

Titolo: *InterArtes*

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

Editore: Dipartimento di Studi Umanistici – Università IULM - via Carlo Bo 1 - 20143 Milano

Direzione: Laura Brignoli - Silvia T. Zangrandi

Comitato di direzione

Gianni Canova, Mauro Ceruti, Paolo Proietti,
Giovanna Rocca, Vincenzo Trione

Comitato editoriale

Maria Cristina Assumma; Matteo Bittanti;
Mara Logaldo; Stefano Lombardi Vallauri;
Marta Muscariello

Comitato scientifico

Daniele Agiman (Conservatorio Giuseppe Verdi Milano); Maurizio Ascari (Università di Bologna); Sergio Raúl Arroyo García (Già Direttore Generale del Instituto Nacional de Antropología e Historia); Claude Cazalé Bérard (Université Paris X); Gabor Dobo (Università di Budapest); Felice Gambin (Università di Verona); Maria Teresa Giaveri (Accademia delle Scienze di Torino); Maria Chiara Gnocchi (Università di Bologna); Augusto Guarino (Università L'Orientale di Napoli); Rizwan Kahn (AMU University, Aligarh); Anna Lazzarini (Università di Bergamo); Massimo Lucarelli (Université de Caen); Elisa María Martínez Garrido (Universidad Complutense de Madrid); Martínez Falero (Universidad Complutense de Madrid); Donata Meneghelli (Università di Bologna); Giampiero Moretti (Università Orientale di Napoli); Raquel Navarro Castillo (Escuela Nacional de Antropología y Historia, Mexico); Francesco Pigozzo (Università e-campus); Richard Saint-Gelais (Université Laval, Canada); Massimo Scotti (Università di Verona); Chiara Simonigh (Università di Torino); Evangelina Stead (Université Versailles Saint Quentin); Andrea Valle (Università di Torino); Cristina Vignali (Université de Savoie-Mont Blanc); Frank Wagner (Université de Rennes 2); Anna Wegener (Università di Firenze); Haun Saussy (University of Chicago); Susanna Zinato (Università di Verona).

Segreteria di redazione

Caterina Bocchi

INTERARTES n.2

Ibrido

novembre 2022

Laura Brignoli, Silvia Zangrandi – Introduzione.

ARTICOLI

Francesco Pigozzo, Daniela Martinelli - Médiatisations de l'inconscient et écritures de l'expérience: six «monographies» de la pédagogie institutionnelle entre analyse littéraire et hypothèses épistémologiques.

Nicola Tallarini – Risvolti e quarte di copertina per le collane d'autore: un genere ibrido tra editoria e letteratura.

Lucia Pasini – *Hello, World*. Musica a programma per il terzo millennio.

Giovanni Favata – Altre lingue nell'italiano scritto di studenti universitari stranieri: il ruolo del repertorio linguistico.

Bénédicte Van Gysel – Typologie des textes à traduire : l'éclairage de l'hybridité.

Benedetta Bartolini – Le caractère hybride de *Psyché*: une collaboration au service d'un spectacle «sans égal».

Ilaria Ottria – Paolo Barbieri illustra Dante. Ibridismo e tessere ovidiane in *Inferno* XXIV-XXV.

Greta Gribaudo – 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.

Simone Bacci – Ibridazione e ridondanza. L'effetto stroboscopico di Saviano.

Marie Cécile Bouguia Fodjo - Hybridation culturelle et transmutations identitaires dans *L'Africain* de Jean-Marie Gustave Le Clézio.

Marco Ottaiano - Derive digitali, distopie iperreali e ibridazioni narrative in *Kentukis* di Samanta Schweblin.

Mauro Distefano – Ibridazioni artistiche: il caso de *Le lune di Hvar* di Lalla Romano.

Francesco Patrucco – Il mito del trickster: una figura ibrida e le sue trasposizioni eterogenee.

RECENSIONI

Céline Powell – Le dialogue entre la norme et l'hybridité dans la littérature italienne (BARBARA KUHN, DIETRICH SCHOLLER (éds.), *Italienische Literatur im Spannungsfeld von Norm und Hybridität: Übergänge – Graduierungen – Aushandlungen*, Peter Lang, 2021).

Fabrice De Poli – LibRidinose permutazioni: esercizio di riscrittura pascoliana (LUCA CHITI, *Canti di Castellaccio. Philologica pascoliana*, I Quaderni dell'Oplepo, n.13, 2022).

Florjer Gjepali – Nell'esperienza estetica: corpo e disposizione (EDWARD SLOPEK, *Bodies of Art: The Shaping of Aesthetic Experience*, Quodlibet, 2021).

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

Greta GRIBAUDO

Aix-Marseille Université/Università La Sapienza di Roma

Abstract:

The written texts a writer dedicates to visual art are hybrid, and their parenthood is manifold, including literary writing and the observed image.

In these pages, we analyse Italo Calvino's ekphrastic and icastic production to demonstrate its hybrid and synthetic form and substance – synthetic read as a synthesis of verbal and visual language.

Therefore, it is possible to highlight how the writer considers the representation, consubstantial with reality, as hybrid and synthetic – viewed as a synthesis of the author and world. Nature and culture are made of the same material.

Keywords:

Italo Calvino, ekfrasis, grafismo lineare, visibilità, rappresentazione

Il testo che uno scrittore dedica a un'opera d'arte visiva è una forma espressiva intrinsecamente ibrida. L'ibridazione, in biologia, è un processo di incrocio tra elementi non appartenenti alla stessa specie o sottospecie, allo stesso genere o alla stessa famiglia. Il frutto dell'ibridazione generalmente porta i segni di tale processo; in esso sono riconoscibili (visibili) la somiglianza e la differenza da entrambi i genitori, tra loro diversi. L'ibrido dunque non cancella la traccia della sua genesi, la sua forma enuncia con trasparenza il proprio assortimento, gli elementi che lo compongono hanno origini diverse, che restano evidenti e morfologicamente distinte. Lo stesso si può dire per la cosiddetta *ekfrasis* – ma anche per l'ipotiposi o per una qualsivoglia forma di scrittura icastica (Eco, 2003): nel testo, la genitorialità dell'opera d'arte osservata (o dell'oggetto/fenomeno descritto), ovvero del cosiddetto linguaggio visivo, emerge con un'evidenza pari a quella del linguaggio verbale, di cui la pagina è composta. Un testo dedicato a un'immagine o da essa scaturito, insomma, è frutto di una sintesi di due linguaggi differenti. In questo articolo si individueranno, attraverso alcune pagine ecfrastriche (o più generalmente visuali) di Italo Calvino, le ragioni per le quali questo tipo di scrittura possa essere considerata ibrida, in quanto generata da processi creativi diversi tra loro ma agenti nello stesso spazio-tempo, e in un analogo

rapporto col mondo. A tal proposito va innanzitutto considerato che Calvino è un pensatore iconico¹ e uno scrittore «imagocentrico» (Ricci, 1995: 283): la sua scrittura si origina e si conclude in un'immagine. Per lo scrittore ligure l'immagine in quanto *picture*² è un testo visivo, che si struttura sul piano bidimensionale della pagina/tela affinché dalle combinazioni dei segni scaturisca del senso³. Se decodificare questi segni significa attuare un processo di lettura che in quanto innanzitutto visivo non può che essere anche visuale (Pinotti-Somaini, 2016: XVIII), analogamente si dirà per il processo creativo che si identifica come disegno-scrittura/scrittura-disegno. In un secondo momento si cercherà di evidenziare in che modo questo rapporto col mondo faccia parte esso stesso di un processo di ibridazione; la sintesi, così, non è da cercarsi tra i diversi linguaggi, ma tra la realtà e la sua rappresentazione. Il risultato è la constatazione della consustanzialità del mondo contenuto nella pagina e quello al di fuori di essa: del «mondo scritto» e del «mondo non scritto» (Calvino, 2002). Le forme assunte dai segni e le forme assunte dalla natura sono cioè caratterizzate da analoghi processi morfogenetici (Cfr. Di Napoli, 2011). Un testo esemplare di Calvino in questo senso – che invita a una lettura in chiave visuale di tutta la produzione dell'autore – è la cosmicomica *La spirale*, significativo epilogo (Cfr. Chirumbolo, 2003), del volume del 1965 oltre che dedicata all'artista Giulio Paolini. In queste pagine lo scrittore delinea al tempo stesso una teoria della creazione (artistica) e una teoria dell'immagine – ovvero di come la percezione dell'immagine influisca sul pensiero e sul linguaggio. Il mondo (Qfwfq sottoforma di mollusco) assume una forma visibile (la conchiglia) distinguendosi dall'informe, affinché in un secondo momento degli occhi possano vederne l'immagine e un cervello possa pensarla e poi nominarla. Il racconto si trasforma così in una riflessione sul senso della vista, sul guardare e sull'essere guardati e sull'immagine in quanto vero e proprio elemento fenomenologico e performativo:

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. L'importante era costituire delle immagini visuali, e poi gli occhi sarebbero venuti di conseguenza.

