

Dare forma al testo guardando la forma del quadro: Italo Calvino e gli *assemblages* di Bona de Pisis

GRETA GRIBAUDO

Aix-Marseille Université – Sapienza Università di Roma

Abstract

Giving form to the text looking at the form of the painting. Italo Calvino and the Bona de Pisis' assemblages

Assuming that Italo Calvino is an imagocentric writer, and considering his production of texts dedicated to visual art, with this contribution we intend to investigate the interest that the writer brings to the relationship between visible forms, tangible matter and (own) writing. In particular, in an in-depth analysis of the compositional process of Bona de Pisis' textile *assemblages*, Calvino tries to compose his own text by modeling it based on the observed canvas. The ink and fabric thread hold the fragments of the world together, giving them a shape.

Italo Calvino è uno scrittore imagocentrico (Ricci 1995, 283); la sua scrittura nasce da un'immagine (mentale, ma non solo) e approda, icastica, all'evocazione dell'immagine (nella mente del lettore). Da bambino lo scrittore impara a leggere sui fumetti, prima ancora di saper decodificare l'alfabeto: è così che nasce il suo pensiero iconico – da adolescente si diverte a disegnare vignette

umoristiche e caricature, vincendo anche un premio. Il piccolo Calvino dunque legge le immagini, un esercizio che anche il grande scrittore non smetterà di praticare lungo tutto il corso della sua carriera. Dalle immagini nascono le storie, le immagini possono evocare narrazioni, e poi condurne lo svolgimento:

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 carica di significato, anche se non saprei formulare questo significato in termini discorsivi o concettuali¹ (Calvino [1988] 1995, 704).

Calvino, autore de *Il castello dei destini incrociati*, sa bene che la parola può lasciarsi guidare dalla forma visibile – e d'altronde Franco Maria Ricci sapeva che Calvino era lo scrittore che meglio di chiunque altro sarebbe stato in grado di plasmare il proprio strumento, il proprio stilo e il proprio stile, per adattarlo all'immagine che aveva sotto gli occhi².

Ma l'acume e la sensibilità di Calvino si situano non solo nella sua capacità di lasciarsi ispirare dall'immagine visuale nel suo aspetto evocativo, figurativo e dunque potenzialmente narrativo, ma anche e soprattutto nella sua disponibilità a modellare la propria scrittura in base agli elementi planari e plastici dell'immagine. Sia sul piano del contenuto, sia su quello della struttura e della forma, sia su quello della materia. Ci occuperemo in questo contesto, in particolare, dell'immagine artistica, ed è dunque bene specificare che d'ora in poi quando si dice 'immagine' si fa riferimento all'immagine visuale nel suo aspetto più concreto e materiale: fumetti, fotografie, disegni, schizzi, quadri, sculture, carte dei tarocchi. Calvino, che si è interessato alle arti visive lungo tutto il corso

¹ 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» (Calvino [1960] 1992, 1210).

² Il racconto *Il castello dei destini incrociati* è pubblicato per la prima volta da Franco Maria Ricci nel 1969, in accompagnamento alle immagini dei tarocchi. Nel 1973 Calvino pubblica presso Einaudi *Il castello dei destini incrociati*, seguito da *La taverna dei destini incrociati*. Ai due racconti, entrambi costruiti sull'osservazione e la lettura delle carte (mazzo Visconteo e poi mazzo di Marsiglia), avrebbe dovuto seguirne un terzo, *Il motel dei destini incrociati*, basato sulle vignette di alcuni fumetti, che però non fu mai realizzato. L'idea per un racconto combinatorio realizzato a partire dalle carte dei tarocchi vede luce a partire da un intervento del semiologo Paolo Fabri sulla cartomanzia come sistema semiotico, *Il racconto della cartomanzia e il linguaggio degli emblemi*, svoltosi a Urbino nel 1968.

della sua carriera, è autore di numerosi testi specificamente dedicati a pittori e disegnatori³. A guidare lo scrittore nell'analisi dell'immagine artistica, anche quando figurativa (nella maggioranza dei casi), non è per forza una lettura di tipo lineare che segue una logica sintattica, o se non altro consequenziale; fermo restando che questo livello di fruizione (vera e propria lettura) è spesso quello prescelto:

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 temporali⁴.

Calvino è capace anche di decodificare la forma visibile indagandone il processo compositivo sottostante e la materia impiegata, per poi dare *forma* alla propria frase sulla base di tale processualità e matericità. In un caso specifico, in particolare, Calvino tenta di modellare la propria scrittura a partire dall'osservazione di una serie di quadri: gli *assemblages* dell'artista Bona de Pisis. In questo intervento si cercherà di mettere in evidenza tale ricerca calviniana, tale tentativo di dare forma ad un testo letterario a partire dalla forma di un'opera d'arte visiva, di dargli corpo e peso analoghi. Si è convinti che attraverso questa analisi si possa indagare lo sforzo di Calvino di approssimarsi, pur eludendo il tatto, alla soddisfazione della tensione aptica⁵ verso il mondo, normalmente osservato (e non toccato) a distanza. Lo scrittore è generalmente portato a riflettere sulla rappresentazione, sul rapporto tra letteratura e realtà, e su come le due si modellino vicendevolmente; Calvino, per cui questo rapporto e questa modellazione sono assai problematici, in questa occasione sembra tentare un colpo più sicuro: modellare la scrittura su di una rappresentazione già esistente (rappresentazione di una rappresentazione). Ecco dunque che il testo si plasma su di un'opera d'arte la cui forma è anche materia.

