressenti à l'époque de Turner, à la fin du Siècle des Lumières⁸¹. La contemporanéité est pour l'écrivain dans un état de crise, même s'il est probable que les « tanti discorsi da finimondo [...] corrispondano [...] a un atteggiamento letterario e a uno sfogo temperamentale », similaires à celles de Turner, qui est d'ailleurs un « pittore romantico ». Dans cet article, destiné à un hebdomadaire politique, culturel et économique, l'écrivain soulève la question de l'actualité et de la pertinence de repropose l'œuvre de Turner au public au milieu des années 1970 : « un determinismo ineluttabile domina le sorti dell'umanità nel momento in cui essa si crede più padrona del suo destino: è questa la coscienza che oscuramente Turner voleva comunicare ai suoi contemporanei e che ora ripropone a noi visitatori del bicentenario, nell'anno cruciale della crisi inglese? ».

L'œuvre de Turner, en somme, est interrogée dans sa communicabilité et dans son caractère énonciatif : que peut-elle dire, moralement, esthétiquement et conceptuellement, au public de 1975 ? Cela fait également partie, sans aucun doute, de cette « esperienza analitica e concettuale dell'arte » que Calvino expérimente à la Royal Academy et qui fait désormais partie intégrante de son regard sur l'art. À cet égard, l'article sur Turner est un exemple emblématique de cette synthèse calvinienne entre morale et esthétique qui caractérise ses réflexions sur les arts visuels depuis les années 1950. Mais l'élément novateur présent ici doit être recherché dans tous les plis et les développements de cette *énonciativité*, c'est-à-dire dans la dimension méta-artistique de l'œuvre, dans le régime scopique où l'observateur est impliqué dans la construction du jeu de regards. Parmi les diverses œuvres de Turner, Calvino se concentre sur le tableau dédié à Atilius Regulus. Ici, l'écrivain note :

non è rappresentato il supplizio del romano che i cartaginesi, dopo avergli tagliato le palpebre, obbligano a fissare il sole; il quadro mostra quel che vedono gli occhi di Regolo: lo sfolgorare d'un sole nemico che investe e annienta le vie di Cartagine.

compariranno in *Collezione di sabbia*. Tuttavia, lo scrittore non sembra cedere completamente al disfattismo, anche quando si mostra pessimista, poiché, come scrive nel testo dedicato a Turner, è sempre possibile rovesciare il negativo in positivo. Si chiede al termine della visita-recensione: «Vale oggi anche per noi? Forse il nostro pessimismo è ancora carico di dubbi, illusioni, consolazioni perché il rovesciamento si compia. Forse questo stato, e solo questo, è la crisi?»; M. Belpoliti, *Duce*, dans I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 475-76.

⁸¹ Comme l'écrit Calvino, « William Blake, la cui strada incrociò quella di Turner solo agli inizi per poi divergere, fu il visionario d'un'epoca di rigenerazione che doveva uscire dall'apocalisse della Rivoluzione francese. Blake e Turner sono contemporanei di Hegel: il Secolo dei Lumi s'era chiuso tra scosse di terremoto, e l'idea che una dinamica di forze potesse rovesciare il negativo in positivo era nell'aria ». Le renversement du négatif en positif semble donc possible dans les termes d'une vision dialectique, laquelle cependant, selon Calvino, s'adapte mal à l'observation de la complexité du monde contemporain.