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.

¹ Cfr. Calvino (1988) che è da considerarsi un vero e proprio saggio di cultura visuale.

² Per la distinzione tra *picture* e *image* si veda Mitchell (1994) e Mitchell (2005).

³ Cfr. Greimas (1984); Lancioni (2009) e Corrain (ed.) (2005). Si noti che in quest'ultimo volume, tra i saggi selezionati dalla curatrice, compare anche *La squadratura* di Calvino (Calvino, 1975a).

Così i nostri sforzi ci portavano a diventare quei perfetti oggetti d'un senso che non si sapeva ancora bene cosa fosse e che poi diventò perfetto appunto in funzione della perfezione del suo oggetto il quale eravamo appunto noi. Dico la vista, dico gli occhi.
Così la vista, la *nostra* vista [...], fu la vista che gli altri ebbero di noi.
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. (Calvino 1965: 217-21)

La forma assunta dalla conchiglia, traccia al tempo stesso dell'intenzione del suo autore e del tempo che passa (visibile nei giri della spirale), è come un'immagine in attesa di essere definita, una forma di scrittura in attesa di essere letta.

Calvino nel corso della sua carriera di scrittore dedica un considerevole numero di testi ad artisti e opere d'arte visiva (*plaquettes* per mostre d'arte, testi per cataloghi, recensioni di esposizioni, introduzioni o contributi letterari a volumi d'artista, appunti personali, lettere), alcuni dei quali ancora poco esplorati dalla critica⁴. Sin dall'inizio della sua attività intellettuale, ma soprattutto a partire dalla fine degli anni Sessanta, complici il trasferimento in quel centro propulsore d'arte che è Parigi e l'attenzione per la semiotica, lo scrittore ligure si interessa al linguaggio visivo e in particolare a disegno e pittura. Le ragioni di questo interesse sono molteplici, ma si potrebbe qui sintetizzare che le opere visive e il loro processo genetico e compositivo rappresentano per Calvino una «scuola di fabulazione, di stilizzazione, di composizione dell'immagine» (Calvino, 1988: 709). Per lo scrittore, dunque, una tela dipinta o uno schizzo a matita sono modelli stilistici, composizioni da analizzare, forme da imitare, per ottenere una scrittura icastica (dunque visibile), rapida ed esatta, cangiante ma stilisticamente fedele. Allo scrittore: «la pittura [...] è servita sempre come spinta a rinnovarsi, come ideale di invenzione libera, di essere sempre sé stessi facendo sempre qualcosa di nuovo» (Calvino, 1980a: 1806).

Già da bambino e ragazzo Calvino si appassiona alla narrazione per immagini⁵, grazie alle pagine dei fumetti, lette senza ancora saper leggere. Ma anche le prime prove da scrittore portano traccia di questa natura anfibia del pensiero calviniano:

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 è un'immagine che per qualche ragione mi si presenta come

⁴ Le opere di riferimento per il rapporto tra Calvino e le arti visive sono: Abbrugiati (ed.) (2012), Belpoliti (1996), McLaughlin (ed.) (2007), e Ricci (2001).

⁵ Calvino da ragazzo è anche autore di alcune vignette satiriche; per un approfondimento si veda Del Buono (1992).

carica di significato, anche se non saprei formulare questo significato in termini discorsivi o concettuali. (Calvino, 1988: 704)

Dopo che l'immagine primordiale si è generata spontaneamente nel «cinema mentale» (Calvino 1988: 699) 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 contrapposizioni. (Calvino, 1988: 704)

Il materiale visuale diviene anche concettuale, e l'immagine origina un processo associativo-analogico, che è dunque generativo. Michele Cometa, in *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, testo in cui gli studi di cultura visuale vengono applicati in ambito letterario, cita Calvino proprio come esempio di scrittura in cui questo materiale è ordinato e sviluppato in modo da narrativizzare le «associazioni o giustapposizioni di immagini» (Cometa, 2012: 20-21): analogamente a un pittore di cicli figurativi. È d'altronde Calvino stesso a proporre il paragone con l'attività del pittore, e proprio in riferimento alla scrittura del personaggio del visconte dimezzato:

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. (Calvino, 1960: 1211)

Al principio della scrittura dunque è l'immagine; analogamente, al principio dell'osservazione di un'immagine, vi è, per Calvino, una forma di lettura:

molte volte nel corso della mia vita [...] ho sentito il bisogno di fare una visita [...] a San Giorgio degli Schiavoni, a rivedere [...] [i] 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. (Calvino, 1973b: 274)

L'osservazione delle immagini, in quanto lettura, si accompagna inevitabilmente a una loro analisi. La maggiore – rispetto alla scrittura – rapidità della composizione dell'opera visiva, la possibilità di fruirne istantaneamente l'intera totalità, la simultaneità dell'organizzazione dei segni in codice complesso, l'immediatezza della sua estetica, spingono Calvino a un serrato confronto tra l'attività dello scrittore e quella del pittore. È esemplare a tal proposito la sua prefazione al volume d'artista *Idem* di Giulio Paolini, pubblicato presso Einaudi nel 1975. Il testo, intitolato *La squadratura*, fa riferimento a un'opera dell'artista intitolata *Disegno geometrico* (1960): una tela bianca squadrata. Dall'esercizio critico di osservazione e analisi del lavoro di Paolini, fonte di invidia per lo

scrittore, Calvino ricaverà l'idea che sta alla base del suo più celebre iperromanzo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, pubblicato quattro anni dopo:

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 squadrata potranno riempire il catalogo d'una pinacoteca immaginaria, ripetute identiche ogni volta col nome d'un pittore inventato, con 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. (Calvino, 1975a: 1990)

Come le opere di Paolini sono fonte visuale per *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, lo stesso si può dire per le tele di Roberto Matta per *Le cosmicomiche* o per le (anti)sculture di Fausto Melotti per *Le città invisibili*. L'immagine mentale (*image*), tanto quanto quella artistica (*picture*), sono così fonte d'ispirazione creativa. Che si tratti di un personaggio, di una storia, di un'idea che regge la struttura concettuale di un intero libro, di un'estetica; oppure di un'introduzione al catalogo di una mostra, di una *plaque*, di una recensione a un'esposizione.