³ Si tratta di oltre quaranta scritti, consacrati interamente alle arti visive, composti a partire dagli anni Cinquanta, ma soprattutto durante gli anni Settanta e Ottanta: *plaquettes* per *vernissages*, testi per cataloghi, recensioni di esposizioni, introduzioni o contributi letterari a volumi d'artista, appunti personali, lettere. Sono note, inoltre, le collaborazioni di Calvino con prestigiosi editori d'arte quale ad esempio Franco Maria Ricci. Tra i principali studi che si sono concentrati su questo tema si segnalano: Baranelli / Ferrero 1995; Belpoliti 1996; Ricci 2001; Grundtvig / McLaughlin / Waage Petersen 2007; Abbrugiati 2012.

⁴ Si tratta di un testo di Calvino del 1973 che appare in Baranelli / Ferrero 1995, 272-283 (citazione a p. 274).

⁵ La percezione aptica, dal greco *haptikos*, 'venire in contatto con qualcosa', consiste nel processo di riconoscimento del mondo attraverso il tatto. Essa non coincide interamente con la percezione tattile (funzione della superficie della pelle), bensì è la combinazione tra quest'ultima e la propriocezione (la posizione del corpo rispetto all'oggetto).

1. *Dentro il quadro: la narrazione e la risemantizzazione delle forme, il grafismo lineare*

Tradizionalmente si considera la scrittura un'arte del tempo e la pittura un'arte dello spazio (Mengaldo 2005, 61). Lo scrittore che de-scrive (nel senso di descrivere e allo stesso tempo 'scrivere a partire da') un quadro tenta di inserire la dimensione temporale all'interno dell'immobilità e dell'immediatezza dello spazio del dipinto. Diderot immaginava di passeggiare all'interno delle tele di Vernet, trasformando la superficie pittorica bidimensionale in uno spazio aperto e percorribile: non tracciava la mappa del percorso, bensì vi si immergeva fittiziamente, giocando il gioco della pittura, dell'illusione della terza dimensione. La temporalizzazione del quadro consiste proprio in questo cammino, che si svolge passo a passo nel tempo (umano) della *promenade*⁶, puntando lo sguardo sul paesaggio circostante, dipinto. Anche Calvino compie un «viaggio» all'interno dei quadri di Giorgio de Chirico⁷, percorrendo le strade delle città metafisiche e interrogandone edifici, statue, silenziose comparse umane, oggetti, forme. Oltre alla dinamizzazione⁸ dell'opera d'arte (anche se nel testo è detto che gli orologi sono bloccati, immobili nel tempo sospeso del quadro) quello che è importante evidenziare è che il viaggio avviene 'dentro' le città. Calvino si ritrova dunque (nella finzione letteraria) coinvolto con il corpo, all'interno della tela. Tuttavia la sua scrittura procede distante dalle forme dipinte, che sono un oggetto di osservazione, e anzi essa piega, modella la pittura sul proprio svolgersi, seguendo piuttosto la traiettoria del percorso dell'occhio sulla tela alla ricerca di figure e simboli. Le forme visibili nel quadro sono dunque ricondotte alla loro funzione di significanti, di produttori di senso, all'ordine del discorso e all'esigenza della narrazione⁹. Anche se Calvino si trova dentro il quadro, dunque, gli è impossibile *toccarlo*, cioè sondarne gli elementi con il tatto, neanche con il tatto dell'occhio – si tornerà su questo argomento in seguito.

Nei testi che Calvino scrive per Valerio Adami, *Quattro favole d'Esopo per Valerio Adami*¹⁰, le componenti plastiche del quadro (come la linea e il colore) si animano e si contendono il primato in pittura. Lo scrittore in questa occasione riesce a interagire con le forme, non più esclusivamente oggetto di

⁶ *La Promenade Vernet* è il titolo di una lunga sezione del *Salon de 1767* di Denis Diderot, interamente dedicata all'opera del pittore Joseph Vernet.

⁷ Il testo che Calvino dedica a de Chirico, letto durante la conferenza tenutasi in occasione di una mostra sul pittore al Centre Pompidou di Parigi nel 1983, ha come titolo originario *Le città del pensiero. Accanto a una mostra*, ma viene in seguito pubblicato con il titolo *Viaggio nelle città di de Chirico*. Ora in Calvino 1992, vol. III, 397-406.