William Turner, *Regulus*, 1828

À travers la « valanga di pittura » – « la luce solare prendendo possesso del quadro cancella le cose anziché dar loro evidenza » –, l'observateur enregistre « una corrente vitale » : les « colorate forze distruttive » de Turner sont évoquées non pour anéantir l'homme, « ma per trasmettergli il segreto della loro forza ». La lumière, métaphore conventionnelle à la fois de la vision et de la connaissance, outil gnoséologique par excellence, signifie ici le contraire d'elle-même, elle est source d'aveuglement, c'est-à-dire d'une forme d'obscurité. Lumière qui, Calvino le souligne en superposant les deux éléments, est à la fois celle du soleil vu par Regulus et celle de la peinture de Turner – mais aussi celle de l'énergie vitale infusée dans la spectatrice et le spectateur. La lumière est donc un élément sémiotique du tableau, à la fois signifiant, signifié et référent. Mais il y a plus : la lumière est protagoniste, elle est l'objet du regard⁸². Quel regard ? Celui de Regulus, celui de Turner et celui de l'observatrice et de l'observateur du tableau en 1975. Si dans le célèbre *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* de Paolini⁸³ pour Calvino « l'immagine è la stessa ma la sintassi interna cambia »⁸⁴, c'est-à-dire que le regard de la

⁸² La lumière est un élément fondamental chez Turner, si bien que, comme le rappelle Calvino, les visiteurs de sa galerie d'expositions privée « dovevano prima sostare in una stanza buia, perché i loro occhi divenissero più sensibili ai colori ».

⁸³ Il s'agit d'une œuvre de Giulio Paolini de 1967 : une photographie d'un portrait de Lorenzo Lotto. En photographiant le portrait, l'artiste interroge les trajectoires et les superpositions des regards du peintre, de l'artiste contemporain lui-même et du spectateur de l'œuvre, comme le souligne également Calvino : « una volta [Paolini] ha esposto la riproduzione fotografica d'un ritratto di Lorenzo Lotto, intitolandola *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*. L'immagine è la stessa ma la sintassi interna cambia. È il soggetto del quadro che guarda Lotto: cioè l'osservatore attuale del quadro vede quel che vedeva Lotto, no: si sente guardato dagli stessi occhi che fissavano Lotto. Gli occhi del quadro o gli occhi del modello? Il titolo avverte che nel punto in cui oggi si trova chi guarda il quadro, si trovava Lorenzo Lotto di fronte a quel giovane » ; I. Calvino, *La squadratura*, cit., p. 1985.

⁸⁴ *Ibidem*.

spectatrice et du spectateur contemporains est superposé à celui de Lotto et de Paolini (et de l'objectif photographique) dans l'observation du jeune protagoniste du portrait, dans le *Regulus* de Turner c'est entre la spectatrice et le spectateur, le peintre et le protagoniste du tableau que se produit cette superposition. Le *happening* de Turner est donc encore aujourd'hui décliné au présent, dans le temps de l'identification du regard et dans l'espace qui est celui du champ de vision de celui qui est à l'intérieur du tableau et de celui qui le regarde de l'extérieur. Calvino ne lit pas Turner à travers le prisme de l'histoire de l'art (ni de l'histoire tout court), mais à travers celui de l'histoire de la vision, c'est-à-dire de la pensée.

Ce que ses écrits sur l'art nous apprennent sur Calvino

Cet écrit sur la peinture de Turner, comme mentionné précédemment, se trouve au centre du parcours en spirale le long duquel se développe la thèse, et il est lié de diverses manières aux écrits qui le précèdent et qui le suivent. De la lecture du texte, il ressort que Calvino, en observant une œuvre d'art, décrit à la fois ce qu'il voit (l'œuvre, l'objet, l'image "incarnée") et sa propre pensée à ce sujet (dans ce cas précis, lié au contexte historique et politique, à ses considérations sur l'exposition et à la nécessité d'une lecture actualisée et actualisante de Turner). Mais il ressort également que l'écrivain, bien qu'il ne s'identifie pas ici « alla maniera »⁸⁵ du peintre, c'est-à-dire que son écriture ne se modèle pas sur le processus compositif et morphogénétique de l'œuvre d'art (comme c'est le cas dans d'autres textes à partir du début des années 1970), il *s'identifie au regard de la peinture*. Lire les écrits sur l'art de Calvino nous permet en effet de mettre en évidence comment l'évolution du regard de l'écrivain sur l'art, sur les images et sur le monde se dirige vers une observation de plus en plus silencieuse et une description de plus en plus *adhérente* aux choses.