Nel 1969, l'editore Franco Maria Ricci propone a Calvino uno stimolante esercizio di scrittura il cui esito sarà il romanzo che, qualche anno dopo, porterà il celebre titolo de *Il castello dei destini incrociati*: il compito dello scrittore è quello di ideare un testo a partire dalle immagini degli antichi tarocchi del mazzo visconteo. Nell'edizione del 1969, quella edita da Franco Maria Ricci nella collana *I segni dell'uomo*, intitolata *Tarocchi - il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, il testo affianca, illustrandole, le immagini dei tarocchi. Addirittura, la parte scritta si trova nella pagina sinistra, accompagnata da una descrizione iconologica di Sergio Samek Ludovici, mentre la riproduzione delle carte da gioco in quella destra, in un formato che rispetta i colori e le dimensioni originali dei tarocchi, è stampata su carta di alta qualità. Questa collana, d'altronde, come quasi tutti i prodotti editoriali di Franco Maria Ricci, è principalmente dedicata all'arte visiva. È dunque evidente che al centro del libro ci siano le immagini, e che il testo di Calvino, per di più commissionato, letteralmente scaturisca da esse, per poi modellarvisi. D'altronde il contenuto stesso del racconto propone una riflessione metartistica in cui all'assenza della parola suppliscono le immagini. I personaggi della vicenda infatti si incontrano in un momento in cui hanno perso la facoltà di parlare; per poter comunicare usano le carte dei tarocchi come alfabeto visuale. Gli elementi di questo nuovo codice visivo attingono inoltre all'immaginario comune o ad una condivisa memoria poetica e iconografica, dato che le storie personali si intrecciano o si

confondono con quelle della grande letteratura (Faust, Orlando, Lady Macbeth, Parsifal, Elena di Troia) e della grande pittura (San Giorgio, San Girolamo). Nel 1973 Calvino pubblica presso Einaudi *Il castello dei destini incrociati*, un volume che comprende il testo del 1969 seguito da *La taverna dei destini incrociati*, anch'esso composto a partire dalle carte dei tarocchi, questa volta quelli del più popolare mazzo di Marsiglia. L'idea dello scrivere un racconto basandosi sulla combinazione di immagini, infatti, precede e segue la commissione di Ricci. A Calvino, l'idea di un testo redatto a partire dalle carte viene 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*. Francesca Serra descrive così il processo compositivo calviniano:

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». (Serra, 2006: 314)

La narrazione dunque nasce dalla disposizione e dalla combinazione delle immagini, pur restando propriamente letteraria: queste pagine hanno senza dubbio una natura ibrida. La loro paternità o maternità è duplice, e i segni di questa duplicità sono evidenti nella forma definitiva assunta dal testo.

La collaborazione di Calvino alla composizione di libri d'arte, prodotto editoriale di per sé ibrido, non è isolata. Esempio è il caso de *Le test du titre* di Pierre Alechinsky, che nel 1966 chiede a Calvino e altri scrittori, tra cui Cortàzar, di comporre i titoli per una serie di sei incisioni da lui realizzate. Queste le indicazioni a cui attenersi: «offrir prénoms, citations, phrases descriptives, informations, rétentions, ironies, tirades, hommages, poèmes, giffles à la queue leu leu à des paquets d'images muettes» (Miller, 2003: 95).

Ogni "intitolatore" segue le istruzioni in modo differente, in accordo con l'artista. Le incisioni di Alechinsky, tipografo e illustratore di libri, oltre che incisore e pittore (egli è co-fondatore del gruppo CoBrA), sono prevalentemente astratte, con alcuni elementi semi-figurativi. Si tratta di immagini in bianco e nero, realizzate con un tratto rapido e stilizzato, in cui emerge con evidenza l'eredità del Post-Cubismo e dell'Espressionismo astratto. La proposta dell'artista è volta a una riflessione sul rapporto tra immagine e parola, ma sovvertito rispetto al solito: il compito degli autori chiamati a intitolare le incisioni è quello che abitualmente sono tenuti a svolgere gli illustratori. L'immagine, in alto

nell'impaginazione, è seguita dall'elenco delle brevi frasi scritte, che ne sono come la didascalia. Al proposito l'artista scrive:

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. (Alechinsky, 2017: dalla quarta di copertina)

Calvino è dunque anche in questo caso chiamato a dar vita a un testo ibrido, a partire da un'immagine; e per lo più non solo ispirandosi a essa, ma con lo scopo di darne (o suggerirne) un'interpretazione, una definizione o un'esplicazione. Perché è questo il compito del titolo, non solo guida ma anche *contrainte* o limite alla fruizione dell'opera («expliquez-moi votre peinture!»).

Analoga a quella con Alechinsky è la collaborazione con Reinhoud d'Haese per la realizzazione del volume *La fosse de Babel*, del 1972, che presenta una serie di litografie dell'artista a cui sono premesse brevi frasi di quattro scrittori, tra cui Calvino; a ognuno di questi è assegnato un colore, con cui sono stampate le rispettive parole scritte. Questa la presentazione dell'opera (d'Haese, 1972: presentazione):

André Balthazar, Italo Calvino, Julio Cortázar et Joyce Mansour, ont capté des bribes de conversation, éventées par une foule née sous la plume de Reinhoud 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 désir.

Le figure antropomorfe e zoomorfe di d'Haese, disegni caratterizzati da un tratto leggero e stilizzato, sono immaginate dialogare tra di loro; gli scrittori devono catturare queste "frasi volanti" scambiate tra i personaggi, che spetta poi al lettore e alla lettrice del libro assemblare tra di loro, attraverso un procedimento che è a tutti gli effetti un gioco combinatorio con cui prende vita un dialogo quasi teatrale, dove i ruoli sono intercambiabili, e dove l'energia scaturita è quella del desiderio della creazione. Il volume è infatti realizzato in una speciale carta adesiva per cui le brevi frasi possono essere staccate dalle pagine iniziali e incollate sulle successive pagine illustrate: il risultato è un libro interattivo, dove immagini e parole possono essere accostate in modi sempre differenti dando vita a combinazioni inedite, in una dimensione ludica che richiama i libri per l'infanzia. Calvino, la cui scrittura è stampata in colore verde, nei propri brevi testi fa 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 impegnate nel ballo di Sfessania, un'antica forma di tarantella partenopea; le sue frasi presentano giochi di parole e si compongono in modo tale da creare allitterazioni, riprese interne e rime.

Un caso differente, poiché non realmente ibrido, ma degno di essere qui ricordato a testimoniare l'attitudine calviniana a collaborare ai libri d'artista, riguarda *Le memorie di Casanova*. Queste, prima di essere pubblicate sulle pagine di «La Repubblica» e poi postume in *Prima che tu dica "pronto"*, vedono la luce in un volume d'arte, affiancate a cinque acqueforti di Massimo Campigli. Il libro intitolato *Memorie di Casanova* è edito da Salamon e Tonini, celebre editore d'arte. Il testo di Calvino consiste in un'ideale galleria di ritratti di donne e avrebbe dovuto essere il primo di una serie di descrizioni/racconti incentrati sulla figura femminile, poi mai realizzati. Questi testi, al pari di quelli su Marco Polo che compongono un catalogo di città immaginarie (*Le città invisibili*), avrebbero dovuto testimoniare le avventure di un altro personaggio storico e autore veneziano, Giacomo Casanova. Così li presenta Calvino nella *Nota dell'Autore* al volume del 1981: «dopo *Le città invisibili*, catalogo di città immaginarie visitate da un redivivo Marco Polo, Italo Calvino comincia un'altra serie di brevi racconti [...]. Un catalogo anche questo, ma di situazioni amoroze» (Calvino, 1981: 1237). Quello che interessa qui sottolineare è quindi che i testi (cinque, ad accompagnamento delle cinque immagini) sono un vero e proprio catalogo di immagini di donna: la loro serialità va in parallelo a quella delle acqueforti dell'artista, come se si trattasse davvero di una galleria di ritratti pittorici. È d'altronde la (non)visibilità a caratterizzare *Le città invisibili*: tanto immaginarie quanto visualmente immaginabili. La scrittura di Calvino, evocativa e icastica, si presta dunque alla perfezione ad accompagnare le opere d'arte, come testimonia anche la pubblicazione della cosmicomica *Tempesta solare* (uscita nel 1968 in *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*) nel volume collettaneo *Il Sole*, stampato da Giulio Bolaffi a Torino nel 1972. Il racconto, che per l'occasione prende il nome di *La sposa che viene dal sole*, resta quasi immutato rispetto all'originale, fatta eccezione per la sparizione del nome del protagonista Qfwfq. Il testo di Calvino è affiancato alle opere di Roberto Crippa, pittore spazialista e autore di numerose serie di «Spirali» geometriche e astratte. Nel volume, testi di altri scrittori, cioè Giovanni Arpino, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini e Mario Soldati, accompagnano litografie e acqueforti di Lucio Del Pezzo, Ennio Morlotti, Aligi Sassu e Giuseppe Zigaina.