⁸ Sull'*ekphrasis* dinamizzante cfr. Cometa 2012.

⁹ Per un approfondimento sul rapporto tra struttura della composizione pittorica e struttura del periodo verbale cfr. Baxandall [1971] 1994.

¹⁰ Si tratta di quattro brevi prose dall'andamento narrativo pubblicate per la prima volta in francese in *Derrière le miroir* nel 1980. Ora in Calvino 1992, vol. III, 414-418.

osservazione ma attrici della narrazione – di una narrazione che prescinde dalla narratività delle tele. Nei quadri di Adami il colore acrilico usato è materico e denso, steso a campiture piatte, piene, uniformi, e riempie, colmandole, le forme cui dà vita la linea nera, spessa, continua e liscia di un disegno netto, semplice, essenziale. Le scene raffigurate hanno un forte potenziale narrativo, ma, come detto, Calvino preferisce concentrarsi sugli elementi plastici, colti nelle loro caratteristiche essenziali. In queste favole, l'uso della forma dialogica è inoltre la dichiarazione evidente della volontà di lasciare voce alle forme di raccontarsi da sé. Nell'ultimo testo è proprio la personificazione della voce che, chiamata in causa per porre fine alla lite tra parola e colori stabilendo un giudizio sulla loro importanza nel quadro, leggendo le lettere, emette un suono neutro e asciutto, messa di fronte al colore, comincia a cantare a squarciagola. William J.T. Mitchell, teorico del *pictorial turn*, in *Che cosa vogliono le immagini?*, sostiene che sia necessario che le immagini abbiano gli stessi diritti di un linguaggio senza essere per forza «trasformate in linguaggio» (Mitchell 2009, 119), e che quello che desiderano sia avere una loro propria voce¹¹.

Anche nel descrivere le tele di Domenico Gnoli Calvino modella la propria scrittura sulla plasticità dell'immagine, dimenticando, per tutta la lunghezza dell'*ekphrasis*, la figura cui la forma rappresentante è tenuta dar vita nel quadro. Indotto dal *blow-up* pittorico lo scrittore risemantizza le forme, trovandovi altre figure: un bottone, il colletto di una camicia, una scarpa da donna e un cuscino se osservati da vicino possono essere crateri di vulcani, caverne, orifici del corpo umano, liane, fiumi, fiori, prati, anfiteatri, navi, nuvole, forme geometriche pure. Talvolta il processo di risemantizzazione forza il testo visivo di partenza, l'immagine originaria perde «dominio» e lo scrittore rischia di «vedere nuove immagini davanti a vecchi quadri» (Ricci 1996, 260); talvolta invece non giunge a buon termine, perché le forme, in fondo, «non assomiglia[no] a niente, sfugg[ono] alle figure del linguaggio» (Calvino [1983] 1992, 427-428). Calvino dunque percepisce il limite della de-scrittura, della lettura stessa del quadro, quando vi si trova (troppo) vicino. Proprio nella fruizione 'da vicino' della pittura la decodifica dell'immagine nel suo insieme è impossibile poiché la sua totalità è inaccessibile: resta il piacere della macchia di colore¹². Colore che è, innanzitutto, materia.

Per uno scrittore interrogarsi sulla materia della propria arte è complesso; le lettere dell'alfabeto, nel loro aspetto materico, topologico e spaziale, sono fatte di inchiostro. Calvino sovente chiama in causa quel grafismo lineare che la scrittura condivide con il disegno¹³, come ad esempio nel finale de *Il barone*

¹¹ 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.

¹² Sulla macchia di colore e il piacere in pittura cfr. Arasse [1992] 2009.

¹³ Diverse volte, inoltre, Calvino fa esplicito riferimento all'invidia da parte dello scrittore per

rampante, dove la linea della scrittura si confonde con quella del profilo degli alberi, oppure nella recensione di un'esposizione sugli 'scrittori che disegnano', la cui penna mentre scorre sulla pagina talvolta si ferma e, più o meno esitante, traccia sul margine uno schizzo o un semplice ghirigoro: «la spinta dell'energia grafica di momento in momento si trova davanti a un bivio: continuare a evocare i propri fantasmi attraverso l'uniforme stillicidio alfabetico oppure inseguirli nell'immediatezza visiva d'un rapido schizzo?» (Calvino [1984] 1995, 473-477). Se la pittura è l'arte dello spazio, ma può essere dinamizzata e temporalizzata, anche la scrittura, arte del tempo, può dunque avere una dimensione spaziale: la dimensione (topo)grafica. In *Lo spazio Pollock*, Louis Marin scrive:

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 incorporeo, fantomatico, fluttua sui significanti improvvisamente trasparenti che lo veicolano (Marin 2005, 208-209).

