

Il filo d'inchiostro della scrittura e della mappa. La stilizzazione riduttiva, il grafismo lineare e l'indagine planare della città nella scrittura ecfrastica di Italo Calvino

Greta Gribaudo

1. La sintassi del mondo: la mappa come testo e il testo come mappa

Interrogarsi sulla «sintassi del mondo» significa indagare come il mondo possa essere scritto e letto secondo un ordine di tipo sintattico. Significa, cioè, pensare al mondo come linguaggio codificabile e decodificabile. Mettere in rapporto la mappa e il testo comporta pensare alla mappa come a un testo, e al testo come a una mappa.

Queste riflessioni occupano una posizione centrale nella poetica e nella ricerca intellettuale di Italo Calvino, sia da un punto di vista narrativo, sia – e soprattutto – metaletterario. Esse, inoltre, rivelano l'interesse privilegiato che lo scrittore accorda alla visualità in quanto strumento gnoseologico: sia nel caso della vista, o lettura, del mondo, sia della sua visibilità, o leggibilità.

La stesura di un testo e di una mappa è, per Calvino, lo strutturarsi di un modello conoscitivo, in maniera analoga. Come si evince dal racconto *Il conte di Montecristo*, epilogo metaletterario di *Ti con zero*¹:

Le intersezioni tra le varie linee ipotetiche [nella mappa mentale d'evasione di Dantès e Faria] definiscono una serie di piani che si dispongono come le pagine di un manoscritto sulla scrivania d'un romanziere.

[...]

1 Cfr. PAOLO CHIRUMBOLO, *La spirale e la proliferazione dei segni: la semiotica di C.S. Peirce in Cosmicomiche e Ti con zero*, in «Rivista di studi italiani», XXI, 2, 2003, pp. 104-120.

Greta Gribaudo

I diagrammi che io e Faria tracciamo sulle pareti della prigione assomigliano a quelli che Dumas verga sulle sue cartelle per fissare l'ordine delle varianti prescelte.

[...]

Per progettare un libro – o un'evasione – la prima cosa è sapere cosa escludere².

Progettare un testo o una mappa dunque significa innanzitutto selezionare e scegliere gli elementi atti alla prefigurazione di un percorso gnoseologico, innanzitutto visuale.

Per indagare al meglio questi concetti, si è deciso di mettere in luce quattro aspetti in particolare:

- la stilizzazione riduttiva, condivisa dalla mappa e dal testo;
- il grafismo lineare, anch'esso condiviso dal tratto del disegno e della scrittura;
- la lettura plastica delle rappresentazioni urbane e l'indagine planare delle forme della città (ovvero come per Calvino la forma della città disegnata o dipinta abbia la stessa forma della mente).
- il quadro come mappa del pensiero nell'opera di Shusaku Arakawa.

2. La stilizzazione riduttiva

Nella produzione teorica e letteraria di Calvino è centrale l'indagine delle possibilità e capacità della scrittura (e della letteratura) di selezionare le forme del mondo non scritto³ e di combinarle sulla pagina in un preciso ordine. Questo processo di produzione di senso consiste in una stilizzazione riduttiva, analoga alla riduzione su scala di una

2 ITALO CALVINO, *Il conte di Montecristo*, in *Romanzi e racconti*, 3 voll., a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, 1994, II, pp. 353-356.

3 L'emblematica 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*. Cfr. ID., *Mondo scritto e mondo non scritto*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1983.

carta geografica o di una mappa. Adottando un analogo punto di vista, e procedendo in modo analogo (proprio dal punto di vista creativo, materiale), lo scrittore e il cartografo hanno come obiettivo quello di una trascrizione o trasposizione della realtà, nella sua forma più essenziale, su carta o su di un piano bidimensionale. In queste trasposizioni, parole e linee, punti e forme condividono l'incapacità, in quanto segni, di *essere* l'oggetto che significano, o meglio designano: ne sono solo indice. I segni, nero su bianco, disegnano forme che si definiscono in rapporto alla forma del mondo, in un rapporto di significazione, come ben evidenzia Calvino con queste parole, che si possono leggere come metafora del disegno e della scrittura:

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, e più il disegno per terra concentra il suo nero più si rattrappisce ed accorcia come succhiato dalle radici⁴.