Ancora *Le cosmicomiche* sono oggetto di riflessione intermediale, in un testo che Calvino dedica a Ettore Sobrero. La natura visiva dei racconti cosmicomici è d'altronde dichiarata dall'autore stesso, che ne indica esplicitamente le fonti visuali: la pittura di Matta e Brauner, le incisioni di Grandville, le vignette di Popeye-Braccio di Ferro e i disegni di Steinberg (Calvino, 2013: VI; Calvino, 2000: 814). Ma a ben pensarci, già il titolo della

raccolta è indicativo, grazie all'allusione da una parte alle comiche del cinema muto, dall'altra ai *comics*, i fumetti. Se poi si considera il contesto editoriale della pubblicazione dei racconti, ancora più fili tengono unite la produzione cosmicomica e l'immagine artistica. Le prime cosmicomiche infatti sono pubblicate nel 1964 nel «Caffè», accompagnate dalle illustrazioni di Santiago Armada, in arte "Chago". Negli anni seguenti altri racconti cosmicomici vengono pubblicati in riviste o quotidiani differenti (soprattutto nel «Giorno») accompagnati da illustrazioni di Tullio Pericoli, Emilio Tadini, Giuseppina Antonini, Ettore Viola, Frans Masereel (cfr. Pagano, 2020). Ecco perché il raffronto diretto operato dallo scrittore tra la produzione cosmicomica e quella di un artista visuale sembra più una conferma della natura visuale della morfogenesi del testo, che non una prova significativa di essa. Calvino scrive la *plaquette* della personale dedicata a Sobrero, *Les hauts cieux de Sobrero*, tenutasi presso la galleria Vendôme di Parigi nel 1971. Come si deduce dal titolo, le opere esposte alla mostra sono per l'appunto i «Cieli alti» degli anni Cinquanta, una serie di pitture rivolte ai temi del cosmo e delle visioni spaziali che tenta di cogliere il movimento, l'ordine e la dinamica dei corpi celesti che vagano nello spazio come meteoriti, frammenti, polveri, particelle luminescenti, tracce di orbite. Calvino legge nelle pitture di Sobrero un'affinità di ricerca, per via della medesima spinta della «vertigine dell'infinito»:

abbiamo cominciato a occuparci di firmamento e galassie e supernovae negli stessi anni, all'insaputa l'uno dell'altro nonostante una vecchia amicizia, 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 muoversi con un'ilare leggerezza, senza che la sua commozione cosmica venisse mai meno è stato lui. (Calvino, 1971)⁶

Considerarsi abitanti dell'universo per il pittore e per lo scrittore significa per l'uno dipingere (proiettare pulviscolo di colore sulla tela) e per l'altro scrivere (inventare storie), occupandosi del cosmo. Se in questo modo entrambi gli autori si esprimono e comunicano, l'esito creativo e produttivo è tuttavia differente, per via del mezzo utilizzato. Calvino riflette così sui limiti del linguaggio verbale, in relazione a quello visivo:

mentre io, con la storia che adesso gli spazi sideri 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 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?

⁶ Si ringrazia Luca Baranelli per averci gentilmente procurato la *plaquette*, di cui una copia è conservata al Centro studi Franco Fortini a Siena: tutte le citazioni del testo di Calvino sono state tratte da questa.

La letteratura, per Calvino, ha sempre come esito la riduzione della complessità del reale; ma la parola è pesante per lo scrittore, laddove invece «nella nuda astrazione “la mente del pittore si muove leggera”» (Belpoliti, 1996: 165). Il lavoro del pittore sembra essere leggero, felice (sul dattiloscritto originale la parola «felice», scritta a mano, corregge la prima lezione «soddisfatto», scritta a macchina) soprattutto perché, in questo caso, astratto, non decodificabile, non riconducibile a una figura o a una storia. La *rapidità*, l'*esattezza* e la *leggerezza* del pittore dunque sono qualità alle quali la scrittura di Calvino tende, nella prospettiva della maggior *visibilità* possibile – si tengano a mente i titoli delle *Lezioni americane*. La natura ibrida della scrittura dell'autore ligure consiste proprio nella conformità del suo processo creativo, ovvero del suo prendere forma, a quello di un disegno o meglio di uno schizzo. Ecco come l'autore descrive il personale lavoro creativo e compositivo, modellandolo, attraverso una similitudine, proprio dal disegno:

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 granchio.⁷

Ettore Sobrero, dopo aver lavorato alla serie dei “cieli alti” 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 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 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 così si sposta

⁷ Sono parole di Italo Calvino, intervistato da William Weaver *Calvino: an interview and its story*, in Ricci (1989). La traduzione in italiano è di Luca Baranelli, che si ringrazia nuovamente per averla fornita a chi scrive.

dall'infinitesimamente grande del cosmo e dell'universo, all'infinitesimamente piccolo degli scaffali di una biblioteca in miniatura.

La collaborazione con Ricci, si è visto, comincia invece per Calvino alla fine degli anni Sessanta. Ma la pubblicazione dei *Tarocchi* è solo l'inizio di un percorso che i due intellettuali percorreranno insieme nel corso degli anni, grazie a un'affinità in termini sia di gusti estetici sia di concezioni letterarie e artistiche. Calvino pubblica su *FMR*, la prestigiosa rivista d'arte di Franco Maria Ricci, pagine dedicate ad artisti quali Giorgio de Chirico, Domenico Gnoli e Fabio Borbottoni, e il racconto inedito *Sapore sapere* (poi raccolto in *Sotto il sole giaguaro*). Inoltre, è grazie a un consiglio di Calvino che Ricci pubblica, nel 1995, il volume dedicato al pittore messicano Hermenegildo Bustos (Calvino, 1976).

Il primo numero della rivista *FMR*, lanciata nel 1982, presenta una recensione di Calvino al *Codex Serafinianus* di Luigi Serafini, edito in un prezioso volume l'anno precedente presso lo stesso editore. Quello di Calvino è l'unico intervento di quel numero a essere stato composto per mano di uno scrittore: un dato importante che dimostra come Ricci avesse colto e desiderato valorizzare la capacità di Calvino a interrogare il linguaggio visivo e quello verbale, muovendosi agilmente tra i due. D'altronde il *Codex* è proprio un libro, che però è scritto in un alfabeto che non esiste, illustrato con figure di cose, animali e altri esseri viventi che non esistono. Il rapporto tra la scrittura intesa come un insieme di segni visibili, le immagini e il senso (o l'assenza di senso) è esplicitato da Calvino stesso nel testo, intitolato significativamente *L'enciclopedia di un visionario* (Calvino, 1982: 555-60). «La scrittura è una 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». In quanto indecifrabile alfabeticamente essa è dunque innanzitutto immagine, al pari dei disegni che idealmente sono funzionali a illustrarla, ed è dunque una forma di pittura. Il senso pare emergere così proprio dall'immagine visuale, o forse meglio dalla componente materica che accomuna quest'ultima alla scrittura, ovvero il filo d'inchiostro:

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.

In questo modo nel libro di Serafini tutto è linguaggio: «in principio fu il linguaggio», così comincia lo scritto di Calvino sul *Codex*, 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», afferma infatti lo scrittore. Il *Codex*, per l'appunto un codice (con il riferimento al tempo stesso alla codificazione/decodificazione di un linguaggio e alla tradizione di tipo medievale e enciclopedico di erbari e bestiari), è per Calvino un'opera più scritta che visiva. E anzi il linguaggio, la cui peculiarità non è «soltanto alfabetica ma sintattica», sembra precedere le immagini («nell'universo che Luigi Serafini abita e descrive, io credo che la parola scritta abbia preceduto le immagini»). Anche le figure dalle forme teratomorfiche e inquietanti sono definite metafore, metonimie, «condensazioni d'immagini». Calvino si concentra sul confine labile tra immagine visuale e figurata, sulla consustanzialità di testo verbale e visivo (i disegni «hanno la stessa sostanza dei segni grafici») e sulla liminalità del grafismo lineare e sulle sue capacità metamorfiche. La metamorfosi è d'altronde centrale nell'opera di Serafini, non solo per quanto riguarda gli strumenti e i dispositivi, ma anche concettualmente. L'artista crede fermamente all'interscambiabilità di tutte le forme dell'universo, «nella contiguità e nella permeabilità di ogni territorio dell'esistere», ed è per questo che il suo universo visionario è costituito da esseri metà uomini metà alligatori, da fiori-ragno, ravanelli-fiammiferi e altre forme metamorfiche e proteiformi. La natura ibrida del *Codex*, un *mélange* di parole-immagini, immagini-parole e creature e oggetti frutto di assemblaggi fantastici sembra essere un perfetto anello di congiunzione tra la scrittura e il disegno, nel segno della più sfrenata immaginazione: Calvino ne è dunque l'interprete ideale. Il testo dedicato a Serafini ha un valore importante anche per lo scrittore stesso, che lo inserisce due anni dopo in *Collezione di sabbia*. E non solo: la prima edizione Garzanti del volume presenta in copertina, per volontà di Calvino stesso, proprio uno dei pesci-occhio disegnati dall'artista.