Comme nous l'avons dit, l'écriture de Calvino part d'une image pour aboutir à une image : comme l'exosquelette du gastéropode, le processus d'écriture *icastica* suit une forme de spirale. Dans notre thèse, construite en suivant les traces de cette forme, nous lisons les écrits sur l'art de Calvino comme une mosaïque dans leur progression ; tant dans leur intertextualité réciproque que dans le dialogue avec l'œuvre de l'écrivain dans son ensemble. L'augmentation considérable et la systématisation de ces textes dans les dernières années de la vie de Calvino – dont une preuve est la publication de *Collezione di sabbia* en 1984 – laisse supposer que si l'écrivain avait vécu plus longtemps, il aurait peut-être lui-même rassemblé ces textes (un indice en ce sens pourrait être le projet de cette publication, jamais réalisé, de la part de sa femme,

⁸⁵ Calvino utilise cette expression dans le titre du texte sur le peintre Domenico Gnoli *Quattro studi dal vero alla maniera di Domenico Gnoli*.

Esther Judith Singer⁸⁶). Le rôle privilégié accordé par Calvino au sens de la vue est dicté par l'immédiateté qui lie l'œil au cerveau (« il cervello comincia nell'occhio »⁸⁷) ; le rôle privilégié accordé aux œuvres d'art est dicté par leur caractère de systèmes de signes et de représentations qui parviennent à communiquer avec une plus grande immédiateté que l'écriture (« lo scrittore guarda le opere del pittore cercando di tradurre ciò che esse gli comunicano in qualcosa che vorrebbe comunicare lui »⁸⁸). L'art plastique est ainsi pour l'écrivain une « spinta a rinnovarsi, [...] ideale di invenzione libera, di essere sempre se stessi facendo sempre qualcosa di nuovo »⁸⁹ : matière à observer et à décrire, méthodologie créative.

Le parcours qui est tracé dans la thèse suit un itinéraire chronologico-géographique qui est en même temps un itinéraire poétique et gnoséologique. En passant par sa vocation pour le dessin, par la dimension visuelle (graphique et topographique) de son écriture, par son intérêt croissant pour la peinture, nous examinons les raisons qui poussent l'auteur à rédiger ses écrits sur l'art, jusqu'à démontrer que l'art est pour Calvino une occasion d'écriture, une matière poétique. On a donc décidé de lire ses textes sur l'art, des textes écrits pour une occasion, en tenant compte de leur nature à la fois endogène et exogène par rapport à l'œuvre littéraire de l'auteur – c'est-à-dire de leur proximité avec celle-ci, des correspondances réciproques entre les deux⁹⁰. Quant aux œuvres d'art, en tant qu'objets externes au monde littéraire, elles doivent être considérées comme un "pont" entre le monde écrit et le monde non-écrit : en tant que représentations mimétiques de la réalité (matière et forme), elles sont elles-mêmes investies d'un rôle centripète et centrifuge par rapport à la littérature et au monde. Les œuvres d'art chez Calvino sont donc des interlocutrices dans un dialogue métalittéraire qui est inévitablement aussi métapictural et métacréatif, et qui implique, en plus de l'image, les dispositifs (matériels et optiques) et les regards (corps, perspectives). Les œuvres d'art doivent enfin être considérées comme des objets métaphysiques, caractérisés par des qualités de tangibilité et d'abstraction, à la fois matière et *sens*.

⁸⁶ Comme écrit Letizia Lodi en 1988 : « l'edizione comprensiva degli scritti di Calvino concernenti le arti sarà, tra non molto tempo, curata dalla moglie dello scrittore » ; L. Lodi, *I colori della mente. Italo Calvino: scritti sulle arti (1979-1985)*, dans G. Bertone (dir.), *Italo Calvino. La letteratura, la scienza, la città*, actes de la conférence nationale de Sanremo (28-29 novembre 1986), Gênes, Marietti, 1988, p. 155.