Leggendo queste parole su trasparenza e opacità della scrittura, in un testo che tra l'altro è fatto seguire, nella raccolta *Semiotiche della pittura* (Corrain 2005), da *La squadratura* di Calvino (introduzione al volume d'artista *Idem* di Giulio Paolini), non può non venire in mente il personaggio del non-lettore in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Il non-protagonista del libro metaletterario per eccellenza ha disimparato a leggere, a decodificare i segni alfabetici, e guarda ai libri come a materia prima per la creazione di opere d'arte visiva:

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 cose (Calvino [1979] 1992, 756-757).

L'attività del disegnatore o del pittore, come per esempio in un articolo del 1984 intitolato *E de Musset creò il fumetto*, poi confluito in *Collezione di sabbia* con il titolo *Scrittori che disegnano*, e soprattutto in *La squadratura*, testo introduttivo del volume d'artista *Idem* di Giulio Paolini, pubblicato da Einaudi nel 1975.

Da tutto ciò che si è appena detto risulta ancora una volta evidente quanto la poetica di Calvino sia incentrata sulla visibilità – cui, si ricorda, è dedicata una delle *Lezioni americane*; la sua scrittura rapida, stilizzata, essenziale, ma allo stesso tempo estremamente chiara e precisa possiede la stessa energia del disegno, innanzitutto un'energia visiva:

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 (Weaver [1982] 1989, 18).

Con il disegnatore non solo c'è affinità, ma vera e propria *con-formità*, tanto che Luca Baranelli ed Ernesto Ferrero, nella loro accurata analisi del rapporto di Calvino con l'arte, parlano di «congenialità» (Baranelli / Ferrero 1995, 267) proprio relativamente a un brillante disegnatore e illustratore, Saul Steinberg, molto amato dallo scrittore ligure. Il disegno è poi, nella poetica calviniana, quasi un paradigma filosofico e letterario, allo stesso tempo progetto, modello, architettura, struttura, mappa, e segno, traccia di un passaggio, corpo, manufatto, oggetto estetico, forma ideale di scrittura. Lo schizzo in particolare, nella sua essenzialità, interessa allo scrittore per via della stilizzazione riduttiva, fortemente legata alla sua idea di poetica¹⁴; sono proprio le vignette dei fumetti a essere per Calvino «scuola di fabulazione, di stilizzazione, di composizione dell'immagine» (Calvino [1973] 1992, 709).

L'energia grafica della scrittura però, a differenza di quella del disegno, non si dispiega né si risolve rapidamente. La materia prima, cioè l'inchiostro, deve per forza essere organizzata in modo tale per cui i significanti assumano un significato, in modo del tutto arbitrario; la scrittura non è mimetica, rispetto alla realtà, quanto il disegno¹⁵. Ecco perché l'occhio di Calvino è attento proprio a questa liminalità tra materia e processo compositivo, soprattutto laddove, con evidenza, la materia è traccia del processo compositivo.

¹⁴ Ne *La sfida al labirinto* Calvino scrive: «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 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*» (Calvino [1980] 1995b, 114).

¹⁵ Fanno in parte eccezione alcune forme sperimentali di scrittura, come ad esempio la poesia visiva o la poesia concreta, che per l'appunto indagano il sottile confine tra scrittura e disegno per quanto concerne il condiviso tratto grafico insieme all'aspetto topologico e spaziale della scrittura.

2. *Bona de Pisis e gli Assemblages: frammenti di mondo, ritagli di stoffa e parole, continuità e discontinuità della scrittura*

In alcune delle pagine che Calvino dedica all'arte visiva compare il riferimento alla mano che disegna sé stessa, di escheriana memoria. In una delle favole per Valerio Adami mano disegnante e linea di disegno sono in competizione l'una con l'altra per l'affermazione della (fasulla) reciproca indipendenza; in uno scritto per Saul Steinberg non solo la mano ma anche l'io dell'autore è trasformato in linea. Quest'immagine metapittorica è pretesto per Calvino per affermare che «ogni linea presuppone una penna che la traccia, e ogni penna presuppone una mano che la impugna» (Calvino [1977] 1995, 362), incentrando la riflessione non solo sull'autorialità e sul suo rapporto all'opera (intenzionalità), ma anche sull'intero processo compositivo. Per ogni forma visibile va dunque considerata la materia di cui essa è costituita, lo strumento che l'ha tracciata, il processo di realizzazione che vi soggiace. Calvino si interroga su come la forma si strutturi e sviluppi, su come cioè la forma *prenda forma*.