L'abilità dello scrittore ligure del leggere e de-scrivere opere d'arte visiva non è solo rivelatrice di un acuto spirito critico e d'osservazione. Calvino infatti, come già detto, più che avvicinarsi ai quadri o ai disegni con l'occhio del critico, si interessa allo strutturarsi dell'immagine, al suo prendere forma, nell'ottica di indagarne e rilevarne la conformità con la propria scrittura. L'interrogazione del processo compositivo dell'artista è in alcuni casi esplicita, come in quello della *plaque* per la mostra *Assemblages* di Bona de Pisis, tenutasi a Roma nel 1973 presso la galleria San Sebastianello. Il testo che lo scrittore realizza per la serie dei ritratti-*patchworks* in esposizione è un esempio di scrittura ibrida, per come la si è qui intesa. La sua struttura compositiva infatti si modella sulla materialità e sulla forma dell'opera visiva osservata; indagando il lavoro di de Pisis cioè, Calvino riesce a trasporlo sulla carta, a tradurlo nella frase. Nelle tele, il filo che ricompone in figure i frammenti di

stoffe è allo stesso tempo materia e concetto dell'opera d'arte. Lo scritto di Calvino si struttura in un unico lungo periodo che procede per accumulazione di sostantivi, aggettivi, gerundi, coordinate e subordinate. Il testo inizia e finisce con la stessa parola, un "COSÌ" scritto in maiuscolo, a suggerire la continuità della frase:

COSÌ sparpagliando gli avanzi di stoffa, rovistando tra i ritagli di scampoli caduti sotto le forbici che corrono dietro il tessuto aprendo lunghe ferite [...], tra i brandelli del tessuto del mondo lacerato [...], 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 riduce gli strappi del mondo tracciando percorsi di fulmini, pulsando col corpo di carne la bestia di ferro che scalpita, tendendo i lembi di stoffa come briglie trascinate dal morso, BONA ride e infuria tra le toppe e i rammendi, manda in pezzi e tagliuzza la figura del mondo [...], 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 mondo, COSÌ. (Calvino, 1973a)⁸

In questo modo l'atto della cucitura è assunto a modello compositivo dello scrivere, che ne diviene una sorta di mimesi: la scrittura è come un filo. Allo stesso tempo, il giustapporsi discontinuo di parole come termini tecnici del mondo del cucito o che rinviano alla figuratività delle opere (volti, corpi, chiocciole, spirali) offre a chi legge una sensazione di vividezza: le immagini emergono chiaramente dal testo. Allo stesso modo dei *patchworks*, composti da pezzi di tessuto cuciti tra loro, da strati di stoffa sovrapposti l'uno sull'altro, che tuttavia rinviano allo spettatore delle immagini unitarie, delle 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 fantasmì, uno zoo di persone ingabbiate nella propria persona.

La conformità tra il testo e l'opera (il filo-la linea di scrittura e l'*assemblage*-la frase) ci permette di prendere in considerazione un aspetto centrale della poetica di Calvino, ovvero la consustanzialità tra mondo-scritto e mondo non-scritto (secondo la già citata dicitura suggerita dallo scrittore stesso in *Mondo scritto e mondo non scritto*). Nei testi dell'autore dedicati all'arte visiva, il confronto tra i differenti mezzi espressivi induce a una riflessione profonda sulla rappresentazione, dunque sul rapporto tra realtà e arte, natura e cultura. La porosità del confine che marca la differenza tra la scrittura che descrive e l'immagine osservata emerge grazie alla messa in evidenza della metacreazione o metacomposizione: ovvero dalla esplicitazione del processo creativo e dall'esposizione degli

⁸ Si ringrazia ancora Luca Baranelli, che ci ha procurato anche questa *plaque*, della quale, anche in questo caso, una copia è conservata al Centro studi Franco Fortini a Siena. Le citazioni del testo di Calvino sono state tratte da questa.

strumenti del mestiere. Nella già citata *Squadratura*, Calvino mette in luce proprio questo aspetto del lavoro di Giulio Paolini: una cornice vuota, a indicare il supporto della tela, un barattolo di colore e una tela bianca che presenta solo la squadratura di base diventano l'opera d'arte stessa. *La squadratura*, o meglio il *Disegno geometrico* di Paolini, è per Calvino una dichiarazione di poetica; in esso infatti, come già detto, è annunciata la genesi di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, non solo iper ma soprattutto metaromanzo per eccellenza, che racconta il farsi stesso del romanzo.

Anche in alcune delle pagine dedicate a Saul Steinberg Calvino propone una riflessione analoga. In *La penna in prima persona*, egli fa riferimento a Cavalcanti in quanto primo poeta che ha pensato agli *strumenti* e al *gesto* della scrittura intesa come atto materiale, e che ne ha fatto oggetto e soggetto della propria poesia: in un suo sonetto sono le penne e gli strumenti per «tagliarle e appuntarle» (Calvino, 1977: 361-68) 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»). Partendo da un riferimento letterario dunque Calvino introduce la riflessione su Steinberg, l'artista che ha raccolto la penna che Cavalcanti «ha lasciato cadere». Continua lo scrittore:

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 arabesco 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.

Il rapporto tra il disegno, il tavolo da lavoro e il mondo è qui reso, come si diceva, nella porosità dei confini tra gli uni e gli altri. Ancora, in *L'uomo di fronte a disegni segreti* (che ora nei *Saggi* ne «i Meridiani» di Mondadori è intitolato *Palomar e Michelangelo*) al grande Michelangelo è fatto dire che «tra gli uomini esiste una sola arte e scienza, e [...] questa è il disegnare o il dipingere, e [...] tutte le altre sono sue derivazioni», e 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», nel «coltivare campi», «fare pitture e segni lavorando la terra», «navigare i mari con le vele» (Calvino, 1975b: 1991-93). L'architettura, e addirittura l'agricoltura e la navigazione sono, dunque, una forma attraverso cui il mondo si disegna. Nello scritto per Steinberg citato sopra, lo scrittore in

sostanza riflette sullo sconvolgimento del 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 sia più natura» ma prodotto delle mani dell'uomo. 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, della terra. L'uomo dunque non è che «uno strumento di cui il mondo si serve per rinnovare la propria immagine di continuo». L'arte diventa così una «riflessione sulle forme», «sul mondo dato come oggetto visuale, critica dell'esposizione permanente del mondo». Proprio quello che si propone di essere l'arte di Steinberg, dove «il disegno scavalca la frontiera tra sé e il mondo» aggredendo «con implacabile ironia il mondo figurante e figurato».

Mondo, uomo e arte sembrano far parte di un'unica natura; Steinberg e Calvino scardinano la tradizionale dicotomia che separa per l'appunto natura e cultura, e sulla loro pagina la sostanza di tutto è l'inchiostro, non solo mondo, uomo e disegno, ma anche «significato». È Steinberg stesso ad affermare: «ciò che disegno è disegno, il disegno arriva dal disegno. La mia linea vuole fare ricordare in continuazione che è inchiostro». A questo proposito lo storico dell'arte Ernst H. Gombrich commenta il lavoro dell'artista affermando che

Steinberg, pur ricordandoci in continuazione che le sue linee sono d'inchiostro, non riesce mai a convincerene 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 inibirlo e vedere solo inchiostro. (Gombrich, 2005: 249-52)

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 [...] 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".