⁸⁷ I. Calvino, *Collezione di sabbia*, dans *Saggi*, cit., vol. I, p. 530.

⁸⁸ I. Calvino, *La squadratura*, cit., p. 1983.

⁸⁹ I. Calvino, *Furti ad arte (conversazione con Tullio Pericoli)*, dans *Saggi*, cit., vol. II, p. 1806.

⁹⁰ Comme l'écrit Philippe Daros : « on peut mettre en évidence deux modalités de lecture des œuvres d'art. Selon la première, la plus manifeste, l'écrivain ramène le commentaire de ces œuvres, le plus souvent plastiques, à une lecture "narrativisante" qui renvoie à son propre imaginaire. Le différent est donc réduit au même. Selon la seconde, symétrique, le prélèvement d'un imaginaire formel, d'un *input* exogène va suggérer un développement fictionnel [...] » ; P. Daros, *L'image refermée. Les essais sur l'art de Calvino*, dans P. Abbrugiati (dir.), *La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image*, « Italies », 16, Aix-en-Provence, Centre Aixois d'Études Romanes, 2012, p. 417.

Les œuvres d'art, et l'image en général, en tant que ponts avec le monde et en tant qu'objets qui nous observent (« è dalla cosa guardata che deve partire la traiettoria che la collega alla cosa che guarda »⁹¹), permettent à Calvino de créer, en littérature, une connaissance extra-littéraire, qui est extra-individuelle et extra-subjective – la connaissance souhaitée dans *Visibilità* :

quale immaginazione avrà la meglio nell'immaginario letterario di Calvino: quella “come strumento di conoscenza” o quella “come identificazione con l'anima del mondo”? La risposta è: entrambe. Poiché, se da un lato Calvino ci ricorda che il racconto unifica in sé “una logica spontanea delle immagini” e “un disegno condotto secondo un'intenzione razionale”, l'altra definizione d'immaginazione – la conoscenza – è per lui altrettanto fondamentale poiché cerca di raggiungere con la propria scrittura “una conoscenza extraindividuale, extrasoggettiva”⁹².

La première forme sous laquelle se décline la dialectique entre l'imagination (et l'image) comme instrument de connaissance et comme identification avec le monde est, sans aucun doute, la métalittérature, comme Calvino le met en lumière justement à la fin de cette leçon américaine :

non potrebbe verificarsi ciò che avviene nei quadri di Escher che Douglas R. Hofstadter cita per illustrare il paradosso di Gödel? In una galleria di quadri, un uomo guarda il paesaggio d'una città e questo paesaggio s'apre a includere anche la galleria che lo contiene e l'uomo che lo sta guardando.

[...]

Comunque, tutte le “realtà” e le “fantasie” possono prendere forma solo attraverso la scrittura, nella quale esteriorità e interiorità, mondo e io, esperienza e fantasia appaiono composte della stessa materia verbale; le visioni polimorfe degli occhi e dell'anima si trovano contenute in righe uniformi di caratteri minuscoli o maiuscoli, di punti, di virgole, di parentesi; pagine di segni allineati fitti fitti come granelli di sabbia rappresentano lo spettacolo variopinto del mondo in una superficie sempre uguale e sempre diversa, come le dune spinte dal vento del deserto⁹³.

Cependant, l'analyse des écrits sur l'art, dans lesquels l'image considérée est une *œuvre*, fruit d'une *création* (comme le coquillage de Qfwfq), instrument gnoséologique, objet phénoménologique résultant de processus créatifs “artificiels” modelés sur des processus morphogénétiques “naturels”, nous fournit d'autres facettes de la déclinaison de cette dialectique entre connaissance du monde et identification au monde par le prisme de l'image, au-delà d'une dimension strictement (méta)littéraire. Comme le souligne Domenico Scarpa dans sa réflexion sur *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*, chez Calvino, la dialectique entre *construction* et *formation*⁹⁴, c'est-à-dire entre *faire* (action motivée par une

⁹¹ I. Calvino, *Palomar*, cit., p. 969.