Altrove lo scrittore tenta una ricerca differente, più sottile: non indaga più la forma ricondotta a una figura, ma nemmeno il segno che non significa altro che sé stesso (Calvino [1978] 1992, 388), come ad esempio la linea che significa la linea, bensì la forma 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 de Pisis, *Bona. Assemblages*, tenutasi presso la Galleria San Sebastianello di Roma nella primavera di quello stesso anno¹⁶. Bona de Pisis nasce nel 1926 e si forma a Modena e 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 de Pisis propone una profonda riflessione sulla figura della donna e sul suo ruolo nell'arte; in seguito si avvicina all'astrattismo, che le permette di sperimentare con la materia e la forma. 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. Il lavoro con il tessuto – il cucito, la tessitura, il ricamo, il lavoro a maglia – è tradizionalmente associato ad una sfera domestica e 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 raccontare storie, sull'attendere ritorni da avventure altrui, e, allo stesso tempo, per una sperimentazione materica e compositiva, attraverso la messa in

¹⁶ Questo testo di Calvino, pubblicato una prima volta in seno all'esposizione di de Pisis, non ha conosciuto edizioni più recenti, motivo per cui esso è quasi del tutto sconosciuto alla critica. Si ringrazia calorosamente Luca Baranelli, che si è occupato di fornire la scansione della *plaquette* originale, da cui sono tratte tutte le successive citazioni del testo.

discussione delle forme di rappresentazione e dei supporti tradizionali – la tela stessa d'altronde è una tipologia di tessuto, da reinventare. Frutto di queste ricerche stilistiche e formali sono gli *assemblages* tessili degli anni Sessanta, in particolare una serie di ritratti – figurativi – intitolata *visage patchworks*, in esposizione a Roma nel 1973.

Lo scritto che Calvino compone per questa esposizione potrebbe a pieno titolo essere incluso in quell'insieme di testi dedicati all'arte che Belpoliti definisce «esercizi di stile» (Belpoliti 1996). Innanzitutto l'aspetto figurativo dell'opera, 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 un elemento formale e figurativo ricorrente nell'opera di de Pisis, 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/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. Lo scrittore, poi, insiste particolarmente su quei termini ed espressioni che rendono quasi tangibilmente la crudezza del gesto del tagliare, 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 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 [...].

Dal vocabolario impiegato, si comprende come a Calvino non interessi evidenziare la bellezza o la verosimiglianza delle figure del quadro (non si dimentichi che sono ritratti), o l'armonia compositiva di quest'ultimo, ma piuttosto la materia prima e il modo e gli strumenti attraverso cui essa è stata lavorata.

Va poi sottolineato come lo scrittore proceda per elencazione, accumulazione di vocaboli, creando un effetto di giustapposizione di oggetti, elementi formali e immagini evocate che intende modellarsi sul *patchwork* di de Pisis. La giustapposizione, nella tela, consiste nell'unione di pezzi di stoffa tagliati,

estirpati dalla loro trama iniziale, decontestualizzati, e poi riassemblati 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.

Lo scrittore, che in generale ha uno spiccato interesse per il cubismo e soprattutto per Picasso, non può che cogliere in 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. In 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 di Calvino. Per lo scrittore ligure, poi, la parola che dice la cosa, i nomi che si danno agli oggetti del mondo, non sono sufficienti a esaurire il reale; ecco il perché dell'accumulazione di sostantivi, sinonimi, aggettivi, avverbi, dell'elencazione che caratterizza, in generale e anche in questo caso specifico, la sua scrittura.

Questa prosa, ricca di metafore, similitudini, svariate figure del paragone, sembra inserirsi a pieno titolo in quella tradizione ecfraistica italiana (sulla scia di Roberto Longhi¹⁷) fortemente evocativa, icastica, quasi sinestetica. Si tratta infatti di un testo che ha un elevato 'tasso di poeticità', una delle pagine più sublimi di Calvino, forse, anche se l'obiettivo è quello di evocare un atto violento, un processo creativo doloroso.

Poco sopra si è fatto accenno alla discontinuità. Tuttavia, sempre restando nella sfera lessicale, si notano anche termini e locuzioni come «filo», «teso filo continuo», «filo in tensione nervosa continua», «forma continua»; per poi giungere alla conclusione:

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.

La discontinuità del *patchwork* è messa in diretto rapporto con la continuità che ne caratterizza da un lato la materia 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 fa eco ad un'altra, ben più celebre, pagina calviniana. In *La spirale*, l'ultima de *Le cosmicomiche*, per di più significativamente dedicata all'artista Giulio Paolini, Calvino elabora una personale teoria dell'immagine mettendo in relazione la percezione dell'immagine e le modalità attraverso le quali questa influenza pensiero e linguaggio. Il racconto è, in generale, pretesto per una riflessione sul guardare e sull'essere guardati e sull'immagine in quanto elemento allo stesso

¹⁷ Sulla prosa longhiana e sulla sua fortuna anche al di fuori dell'ambito della critica letteraria cfr. Mengaldo 2005.