Si tratta di una «relazione tra "inchiostro" e significato» che si avvicina ad alcuni giochi linguistici con enunciati che presentano paradossi sull'autoreferenza: 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. Anche l'autore è coinvolto:

Steinberg, sulle orme di Escher, è il disegnatore della mano che disegna sé stessa, è il disegnatore che cancella il proprio ritratto con una “X” tracciata a penna.

Ne *L'occhio di Calvino*, Marco Belpoliti si chiede: «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 materia, la sostanza, non è altro che «la linea, il filo della scrittura» (Belpoliti, 1996: 82). E la sostanza di questa linea è l'inchiostro. Il grafismo lineare è sostanza e forma condivisa da disegno e scrittura, ma non solo. I lettori e le lettrici di Calvino si ricorderanno il sorprendente finale de *Il barone rampante*, con la linea d'inchiostro della scrittura che si confonde con il profilo dei rami degli alberi. Questa metafora vegetale, oltre a restituire l'immagine di una scrittura arborescente (come a tutti gli effetti è quella di Calvino), permette di visualizzare la consustanzialità tra il mondo-scritto e quello non-scritto. Prima si diceva che la scrittura è come filo, qui si dice che la scrittura è filo, o addirittura ramo d'albero. Dunque materia. Si è fino ad ora considerata la natura ibrida della scrittura più ecfastica di Calvino. Ma la capacità di dare vita alla scrittura a partire dalle immagini significa, come detto, prendere in considerazione la consustanzialità delle due. Le immagini sono, per lo scrittore, uno strumento-schermo attraverso cui guardare e rappresentare il mondo (rappresentazione di una rappresentazione), una mediazione dello sguardo diretto sulle cose (si ricordi il mito di Perseo e Medusa raccontato in *Leggerezza*): fino al momento in cui non ci si rende conto che tutto è fatto della stessa materia.

Ne *Il cavaliere inesistente* si trovano alcune delle pagine di Calvino più interessanti relativamente al rapporto tra mondo-scritto e non-scritto. A un certo punto del libro si scopre che la narratrice delle vicende è Suor Teodora, incaricata dalla Madre Superiora della mansione di scriba. Le avventure raccontate dalla monaca sono note: i paladini di Carlo Magno sono in guerra contro i Mori; tra di loro vi è Agilulfo, cavaliere esistente unicamente grazie alla propria forza di volontà, in quanto privo di corpo. Tra gli altri personaggi ci sono il giovane Rambaldo, in battaglia per vendicare il defunto padre, lo scudiero Gurdulù, tutto corpo e incoscienza, l'inquieto Torrismondo e la giovane Bradamante, «mascolina in tutto tranne che nel fiero modo che hanno d'esser virili certe donne veramente donne» (Calvino, 1959: 1020). Sofferamoci su quest'ultimo personaggio: alla fine del romanzo si scopre con un meraviglioso colpo di scena che Bradamante è proprio Suor Teodora. Teodora/Bradamante è un personaggio ibrido, o meglio anfibio: è inseguitrice/inseguita, amante/amata, monaca di clausura/paladina di Carlo Magno, narratrice/personaggio. Il suo compito è così quello di vivere in prima persona le avventure, dare vita al materiale

romanzesco e allo stesso tempo di scrivere, di dare a questo materiale una forma e una seconda vita nella pagina letteraria. Dalla sua cella isolata nel convento, nel tentativo di trasporre su carta le avventure dei cavalieri, Teodora interroga il confine tra la pagina e l'esterno, tra la propria funzione di narratrice e quella dei protagonisti delle azioni; e lo fa esplicitando queste riflessioni metaletterarie a chi la legge. Non solo l'atto della scrittura è dunque mimetico di quello del compiere peripezie dei personaggi: Teodora insegue il suo stilo che pare vivere di vita propria, letteralmente corre dietro alle parole; ma la materia della pagina si rivela consustanziale a quella del paesaggio in cui si svolgono le vicende:

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 corvi. [...] 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 [...], ma che può pur tuttavia figurarsi spalmata su di una superficie piana. [...] Tutto questo che ora contrassegno con righine ondulate è il mare, anzi l'Oceano. (Calvino, 1959: 1036-39)

La pagina è come un disegno o, meglio, come un bassorilievo, una scultura: prende volume, è escrescente, si fa materia rocciosa o pietrosa, si buca. È innanzitutto materia, che può essere grattata, bucata, 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.
[...]
Bisognerebbe che ci fosse sulla superficie uniforme un leggerissimo affiorare, come si può ottenere rigando dal di sotto il foglio con uno spillo. (Calvino, 1959: 1037-38)

La pagina potrebbe essere una tela di Lucio Fontana (un *Concetto spaziale*), la negazione del foglio nella sua bi-dimensione attraverso uno strappo del foglio stesso, che apre a cosa c'è al di là (Abbrugiati, 2016: 178). È a questo punto che la pagina scritta diventa come un disegno, una mappa del percorso dei paladini:

ma come posso andare avanti nella storia, se mi metto a maciullare così le pagine bianche, a scavarci dentro valli e anfratti, a farvi scorrere grinze e scalfiture, leggendo in esse le cavalcate dei paladini? Meglio sarebbe, per aiutarmi a narrare, se mi disegnassi una carta dei luoghi [...]. Poi, con frecce e con crocette e con numeri potrei segnare il cammino di questo o quell'eroe. (Calvino, 1959: 1038)

Nel libro di Calvino in cui il protagonista è un uomo che non ha corpo, è dunque invece la pagina ad averne.

La materia del libro, ovvero l'inchiostro e la pagina di carta, è fatta della stessa sostanza del mondo. Ne *L'avventura di un poeta*, Calvino scrive:

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, e a Usnelli venivano alla mente 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. (Calvino, 1958: 403)

In quel rettangolo bianco fatto di cellulosa che è la pagina le parole si accumulano fino a che il nero dell'inchiostro, nella sua matericità liquida e un po' collosa che il poeta addirittura compara agli escrementi delle mosche, occupa tutto lo spazio. Esempi simili, di riflessione sulla topologia della pagina scritta si trovano sovente in Calvino. È il caso dell'episodio di *Marcovaldo I figli di Babbo Natale*, dove il nero del bosco in contrasto con il bianco della neve diventa 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 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. [...] Si vedeva solo la distesa di neve bianca come questa pagina. (Calvino, 1963: 1182)

Ancora, in *L'origine degli uccelli*, pubblicato in «Linus» nel 1967 accompagnato da due illustrazioni di Emilio Tadini e poi raccolto in *Ti con zero*, la pagina del racconto si trasforma in una pagina di fumetto. Calvino gioca con l'immaginazione dei lettori e delle lettrici sperimentando con il supporto materiale, la pagina:

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 volesse tappare gli occhi dei presenti. Adesso lo cancello! - dice, o pensa, e per rappresentare questo suo desiderio potremmo fargli tracciare una riga in 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) glielie strappa di sotto, l'uovo casca, l'uccello vola via. C'è una vignetta tutta imbrattata di tuorlo d'uovo. (Calvino, 1967: 237)

Ancora una volta la carta del libro si sporca di materia vischiosa, si contamina con il mondo, aprendosi a esso. Fino a che il confine tra mondo-scritto e non-scritto è definitivamente disfatto:

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. (Calvino, 1967: 241)

Questo gioco con la materia e il confine della pagina permette a Calvino di spostare l'attenzione sul piano metaletterario mantenendo tuttavia la narrazione fluida, il testo ludico e leggero.