⁹² M. Belpoliti, *Piove*, dans I. Calvino, *Guardare*, cit., p. 480.

⁹³ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 714.

⁹⁴ Mise en évidence par Paul Valéry dans *L'Homme et la coquille* en 1937.

intention) et *se faire* (chose vécue), est dépassée dans une synthèse par laquelle « Calvino ha fatto una conchiglia che si faceva da sé »⁹⁵.

Reprenons donc *La spirale*, qui guide formellement, méthodologiquement et conceptuellement notre thèse – et qui pour Scarpa est une autobiographie de l’esprit de l’auteur ainsi qu’une « “autobiologia” »⁹⁶. En la lisant en tant que texte de théorie sur la création, en conjonction et synergie avec le *corpus* d’écrits sur l’art, nous pouvons démontrer que l’œuvre de Calvino (dont ces écrits sont comme un miroir) est comme un coquillage qui se crée tout seul. Finalement, il écrit comme il le souhaite : comme les plantes font leurs fruits. Faire et se faire, c’est-à-dire création “artistique” et création “biologique”, sont méthodologiquement et morphogénétiquement la même chose. C’est ainsi que, à notre avis, l’écrivain dépasse la dialectique entre culture et nature, entre humain (anthropocentrique) et non-humain (cosmique), entre monde écrit et monde non-écrit. L’art (qui n’est pas une imitation de la nature) est une occasion pour l’écrivain de se connaître *parce que* c’est une occasion pour le monde de se connaître – une connaissance extra-individuelle, extra-subjective.

Dans la conversation avec Tullio Pericoli sur Paul Klee et la création comme reproduction, Calvino écrit que:

la pittura è un qualcosa che si fa, che produce se stessa attraverso di noi. Ma dobbiamo stare attenti a non dare a questa idea di pittura come storia, storia interna alla pittura stessa, un senso di storicismo finalistico, cioè l’idea della storia della pittura, più che come percorso verticale verso un punto d’arrivo, va visto come un allargarsi in estensione: il fine a cui si tende è dipingere tutto il dipingibile, esplicitare le possibilità della pittura⁹⁷.

De la même manière, écrire c’est écrire “l’écriturable” : ajouter de nouvelles formes dans le monde, contribuer aux dessins des animaux, des végétaux et de la terre elle-même (comme Calvino dit par rapport à Steinberg, citant Michel-Ange). Ce dessin collectif auquel l’art (comme les autres artefacts de l’homme) participe, est tracé sur une feuille qui, elle-même, est faite de la même substance que le monde. Dans *Il cavaliere inesistente*, soeur Teodora, dans sa cellule isolée du couvent de nonnes, tente de transposer sur papier les aventures des chevaliers, interrogeant la frontière entre la page et le monde, entre sa propre fonction de narratrice et celle

⁹⁵ D. Scarpa, *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*, Milan, Hoepli, 2023, pp. 383-84. Cette affirmation répond à la question suivante que Scarpa se pose : « Calvino contrabbanda il farsi attraverso il linguaggio del fare. Cerca di riassorbire il farsi nel fare, e cerca di scrivere in modo che chi legge non avverta lo scacco, non colga l’incongruenza. E allora, Calvino fa la conchiglia, o Calvino si ritrova a sua insaputa con la conchiglia bella e fatta? » ; *ivi*, p. 377.

⁹⁶ *Ivi*, p. 379. La façon dont Qfwfq procède dans sa création est analogue à celle de Calvino, ayant pour objectif dans son travail (un effort expressif et communicatif solitaire) quelque chose de *naturel, simple et nécessaire*. Mais, comme nous l’avons déjà vu, l’œuvre du gastéropode (une “manufacture”), c’est-à-dire le coquillage, implique nécessairement de *faire* beaucoup d’autres choses (ou, mieux, de tout faire : des chemins de fer, des baigneurs, des abeilles, *Les histoires* d’Hérodote, des panneaux publicitaires, etc.).