tempo gnoseologico, fenomenologico e performativo. Ma l'aspetto che qui interessa evidenziare riguarda proprio la forma e il prendere forma della spirale. Qfwfq è un personaggio amorfo, o meglio polimorfo/metamorfo/proteiforme, dal momento che la sua forma, se e quando ne ha una, cambia in ogni occasione, adattandosi al contesto. In questa cosmicomica Qfwfq assume le sembianze di un mollusco che, con lo scopo di darsi una forma per attirare l'attenzione – lo 'sguardo' – della mollusca, altro da sé femminile, secernendo egli stesso la propria materia prima, si costruisce il guscio. Darsi una forma per il mollusco significa dunque, innanzitutto, differenziarsi, distinguersi. Qfwfq, nel realizzare la propria chiocciola a forma di spirale (che è la forma che più interessa Calvino), dà vita anche all'immagine visuale di tale forma, la quale presuppone, per essere guardata, l'esistenza di una retina, della vista, e di conseguenza del sistema encefalico a questi connesso, lo sguardo. Il mondo cioè prende forma visibile – distinguendosi dall'informe – affinché, in un secondo momento, degli occhi possano vederne l'immagine e un cervello possa pensarlo e nominarlo. La forma dunque ha un'originaria potenza generatrice: preliminare all'immagine, all'occhio, al linguaggio, al pensiero.

Se si considera, poi, che nelle opere di Bona de Pisis la chiocciola compare come elemento legato alla sessualità femminile, con una connotazione più o meno erotica, l'idea della forma spirale 'generatrice' potrebbe acquisire nuove sfumature. Quello che è certo è che, nel testo che Calvino dedica all'artista, la chiocciola ha la funzione di creare una continuità formale – la spirale – assemblando frammenti e frantumi di mondo.

Quest'immagine finale vale evidentemente come metafora del processo compositivo di de Pisis, 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 dall'evocare la riflessione sul processo di formazione di senso nel testo visivo. 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, 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 magistralmente in *Le détail* il dispositivo del *tout ensemble* 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 percezione differente di 'insieme' e 'dettaglio' nel quadro in base alla distanza di fruizione, ma, osservando il quadro nel suo aspetto compositivo, certamente 'perde di vista' il risultato, la tela nella sua totalità significante. In un altro testo dedicato all'arte compare invece un'esplicita riflessione sul momento in cui la tela diventa un testo figurativo. Si tratta, ancora una volta, di una delle *Quattro favole d'Esopo per Valerio Adami*, in cui la figura (personificata) che è «fatta di linee e colori che s'estendono su una tela», è in un primo momento una forma «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» (Calvino, [1980] 1995a, 415-416). Perché essa divenga figura serve che le linee e i colori acquistino un peso, un corpo. Calvino chiama in causa quello scarto tra il piano figurativo e quello plastico teorizzati dal semiologo Algirdas J. Greimas (1984). Affinché le linee e i colori assumano una *densità figurativa* (è forse questo il peso di cui sta parlando Calvino), è necessario che si distinguano dallo sfondo, che emergano alla vista, disponibili a una lettura significante. Il peso 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» (ivi, 416).

Sembra dunque che Calvino abbia estremamente chiara la struttura del regime scopico¹⁸, e l'importanza che all'interno di questo assume il corpo. Nel caso delle tele di Bona de Pisis l'analisi calviniana risulta particolarmente interessante proprio perché lo scrittore indaga le forme e le figure concentrando la propria attenzione anzitutto sulla materia. 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.

¹⁸ Con regime scopico si intende un regime visivo che tenga in considerazione, nel loro complesso, le dinamiche tra immagini, sguardi e dispositivi. Il regime scopico è un elemento centrale negli studi di cultura visuale, e il suo funzionamento è spesso analizzato figurativamente attraverso *Il disegnatore della donna coricata*, un'incisione di Albrecht Dürer che mette in scena allo stesso tempo l'artista, il soggetto disegnato, l'opera, gli strumenti del mestiere, l'atto stesso della composizione – la *performance* dello sguardo. È certamente indicativo che la stessa incisione compaia sulla copertina della prima edizione di *Palomar* (1983), scelta personalmente da Calvino. Cfr. Baldi 2019, 71-86.

3. *La scrittura come mimesi della materia e del processo compositivo dell'opera: toccare con gli occhi*

Si è, in precedenza, fatto riferimento alla discontinuità che caratterizza la composizione degli *assemblages* (i pezzi di tessuto); ma si è anche fatto accenno alla continuità che ne emerge da un punto di vista formale (spirali, volti umani). L'elemento che incarna il concetto di continuità è, per il Calvino lettore di de Pisis, il filo. Lo si era 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 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 con plurime 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 arrestare, prendere una pausa. La scrittura di Calvino dunque pare compiere una vera e propria mimesi del processo 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 continuità-discontinuità, così cara a Calvino, è 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 anche concetto dell'opera, 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» (Calvino [1988] 1995, 712).

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 scritto¹⁹ sulla pagina scritta. Mondo non scritto ovvero realtà, ma anche realtà rappresentata in un quadro di de Pisis. Proprio questo fa Calvino nel suo esercizio efrastico, trasformando, nel testo, la sua scrittura in un lungo filo continuo. L'ultima

¹⁹ La dicotomia 'mondo scritto'/'mondo non scritto' deriva dal titolo di una raccolta di testi non narrativi di Calvino edita nel 1983: *Mondo scritto e mondo non scritto*.

parola di questo periodo ininterrotto è infatti «COSÌ», la stessa con cui esso inizia. In questo modo, rigirando la pagina, è possibile riprendere la lettura della frase, continua, potenzialmente infinita.