È in questa prospettiva che è interessante leggere i testi che lo scrittore dedica all'arte visiva, spesso dall'andamento narrativo. Questi sono infatti luogo ideale per una riflessione sulla rappresentazione stessa e dunque sul rapporto tra mondo-scritto, mondo-dipinto e realtà. Nella *plaquette* per un'esposizione di Lucio Fanti a Parigi nel 1980, Calvino approfitta del metodo di lavoro dell'artista per interrogare i confini tra mondo e arte, tra natura e cultura. Fanti nel 1964 si trasferisce da Bologna a Parigi, dove aderisce a Figurazione Narrativa, un movimento che nasce in quello stesso anno sotto la guida dell'editore e critico d'arte Gerald Gassiot-Talabot, e 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. L'esposizione di Figurazione Narrativa prende il nome di *Mythologies quotidiennes*; la tendenza degli artisti che vi partecipano è quella di partire da un'immagine fotografica o cinematografica e di realizzare opere iperrealistiche dal contenuto politico e sociale. Lo scritto di Calvino 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*. In quest'opera l'artista intende rifarsi alla tradizione pittorica dell'impressionismo francese e di Monet in particolare, dando vita a una rivisitazione in chiave moderna del celebre soggetto; nell'acqua, insieme alle ninfee, si vede 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 inépuisable» (Calvino, 1980b)⁹. Calvino, come Palomar che ci dice che «la superficie delle cose è inesauribile» (Calvino, 1983a: 920), fa riferimento all'inesauribilità della superficie dello specchio d'acqua in cui si riflette, novello Narciso, il lampione. Il riflesso della luce è visto sorgere, emergere dall'acqua («surgit»), la quale rimanda a una profondità che resta tuttavia impenetrabile, anche perché in realtà il riflesso proviene dall'alto. Lo scrittore in

⁹ Il testo si trova senza titolo nella *plaquette* che ci è stata fornita dall'artista stesso, che si ringrazia vivamente per la disponibilità e la gentilezza. Le citazioni dello scritto sono tratte da questa *plaquette*.

questo modo ragiona sulla profondità della superficie, un concetto che, accostato all'immagine dello specchio e del riflesso, è ricorrente e trasversale nella sua opera: lo sguardo indiretto sul mondo, quello tramite l'arte, è l'unica forma di visione che permette allo stesso tempo di proteggersi dalla realtà, l'unica forma conoscitiva possibile. Secondo 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?» (Manganelli, 1995: 201). Il lampione, simbolo per eccellenza della modernità, è fatto emergere da dentro lo specchio d'acqua con le ninfee, simbolo della natura ma anche 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 che crea disturbo è per l'appunto il lampione. Calvino legge così il dipinto di Fanti come una riflessione sul rapporto natura-cultura:

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 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 che tiene unite la natura e la cultura, la storia, e l'esistenza. Ma sulla poesia 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 tenta di ridurre la distanza dalla natura tramite la macchina fotografica, uno strumento tecnologico che permette una resa realistica del mondo, laddove la foto è copia della realtà; oppure 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 si riferisce alla tecnica di Fanti, che dipinge avendo sotto gli occhi una fotografia: il suo quadro è rappresentazione della rappresentazione, descrizione della descrizione, o rappresentazione e descrizione al secondo grado. Calvino coglie il pretesto della considerazione critica sui dipinti dell'artista, in cui fotografia e pittura della fotografia sono mediatori culturali, per una riflessione che inglobi anche la pratica della scrittura. In un gioco di parole (valido sia per il francese che per l'italiano) la *foglia* della ninfea si

trasforma in *foglio* di carta: i due sono fatti della stessa sostanza. Quella carta che è pagina scritta ma che è anche la carta da gioco di cui è composto il castello, che contiene la complessità del mondo, il quale però viene distrutto:

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.

La consustanzialità e la conformità dell'arte e del mondo sono qui espresse da Calvino grazie a una metafora ancora una volta vegetale. La scrittura è (come) il ramificarsi delle piante, la pagina è (come) una foglia. Il rapporto tra natura e cultura è risolvibile in quella "dialettica del carciofo" delineata da Calvino in *La giornata di uno scrutatore* e delucidata da Asor Rosa in *Stile Calvino: cinque studi* (in particolare in *Il carciofo della dialettica* ivi contenuto): i due elementi di un'antinomia convivono nello stesso spazio-tempo stretti in un legame di reciproca necessità. Tutto è dubbio perché tutto è certezza; il negativo è messo in luce perché sia dato spazio all'espressione del positivo; lo scetticismo conoscitivo si accompagna con l'ottimismo della volontà. Il carciofo è così metafora del formarsi e del disvelarsi, foglia dopo foglia, del mondo; e dell'arte, che ne è al tempo stesso punto di luce e d'ombra:

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 sole. (Calvino, 1962: 21)

Questa pagina de *La strada di San Giovanni* ci pare dunque da leggere come metafora (di nuovo vegetale, come anche quella del carciofo) della scrittura: il filo d'inchiostro, nero su bianco, disegna una forma che si definisce in rapporto alla forma del mondo, in un rapporto di significazione. Anche il significato e il concetto, insomma, condividono la stessa natura del mondo.

Se il mondo e il quadro hanno la stessa forma e sono fatti della stessa sostanza, anche la mente e il pensiero partecipano delle medesime qualità. Nel testo che Calvino dedica a un'esposizione di Giorgio de Chirico tenutasi al Beaubourg di Parigi nel 1983, le tele del pittore sono percorse dall'interno, in una passeggiata dentro il quadro nello stile di Diderot (Cfr. Diderot, 2000). Ospite ideale delle città metafisiche di de Chirico è il pensiero, che ne ha la stessa forma. La città 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. (Calvino, 1983b: 397-406)

Il pensiero dunque ha una «fondazione topologica» (Belpoliti, 1996: 201), anche se ancora indefinito e aurorale è qualcosa di concreto, tangibile, che ha una forma e può occupare un luogo, una «residenza spaziosa», ovvero una città, che diventa «l'*habitat* del pensiero» (Calvino, 1983b: 397-406). Allo stesso tempo il pensiero è anche quello del protagonista del racconto, dunque il suo *habitat* è la sua stessa mente; e quindi la città è come la sua mente. Alla fine del racconto 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 [...]. 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?

Ma dal “fuori”, certe mattine, giunge il suono dei nitriti di alcuni cavalli che si aggirano per le spiagge deserte: il confine tra quadro e mondo è ancora una volta abbattuto. La soglia tra interno ed esterno con cui si conclude il racconto di Calvino diventa anche soglia della narrazione, una vera e propria cornice che crea continuità tra la tela, la città, il pensiero, la scrittura e la realtà.

Nella *plaquette* dedicata alla mostra milanese di Shusaku Arakawa del 1985, ovvero l'ultimo testo che Calvino dedica a un artista visivo, è infine dichiarato esplicitamente come la mente abbia la stessa forma del quadro

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. [...] 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 “somiola” al quadro. Non solo, ma non ricordo più quale altra immagine potessi attribuirle prima. (Calvino, 1985: 2001-05)

Tra le tele del pittore, poi, il rapporto di discontinuità non è determinato secondo Calvino dalla cornice di ogni dipinto, la quale è anzi 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». 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»), 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, 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 possa venire in mente.