⁹⁷ I. Calvino, *Furti ad arte (conversazione con Tullio Pericoli)*, cit., p. 1813.

des protagonistes des actions. Ici, l'acte d'écrire est mimétique des actions et des péripéties des personnages : Teodora poursuit sa plume qui semble vivre sa propre vie, littéralement en courant après les mots (Teodora, d'ailleurs, est la chevalière Bradamante). Mais ce n'est pas tout, la matière de la page se révèle être la même que celle du paysage dans lequel les événements se déroulent :

per raccontare come vorrei, bisognerebbe che questa pagina bianca diventasse irta di rupi rossicce, si sfaldasse in una sabbietta spessa, ciottolosa, e vi crescesse un'ispida vegetazione di ginepri. [...] Oltre che contrada rupestre questa pagina dovrebb'essere nello stesso tempo cupola del cielo appiattita qui sopra, tanto bassa che in mezzo ci sia posto soltanto per un volo gracchiante di corvi⁹⁸.

La page écrite est comme un dessin, ou plutôt comme un bas-relief, une sculpture : elle prend du volume, elle est comme une excroissance, elle se fait matière rocheuse ou végétale, elle se creuse. La page est avant tout matière, qui peut être grattée, perforée, déformée par la plume :

con la penna dovrei riuscire a incidere il foglio, ma con leggerezza, perché il prato dovrebbe figurare percorso dallo strisciare d'una biscia invisibile nell'erba, e la brughiera attraversata da una lepre che ora esce al chiaro, si ferma, annusa intorno nei corti mustacchi, è già scomparsa.

Bisognerebbe che ci fosse sulla superficie uniforme un leggerissimo affiorare, come si può ottenere rigando dal di sotto il foglio con uno spillo, e quest'affiorare, questo tendere fosse però sempre carico e intriso della generale pasta del mondo e proprio lì fosse il senso e la bellezza e il dolore, e lì il vero attrito e vero movimento⁹⁹.

Comme le suggère Perle Abbrugiati, la page de Calvino semble être comme une toile de Lucio Fontana (un *Concept spatial*), qui dépasse la dimension de la feuille à travers une ouverture de la feuille elle-même, qui s'ouvre sur ce qui est au-delà¹⁰⁰. Et en même temps, elle est faite de la même matière, de la même substance que ce monde qui est au-delà, ce que Calvino appelle la *pâte du monde*.

Ogni cosa si muove nella liscia pagina senza che nulla se ne veda, senza che nulla cambi sulla sua superficie, *come in fondo tutto si muove e nulla cambia nella rugosa crosta del mondo, perché c'è solo una distesa della medesima materia, proprio come il foglio su cui scrivo, una distesa che si contrae e si raggruma in forme e consistenze diverse e in varie sfumature di colori, ma che può pur tuttavia figurarsi spalmata su di una superficie piana*, anche nei suoi agglomerati pelosi o pennuti o nocchieruti come un guscio di tartaruga, e una tale pelosità o pennutezza o nocchierutaggine alle volte pare che si muova, ossia ci sono dei cambiamenti di rapporti tra le varie qualità distribuite nella distesa di materia uniforme intorno, senza che nulla sostanzialmente si sposti¹⁰¹.

La page et le monde sont donc, dans l'écriture de la scribe et paladine Teodora-Bradamante, conceptuellement consubstantiels. Ainsi que dans l'écriture de Calvino.

⁹⁸ I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, dans *Romanzi e racconti*, Milan, Mondadori, 1991, vol. I, pp. 1036-37.

⁹⁹ *Ivi*, pp. 1037-38.

¹⁰⁰ Cfr. P. Abbrugiati, *Le vertige selon Calvino*, cit., p. 178.