Quando si parla di trasposizioni o trascrizioni non si vuole solamente riferirsi a quei processi di mimesi del mondo di tipo realistico o cartesiano (propri ad esempio alla geografia moderna o al *Nouveau roman*), ma anche a tutte le forme di trasposizione simbolica, o connotate dalla creatività personale, dallo stile o dall'interiorità psicologica del loro autore. Calvino stesso (per cui, è forse bene ricordarlo, l'io, il soggetto scrivente e l'interiorità dell'autore sono particolarmente problematici)⁵ propone ai suoi lettori e alle sue lettrici un esempio di

4 Id., *Dall'opaco*, in *Romanzi e racconti*, cit., III, p. 97. Le parole, come le immagini, sono "al posto della" cosa detta, esse cioè *significano* la presenza di un'assenza. Cfr. HANS BELTING, *An Anthropology of Images. Pictures, Medium, Body*, Princeton, Princeton University Press, 2011.

5 Cfr. FRANCESCA SERRA, *Il pulviscolo di Palomar*, Firenze, Le Lettere, 1996.

questo tipo di proiezioni – nel duplice significato del termine, proprio insistendo sul confine labile tra mappa e testo. In *Il viandante nella mappa* (raccolto in *Collezione di sabbia*), recensione di una mostra intitolata *Cartes et figures de la Terre* svoltasi presso il Centre Pompidou di Parigi nel 1980, lo scrittore fa riferimento alla «geografia interiore»⁶, in parallelo a quella della terra, esteriore. Il caso che più colpisce Calvino, a questo proposito, è quello di Opicinius de Canistris, un prete italiano del Trecento che è ossessionato dall'interpretare il significato delle carte geografiche, individuandovi o disegnandovi sopra figure che emergono dalle forme dei tracciati cartografici:

egli non fa che disegnare la carta del Mediterraneo, la forma delle coste per dritto e per traverso, talora sovrapponendovi il disegno della stessa carta orientato diversamente, e inseriti in questi tracciati geografici fa apparire figure umane e animali, personaggi della sua vita e allegorie teologiche, compenetrazioni sessuali e apparizioni angeliche, affiancandoli con un fitto commento scritto sulla storia delle sue sventure e vaticinii sul destino del mondo. Caso straordinario di “art brut” e di follia cartografica, Opicinius non fa che proiettare il proprio mondo interiore sulla carta della terra e dei mari⁷.

Opicinius è in cerca di pareidolie, ovvero di forme conosciute in forme sconosciute: proprio come uno scrittore. All'inizio di questo stesso testo Calvino scrive, accomunando cartografia e letteratura:

la forma più semplice di carta geografica non è quella che ci appare oggi come la più naturale, cioè la mappa che rappresenta la superficie del suolo come vista da un occhio extraterrestre. Il primo bisogno di fissare sulla carta i luoghi è legato al viaggio: è il promemoria della successione delle tappe, il tracciato di un percorso. Si tratta dunque d'un'immagine lineare, quale può darsi solo in un lungo rotolo. Le carte romane erano rotoli di pergamena [...].

La totalità del mondo allora conosciuto vi appare appiattita orizzontalmente come in un'anamorfosi.

⁶ ITALO CALVINO, *Il viandante nella mappa*, in *Saggi*, 2 voll., a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, I, p. 432.

⁷ Ivi, p. 433.

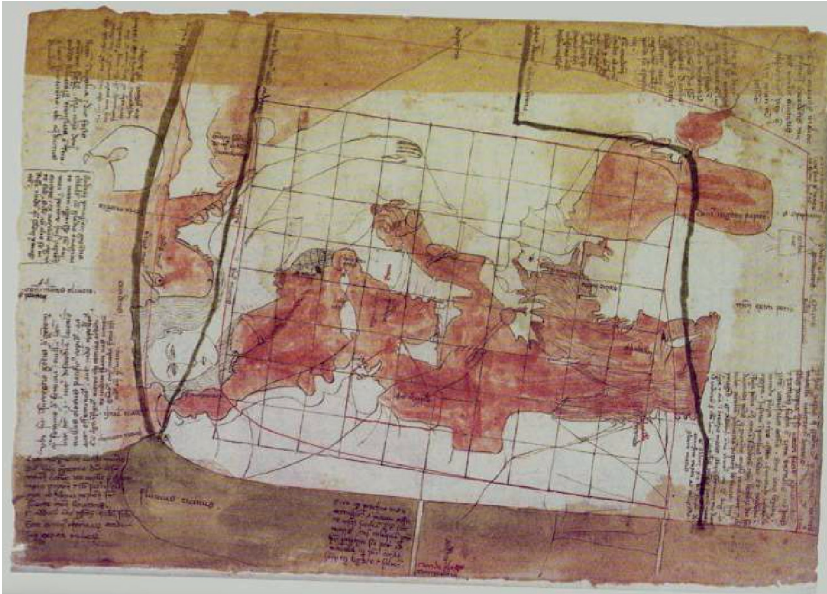


Figura 1 Opicinus de Canistris, Vaticanus, Fol. 84, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 6435

[...]