Il quadro è un cervello, la pagina una foglia, la scrittura un ramo, il significato un'ombra. Ogni forma è figlia ibrida di tutte le forme, e allo stesso tempo della «Forma a cui inconsapevolmente tende tutta la nostra civiltà e barbarie» (Calvino, 1975b: 1992-93):

spingendo l'occhio-parola-Perseo dentro l'immagine-muta-Medusa s'ottiene di rovesciare la paura che l'alterità ci sorprenda e ci faccia pietra, nell'occasione di salvarsi diventando altro da sé, dicendo: la pietra sono io. L'immagine sono io. (Serra, 2006: 357)

Bibliografia:

- ABBRUGIATI Perle (2016), *La vertigeselon Calvino*, Aix-en-Provence, PUP.
- ABBRUGIATI Perle (ed.) (2012), «La Plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image», *Italies*, n. 16, Aix-en-Provence, Centre Aixois d'Études Romanes, pp. 252-254.
- ALE-CHINSKY Pierre (2017), *Roue libre* [1971], Parigi, Gallimard.
- ASOR ROSA Alberto (2001), *Stile Calvino: cinque studi*, Torino, Einaudi.
- BELPOLITI Marco (1996), *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi.
- CALVINO Italo (1958), *L'avventura di un poeta*, in *I racconti* (1967), Torino, Einaudi.
- CALVINO Italo (1959), *Il cavaliere inesistente*, in BARENGHI Mario e FALCETTO Bruno (eds.), *Romanzi e racconti* (1991), vol. I, Milano, Mondadori.
- CALVINO Italo (1960), «Postfazione a *I nostri antenati*», in BARENGHI Mario e FALCETTO Bruno (eds.), *Romanzi e racconti* (1991), vol. I, Milano, Mondadori.
- CALVINO Italo (1962), «La strada di San Giovanni», in BARENGHI Mario e FALCETTO Bruno (eds.), *Romanzi e racconti* (1994), vol. III, Milano, Mondadori.
- CALVINO Italo (1963), «Marcovaldo ovvero Le stagioni in città», in BARENGHI Mario e FALCETTO Bruno (eds.), *Romanzi e racconti* (1991), vol. I, Milano, Mondadori.
- CALVINO Italo (1965), *Le cosmicomiche*, in BARENGHI Mario e FALCETTO Bruno (eds.), *Romanzi e racconti* (1991), vol. I, Milano, Mondadori.
- CALVINO Italo (1967), *L'origine degli uccelli*, in BARENGHI Mario e FALCETTO Bruno (eds.), *Romanzi e racconti* (1992), vol. II, Milano, Mondadori.
- CALVINO Italo (1971), *plquette* per la mostra di Ettore Sobrero *Les hauts cieux de Sobrero*, Parigi, galleria Vendôme, 1 p. non numerata.
- CALVINO Italo (1973a), *plquette* per la mostra di Bona De Pisis *Assemblages*, Roma, galleria San Sebastianello, Studio S, 28 marzo-29 aprile 1973, 1 p. non numerata.
- CALVINO Italo (1973b), Testo inedito, in BARANELLI Luca e FERRERO Ernesto, *Album Calvino* (1995), Milano, Mondadori.

- CALVINO Italo (1975a), *La squadratura*, in BARENGHI Mario (ed.), *Saggi* (1995), vol. II, Milano, Mondadori.
- CALVINO Italo (1975b), *Palomar e Michelangelo*, in BARENGHI Mario (ed.), *Saggi* (1995), vol. II, Milano, Mondadori.
- CALVINO Italo (1976), lettera a Franco Maria Ricci, 21 aprile, Parigi.
- CALVINO Italo (1977), *La penna in prima persona*, in BARENGHI Mario (ed.), *Saggi* (1995), vol. I, Milano, Mondadori.
- CALVINO Italo (1980a), *Furti ad arte*, in BARENGHI Mario (ed.), *Saggi* (1995), vol. I, Milano, Mondadori.
- CALVINO Italo (1980b), *plaque* per la mostra di Lucio Fanti, Parigi, galleria Krief-Raymond, 17 aprile- 26 maggio 1980, 1 p. non numerata.
- CALVINO Italo (1981), «Nota dell'Autore a *Le memorie di Casanova*», in BARENGHI Mario e FALCETTO Bruno (eds.), *Romanzi e racconti* (1994), vol. III, Milano, Mondadori.
- CALVINO Italo (1982), «L'enciclopedia di un visionario», in BARENGHI Mario (ed.), *Saggi* (1995), vol. I, Milano, Mondadori.
- CALVINO Italo (1983a), «Palomar», in BARENGHI Mario e FALCETTO Bruno (eds.), *Romanzi e racconti* (1992), vol. II, Milano, Mondadori.
- CALVINO Italo (1985), *Per Arakawa*, in BARENGHI Mario (ed.), *Saggi* (1995), vol. II, Milano, Mondadori.
- CALVINO Italo (1988), «Lezioni americane», in BARENGHI Mario e FALCETTO Bruno (eds.), *Romanzi e racconti* (1992), vol. II, Milano, Mondadori.
- CALVINO Italo (2000), *Lettere 1940-1985*, BARANELLI Luca (ed.), Milano Mondadori.
- CALVINO Italo (2002), *Mondo scritto e mondo non scritto*, BARENGHI Mario (ed.), Milano, Mondadori.
- CALVINO Italo (2013), «Presentazione» in CALVINO Italo, *Le cosmicomiche* [1965], Milano, Mondadori.
- CALVINO Italo, *Viaggio nelle città di De Chirico* (1983b), in BARENGHI Mario e FALCETTO Bruno (eds.), *Romanzi e racconti* (1994), vol. III, Milano, Mondadori.
- CHIRUMBOLO Paolo (2003), «La spirale e la proliferazione dei segni: la semiotica di C. S. Peirce in *Cosmicomiche* e *Ti con zero*», *Rivista di studi italiani*, XXI, n. 2.
- COMETA Michele (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina.
- CORRAIN Lucia (ed.) (2005), *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche*, Roma Meltemi.
- D'HAESE Reinoud (1972), *La fosse de Babel*, Parigi, Georges Girard.
- DEL BUONO Oreste (1992), «Calvino vignettista. Disegni e battute per il "Bertoldo" di Guareschi», *Tuttolibri*, febbraio.
- DI NAPOLI Giuseppe (2011), *I principî della forma. Natura, percezione e arte*, Torino, Einaudi.
- DIDEROT Denis (2000), *La promenade Vernet* [1767], MODICA Massimo (ed), Milano, Nike Edizioni.
- ECO Umberto (2003), *Dire quasi la stessa cosa* [2000], Milano, Bompiani.
- GOMBRICH Ernst H. (2005), «L'arguzia di Saul Steinberg», *Riga*, n.24, *Saul Steinberg*.
- GREIMAS Algirdas J. (1984), «Sémiotique figurative et sémiotique plastique», *Actes semiotiques*, VI, n. 60, pp.5-24.
- LANCIONI Tarcisio (2009), *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Milano, Mondadori.
- MANGANELLI Giorgio (1995), «Profondo in superficie», *Riga*, n.9, *Italo Calvino. Enciclopedia: Arte scienza e Letteratura*.

- MCLAUGHLIN Martin L. (ed.) (2007), *Image, eye and art in Calvino. Writing visibilità*, Londra, Legenda.
- MILLER Elinor S. (2003), *Michel Butor's Collaborations. With Jacques Monory, Jiri Kolar, and Pierre Alechinsky*, Vancouver, Fairleigh Dickinson University Press.
- MITCHELL William J. T. (1994), *Picture Theory. Essays on Visual and Verbal Representation*, Chicago-Londra, University of Chicago Press.
- MITCHELL William J. T. (2005), *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago-Londra, University of Chicago Press.
- MODENA Letizia (2004), «Mi veniva da scrivere città sottili come le sue sculture: la scultura di Fausto Melotti nelle Città invisibili di Italo Calvino», *Letteratura e arte*, n.2, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, pp. 1-26.
- PAGANO Marina (2020), *Da dove piovono le immagini? La parola e l'immagine nelle Cosmicomiche di Italo Calvino*, Firenze, Franco Cesati.
- PINOTTI Andrea - SOMAINI Antonio (2016), *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi.
- RICCI Franco Maria (1984), lettera a Italo Calvino, 3 agosto, Milano.
- RICCI Franco Maria (1989), *Calvino Revisited*, Ottawa, University of Toronto Italian Studies 2, Dovehouse Editions Inc.
- RICCI Franco Maria (1995), «Il visivo in Calvino», *Riga*, n.9, *Italo Calvino. Enciclopedia: Arte scienza e Letteratura*.
- RICCI Franco Maria (2001), *Painting with Words, Writing with Pictures. Word and Image Relations in the Work of Italo Calvino*, Toronto, University of Toronto Press.
- SERRA Francesca (2006), *Calvino*, Roma, Salerno.

Come citare l'articolo:

Greta Gribaudo, «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», *InterArtes* [online], n.2 «Ibrido» (Laura Brignoli, Silvia Zangrandi eds.), novembre 2022, pp. 133-157.
<<https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/cb59f06b-of4c-40fb-b445-67842d1c14fa/07+vGribaudo.pdf?MOD=AJPERES>>