¹⁰¹ I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, cit., p. 1037. C'est moi qui souligne.

Jouer avec le *dedans* et le *dehors* des œuvres (et dans les œuvres elles-mêmes) est chez Calvino une habitude poétique depuis toujours. L'intérêt croissant pour la peinture, en revanche, peut être lu comme la tension progressive de l'écrivain à sortir de la page et à se rapprocher du monde – qui en effet est fait de la même substance : des tableaux, des objets, de la nature. La *coïncidence* du monde écrit et non-écrit, entre sujet et nature, est mise en lumière par Andrea Cortellessa comme suit :

non c'è dubbio [...] che fosse la prima versione della *Spirale* [le dessin de Saul Steinberg], quella che figurerà in copertina a uno dei suoi ultimi libri, a rappresentare per Calvino l'immagine più rispondente a uno dei temi che allora più lo ossessionavano, quello del *mondo scritto* e del *mondo non scritto*. Credo però che lui, a differenza dell'amico disegnatore, non fosse affatto impaurito dalla coincidenza, alla fine della *spirale*, fra il soggetto e la natura. Anzi fra i due di lì a poco vagheggerà, nella "lezione americana" sulla *Molteplicità*, un'identificazione senza residui, in una forma di panteismo squisitamente materialistico: "un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale", che faccia "parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica..."¹⁰²

Une identification au monde pour le comprendre, *faire pour se faire* : hors du *je*, dans une dimension holistique où le matérialisme et la métaphysique enfin coïncident.

Ce sont les choses, les objets, les images des objets et les images en tant qu'objets, les véritables protagonistes des écrits sur l'art de Calvino (c'est avec les cartes du tarot sous les yeux et à portée de main que l'écrivain peut amorcer le processus de composition du *Castello dei destini incrociati*). L'auteur travaille, ici comme dans toutes ses œuvres, à donner de la visibilité à son écriture, une écriture *icastica* (« cosicché non più la cosa diventi scrittura, parola, pagina, ma viceversa la pagina diventi cosa ovvero l'immagine della cosa »¹⁰³), toujours hypotypotique ou ekphrastique au sens large, une écriture qui est comme la peinture :

per Calvino, mettersi in rapporto col mondo significa vederlo, trasporlo interamente sulla pagina bianca che ha di fronte, la tela allegorica della mente. Per decifrare il mondo, Calvino trasforma il "reale" in un oggetto dipinto (verbale o *imagistico*). Descrivere il mondo con le parole equivale a dipingerlo¹⁰⁴.

Les écrits sur l'art sont donc, dans ce sens, un point d'observation privilégié pour étudier la relation de Calvino avec le monde, qui devient de plus en plus *visuelle* au fil du temps¹⁰⁵ : d'abord, il décrit l'œuvre qu'il voit, puis il décrit sa propre pensée sur l'œuvre, puis il écrit en

¹⁰² A. Cortellessa, *Nella spirale delle immagini*, dans A. Cortellessa-C. Pavese-G. Schiavon (dir.), *Un figlio della civiltà delle immagini. Viaggio nei libri di Italo Calvino*, Alba, Edizione Fondazione Mancini Carini, 2023, p. 43. Calvino continue, dans la conclusion de *Molteplicità*: «non era forse questo il punto d'arrivo cui tendeva Ovidio nel raccontare la continuità delle forme, il punto d'arrivo cui tendeva Lucrezio nell'identificarsi con la natura comune a tutte le cose?»; I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 733.

¹⁰³ F. Serra, *Calvino*, Rome, Salerno, 2006, p. 194.

¹⁰⁴ F. Ricci, *Il visivo in Calvino*, cit., pp. 288-89.