L'immagine della spirale con cui si conclude il testo, poi, è significativa anche in questa prospettiva per almeno due ragioni: innanzitutto perché essa è una forma lineare e ricorsiva, e la linea, almeno in geometria, è un insieme di punti; poi perché la chiocciola si dà forma continua proprio a partire dalla sostanza granulare del mondo, frammenti di cristalli, di sabbia, di pietra.

Sulla base di tutto ciò che si è detto sembra lecito, per avviarci verso la conclusione, ipotizzare che attraverso questo esperimento di scrittura Calvino tenti di trasformare la sua parola in materia, il filo di inchiostro in filo di cotone e in questo modo riuscire a toccare con occhio il quadro di de Pisis.

Quella dello scrittore ligure è una poetica della distanza, dello sguardo 'Icaro' – e non Dedalo, dell'inesauribilità della superficie visiva. Già in uno dei racconti giovanili, *Ultimo viene il corvo*, il protagonista, un giovane ragazzo che ha un'impeccabile mira con il fucile, si interroga su questa distanza tra l'immagine e la cosa, che all'interno del mirino, e grazie alla pallottola, finiscono per confondersi (Abbrugiati 2016, 16). L'oggetto osservato infatti, anche se lontano, riesce a essere *toccato* proprio grazie al colpo di fucile che, percorrendo la traiettoria, elimina la distanza tra l'occhio e il mondo.

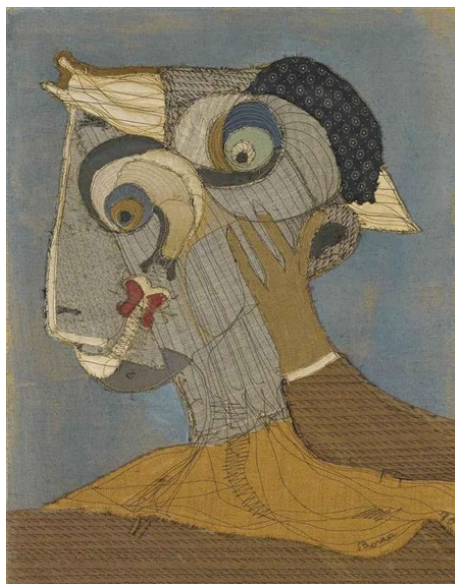
Il tatto, tra tutti i cinque sensi, è per Calvino il più problematico (cfr. Musarra-Schrøder 2010); il senso aptico è quasi sempre frustrato e casomai soddisfatto tramite il senso della vista, che è come un suo surrogato²⁰. Tuttavia lo scrittore pare aver sviluppato, per così dire, un 'tatto visivo'. Nella prosa *Il seno nudo*, in *Palomar*, Calvino mette in evidenza l'aspetto percettivo della visione: il fatto visibile è innanzitutto un evento sensibile, e questa percezione è eidetica (Cimador 2009, 373). Nel momento in cui il seno, oggetto dello sguardo, marca una differenza rispetto al resto della visione, crea una discontinuità, un «guizzo» (Greimas [1987] 1988, 20-21), che interrompe il *continuum* delle linee delle forme, emerge dall'immagine, è *visto*, esattamente come la figura nel quadro di Adami. 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"» (Cimador 2009, 375). Lo sguardo dunque può «fare corpo» (ivi, 373). Relativamente al binomio tatto-vista Merleau-Ponty parla di «carne del mondo», ovvero «l'avvolgimento

²⁰ Ci sono, naturalmente, pagine calviniane che fanno eccezione. Esemplari le esperienze tattili descritte in *L'avventura di un soldato* e nell'incipit *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna in Se una notte d'inverno un viaggiatore*. 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 prose) 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.

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» (Merleau-Ponty [1964] 1969, 172-173). 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 tattilità (Cimador 2009, 376). 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» (Marin 2005, 209), ripercorre il percorso delle setole sulla tela (cfr. Arasse [1992] 2009 e 2000). 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 (Arasse 2000).

Nel testo per de Pisis, in cui inoltre compare un riferimento diretto alla 'carne', Calvino rende esplicita questa tensione aptica. Ripercorrendo 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 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 anche in questo senso un oggetto artistico particolarmente adeguato per un tale esercizio. Questo perché, pur conservando quella bidimensionalità che lo avvicina alla pagina, la sua materia – la stoffa e il filo – è più corporea e tangibile rispetto a quella pittorica – oltre che essere d'uso comune e quotidiano.

Questo aspetto 'tattile' della poetica 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 ligure «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» (Belpoliti 1996, 166).