Il seguire un percorso dal principio alla fine dà una speciale soddisfazione sia nella vita che nella letteratura (il viaggio come struttura narrativa) e c'è da domandarsi perché nelle arti figurative il tema del percorso non abbia avuto altrettanta fortuna [...].

La necessità di comprendere in un'immagine la dimensione del tempo insieme a quella dello spazio è alle origini della cartografia.

[...]

La carta geografica insomma, anche se statica, presuppone un'idea narrativa, è concepita in funzione di un itinerario, è Odissea⁸.

Nella mappa, cristallizzazione insieme simbolica, visuale e materiale della realtà dispiegata su di un piano bidimensionale, si attua

8 Ivi, pp. 426-428.

una topologia; attraverso una serie di coordinate astratte e linee nelle quali il mondo e il pensiero che lo traduce sono proiettati in una rappresentazione iconica, il discorso diventa percorso. La mappa, come il viaggio e la narrazione, è declinazione simultanea di tempo e spazio. È al tempo stesso strutturale e dinamica, è movimento statico⁹, come la scrittura.

3. Il grafismo lineare

Si è poco fa illustrato come il processo creativo dello scrittore e quello del cartografo siano sostanzialmente analoghi, così come lo scopo del loro rispettivo lavoro di stilizzazione. Si intende ora rilevare un'altra analogia: quella della materia utilizzata e della modalità del suo svilupparsi, ovvero il grafismo lineare. Il materiale condiviso da scrittura e disegno è infatti la linea d'inchiostro. Essa, in Calvino, è il filo di Arianna per orientarsi nell'intricato labirinto del reale, vero oggetto di sfida conoscitiva: al tempo stesso strumento gnoseologico, traccia del percorso, itinerario della ricerca. L'obiettivo è, ancora una volta, condiviso dallo scrittore e dal cartografo, ovvero rendere le cose visibili – parafrasando la celebre definizione di arte che ne dà Paul Klee, artista che mira a «porre ordine al movimento»¹⁰. Per Calvino la pagina letteraria è come un disegno, o meglio uno schizzo, del reale: una rappresentazione mimetica ma sintetica delle cose, in grado di ridurre la complessità e soprattutto di fornirne una visione d'insieme. Anche la mappa ha, come detto, la capacità e lo scopo di rendere le cose visibili: offre alla vista dettagli e particolari e contemporaneamente, transcendendo se stessa, dà

⁹ Cfr. PERLE ABBRUGIATI, *La vertige selon Calvino*, Aix-en-Provence, PUP, 2016, p. 143.

¹⁰ PAUL KLEE, *Teoria della forma e della figurazione*, Milano, Feltrinelli, 1959; in epigrafe. Klee è un artista centrale nel panorama visuale di Calvino. Per un approfondimento cfr. ITALO CALVINO, *Furti ad arte. Conversazione con Tullio Pericoli*, in, *Saggi*, cit., II; FRANCO RICCI, *Calvino and Klee: variations of line*, nell'opera collettiva *Image, eye and art in Calvino. Writing visibility*, a cura di Brigitte Gruntvig, Martin McLaughlin e Lene W. Petersen, Londra, Legenda, 2007.

all'osservatore un'immagine completa del suo itinerario. Proprio come la scrittura, allo stesso tempo linea discontinua di inchiostro su carta e organizzazione sistematica di segni alfabetici che, aleatoriamente combinati tra loro, creano un significato che li trascende. La nomenclatura, ossia l'assegnare nomi alle cose, accomuna la scrittura e il linguaggio verbale con la mappa. La mappa è infatti deittica, in un certo senso denominativa: indica e al tempo stesso definisce.

Si pensi al finale de *Il barone rampante*, una delle tante pagine in cui Calvino riflette sull'aspetto topologico e (topo)grafico della scrittura, forse la più celebre: l'immagine della foresta-scrittura è resa al lettore e alla lettrice tramite il confondersi del profilo delle piante e la linea d'inchiostro delle parole sulla pagina; gli alberi e la scrittura sono consustanziali, e il limite tra il libro e il mondo è più che mai poroso. Calvino si concentra sull'atto stesso della scrittura, e sul rapporto tra la complessità del reale e il foglio su cui tale complessità si ordina sotto forma di segni alfabetici. L'aspetto topologico del linguaggio è *spaziale*; sottolineare questa caratteristica della scrittura permette di mettere in evidenza un'altra materia che la mappa e la pagina scritta condividono, ovvero il loro supporto, la carta.