¹⁰⁵ Au fil du temps la relation de Calvino au monde devient de plus en plus sensorielle et, par conséquent, silencieuse : c'est pourquoi, nous croyons que l'attention portée aux œuvres des artistes plasticiens est de plus en plus fréquente, et que les occasions d'écrire des images se multiplient.

identifiant l'écriture et la peinture. De la connaissance du monde en l'observant, à la compréhension du monde en s'identifiant à lui, Calvino en décrivant son *se faire, fait* la coquille – de la même manière qu'en faisant de la métalittérature, il fait de la littérature.

Dans la thèse, en suivant la forme (à la fois visible et conceptuelle) de la spirale, cet ensemble de textes est lu en suivant un parcours progressif continu et discontinu (comme celui de la colonne Trajane, à la fois continu-horizontal et épisodique-vertical) ; l'évolution de Calvino par rapport à l'art et, plus généralement, à l'image, à la vue et à la connaissance, a été mise en évidence ; une piste de recherche a été tracée qui nous a permis de confirmer que, en écrivant, Calvino veut rendre visibles les choses, leur donner leur voix, et enfin faire parler ce qui n'a pas de parole. C'est dans les particules de poussière (le *pulviscolo*) que se cachent les utopies, c'est dans une métamorphose continue que doit être cherchée la forme du monde : l'écrivain nous transmet la curiosité, le désir de connaissance et le plaisir de la recherche (chercher ce qui ne se voit pas), la volonté d'évolution. Sur le *verso* d'une carte d'invitation, Calvino écrit à la main, le 30 novembre 1984, le brouillon de son *Racconto sulla vista*¹⁰⁶ :

partendo dalla ricerca dei funghi col padre, riflettendo sull'“intenzione del fungo”: nascondersi? ma la sua forma è anche visiva: farsi vedere? Il mondo come oggetto visivo. Gli occhi, i nostri occhi come strumento attraverso cui il mondo si vede. Quanto abbiamo visto? = quanto abbiamo aiutato il mondo – le cose, le persone – a vedersi, cioè a esserci? Arte: crea visività (ornamenti, forma oggetti, astrattismo) e trasmette visività (pittura “dal vero”, pittura “sulla” vista cioè impressionismo) (E la fotograf.? Il cine?) Le cose rimaste al margine del campo visivo. E le persone? I segni che uno trasmette (anche ai ciechi). I segni nascosti sono da cercare, come i funghi. Il mondo non è un panopticon ma un pancrypticon. Non il nascosto occulto (viscere, segreto) ma il nascosto con intenzione d'essere trovato (tracce, tesoro nascosto)¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Le récit sur la vue aurait dû être inclus avec les autres récits pour les cinq sens, dont seulement trois seront publiés dans *Sotto il sole giaguaro*, édité à titre posthume.

¹⁰⁷ I. Calvino, brouillon du *Racconto sulla vista*, dans *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, pp. 1214–15. Nous avons pris le parti de maintenir en italien les citations au sein de cette synthèse. Mais il nous semble important que cette citation, au moins celle-ci, soit ici traduite, ne serait-ce que pour mettre en évidence les termes hors du commun que Calvino adopte dans cette note, qui donne une conclusion à notre travail : « partant de la recherche des champignons avec le père, en réfléchissant à l'“intention du champignon” : se cacher ? mais sa forme est aussi visuelle : se montrer ? Le monde comme objet visuel. Les yeux, nos yeux comme instrument à travers lequel le monde se voit. Combien avons-nous vu ? = combien avons-nous aidé le monde – les choses, les personnes – à se voir, c'est-à-dire à être ? Art : crée “visività” (ornements, forme des objets, abstraction) et transmet “visività” (peinture “d'après nature”, peinture “sur” la vue, c'est-à-dire impressionnisme) (Et la photo ? Le ciné ?) Les choses restées en marge du champ visuel. Et les personnes ? Les signes que l'on transmet (même aux aveugles). Les signes cachés sont à chercher, comme les champignons. Le monde n'est pas un “panopticon” mais un “pancrypticon”. Non pas le caché occulte (viscère, secret) mais le caché avec intention d'être trouvé (traces, trésor caché) ». Ma traduction.