Bona Tibertelli de Pisis, *Portrait de femme*, 1970

Nel tentativo di Calvino di comporre il proprio testo sul modello di come Bona de Pisis 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» (Calvino [1977] 1995, 363) con la realtà. Artista, materia e forma compartecipano al mondo scritto e al mondo non scritto:

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 (ivi, 362).

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» (Calvino, [1975] 1995, 1992-1993).

Riferimenti bibliografici

- Abbrugiati, Perle, 2012. *La Plume et le crayon. Calvino, l’écriture, le dessin, l’image*, Aix en Provence, Centre Axiol d’Études Romanes.
- Abbrugiati, Perle, 2016. *La vertige selon Calvino*, Aix-en provence, Presses de l’Université de Provence.
- Arasse, Daniel, [1992] 2009. *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Parigi, Flammarion.
- Arasse, Daniel, 2000. *On n’y voit rien. Descriptions*, Parigi, Gallimard.
- Baldi, Elio Attilio, 2019. «Art and Science in Calvino’s Palomar: Techniques of Observation and Their History», *Italian Studies* 74 (1), 71-86.
- Baranelli, Luca / Ferrero, Ernesto, 1995. *Album Calvino*, Milano, Mondadori.
- Baxandall, Michael, [1971] 1994. *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica (1350-1450)*, Milano, Jaca Book.
- Belpoliti, Marco, 1995. *Italo Calvino. Enciclopedia: Arte scienza e Letteratura*, Milano, Marcos y Marcos.
- Belpoliti, Marco, 1996. *L’occhio di Calvino*, Torino, Einaudi.
- Calvino, Italo, [1960] 1992. *Postfazione ai nostri antenati*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, Milano, Mondadori, 1208-1219.
- Calvino, Italo, [1973] 1992. *Nota a Il castello dei destini incrociati*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, 1275-1281.
- Calvino, Italo, [1975] 1995. *Palomar e Michelangelo*, in Id., *Saggi*, Milano,

- Mondadori, vol. II, 1991-1993.
- Calvino, Italo, [1977] 1995. *La penna in prima persona*, in Id., *Saggi*, vol. I, 361-368.
- Calvino, Italo, [1978] 1992. *Parafrasi (per Lucio del Pezzo)*, in Id., *Romanzi e Racconti*, vol. III, 387-389.
- Calvino, Italo, [1979] 1992. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in Id., *Romanzi e Racconti*, vol. II.
- Calvino, Italo, [1980], 1995a. *Quattro favole d'Esopo per Valerio Adami*, in Id., *Romanzi e Racconti*, vol. III, 414-418.
- Calvino, Italo, [1980] 1995b. *Una pietra sopra*, in Id., *Saggi*, vol. I.
- Calvino, Italo [1983] 1992. *Quattro studi dal vero alla maniera di Domenico Gnoli*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. III, 422-429.
- Calvino, Italo, [1984] 1995. *Collezione di sabbia*, in Id., *Saggi*, vol. I.
- Calvino, Italo, [1988] 1995. *Lezioni americane*, in Id., *Saggi*, vol. II.
- Cimador, Gianni, 2009. *Calvino e la riscrittura dei generi*, tesi di dottorato sotto la direzione di Elvio Guagnini, Università degli Studi di Trieste.
- Corrain, Lucia, 2005. *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche*, Roma, Meltemi.
- Cometa, Michele, 2012. *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina.
- Greimas, Algirdas Julien, [1987] 1988. «Il guizzo», in Id., *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio.
- Greimas, Algirdas Julien, 1984. *Sémiotique figurative et sémiotique plastique, Actes Semiotiques* 60 (6).
- Grundtvig, Brigitte / Mclaughlin, Martin / Waage Petersen, Lene, 2007. *Image, eye and art in Calvino. Writing visibility*, Londra, Legenda.
- Marin, Louis, 2005. «Lo spazio Pollock», in Corrain 2005, 207-224.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, 2005. *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Merleau-Ponty, Maurice, [1964] 1969. *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani.
- Mitchell, William J.T., 2009. «Che cosa vogliono le immagini?», in Pinotti / Somaini 2009, 99-136.
- Musarra-Schrøder, Ulla, 2010. *Calvino tra i cinque sensi*, Firenze, Franco Cesati.
- Pinotti, Andrea / Somaini, Antonio, 2009. *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina.
- Ricci, Franco, 1989. *Calvino Revisited*, Ottawa, Dovehouse Editions Inc.
- Ricci, Franco, 1995. «Il visivo in Calvino», in Belpoliti 1995, 283-292.
- Ricci, Franco, 1996. «Immagini in posa, immagini in prosa: Calvino-Gnoli: Un'arte a parte», *Il Veltro* 40 (3-4), 257-262.
- Ricci, Franco, 2001. *Painting with Words, Writing with Pictures. Word and Image Relations in the Work of Italo Calvino*, University of Toronto Press.

Weaver, William, [1982] 1989. *Calvino: an interview and its story*, tr. it. di Luca Baranelli, in Ricci 1989, 17-31.