Il personaggio-scriba di Suor Teodora in *Il cavaliere inesistente* incarna ed esemplifica questa riflessione concettuale. Dalla sua cella isolata nel convento di monache, 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. Non solo l'atto della scrittura è mimetico di quello del compiere peripezie dei personaggi: Teodora insegue il suo stilo che pare vivere di vita propria, letteralmente corre dietro alle parole (si ricordi che Teodora si rivelerà essere Bradamante); ma la materia della pagina si rivela 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 dovrebbe essere nello stesso tempo cupola del cielo appiattita qui sopra, tanto bassa che in mezzo ci sia posto soltanto per un volo gracchiante di corvi.

Greta Gribaudo

[...] 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'Oceano¹¹.

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 spillo¹².

Come suggerisce Perle Abbrugiati, 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 là¹³. È a questo punto che la pagina scritta diventa una vera e propria 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 scalfitture, 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'eroe¹⁴.

¹¹ ITALO CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, cit., pp. 1036-1039.

¹² Ivi, pp. 1037-1038.

¹³ PERLE ABBRUGIATI, *La vertige selon Calvino*, cit., p. 178.

¹⁴ ITALO CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, cit., p. 1038.

La differenza con la scrittura, che accomuna invece la mappa con il disegno (propriamente detto), consiste nella maggiore rapidità dell'atto compositivo e soprattutto nell'immediatezza della fruizione e nella maggiore prossimità col referente: l'immagine si presenta simultaneamente nella sua totalità, formalmente aderente al reale, mimetica¹⁵. Calvino, sulla scia di queste riflessioni, si trova talvolta a riconoscere e ammettere un sentimento di invidia per l'attività del disegnatore o del pittore, come ad esempio in *Scrittori che disegnano* (un articolo del 1984 originariamente intitolato *E de Musset creò il fumetto*, poi confluito in *Collezione di sabbia*), e soprattutto in *La squadratura*, testo introduttivo del volume d'artista *Idem* di Giulio Paolini, pubblicato da Einaudi nel 1975, luogo di un serrato confronto tra "lo scrittore" e "il pittore". Ancora una volta, emerge la centralità del visuale in Calvino, che, d'altronde, dedica alla visibilità una delle sue *Lezioni americane* – tra cui si annoverano anche *Rapidità* ed *Esattezza*: la sua scrittura celere, stilizzata, essenziale, ma allo stesso tempo estremamente chiara e precisa possiede la stessa energia del disegno o, meglio, dello schizzo; 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 granchio¹⁶.

15 Cfr. ID., *Il tempo della lettura*, in Italo Calvino. *Enciclopedia: Arte, Scienza e Letteratura*, a cura di Marco Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos, 1995; MICHELE COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012; PIER VINCENZO MENGALDO, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.

16 Italo Calvino intervistato da William Weaver; cfr. WILLIAM WEAVER, *Calvino: an interview and its story*, in FRANCO RICCI, *Calvino Revisited*, Ottawa, Dovehouse Editions Inc., 1989. Traduzione in italiano di Luca Baranelli.

Per tutti questi motivi lo scrittore, lungo tutto il corso della propria carriera, non smette di osservare, leggere e interrogare opere d'arte visuale come quadri e disegni, indagandone soprattutto gli aspetti metapittorici e (meta)compositivi:

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 temporali¹⁷.

4. La lettura plastica delle rappresentazioni urbane e l'indagine planare delle forme della città

Nel leggere i testi che Calvino dedica specificamente all'arte visiva¹⁸, vi si rileva una presenza ricorrente e costante della città – ovvero, in questi casi specifici, della sua rappresentazione grafica o pittorica. La

¹⁷ Italo Calvino, testo inedito del 1973, citato in LUCA BARANELLI ed ERNESTO FERRERO, *Album Calvino*, Milano, Mondadori, 1995, p. 274; il corsivo è dell'autore.

¹⁸ Si tratta di oltre quaranta scritti 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: MARCO BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996; *La Plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image, l'Italie*, a cura di Perle Abbrugiati, Aix-en-Provence, Centre Aixois d'Études Romanes, 2012; LUCA BARANELLI ed ERNESTO FERRERO, *Album Calvino*, cit.; FRANCO RICCI, *Painting with Words, Writing with Pictures. Word and Image Relations in the Work of Italo Calvino*, Toronto, University of Toronto Press, 2001; BRIGITTE GRUNTVIG, MARTIN MCLAUGHLIN e LENE W. PETERSEN, *Image, eye and art in Calvino. Writing visibility*, cit.

città per lo scrittore è, generalmente, *emblema*¹⁹, sempre posta in un rapporto simbolico, di significazione o di reciprocità con un doppio di sé, un riflesso, un disegno, come si evince da *Le città invisibili*. Ecco un esempio particolarmente significativo in questo senso:

a Eudossia, che si estende in alto e in basso, con vicoli tortuosi, scale, angiporti, catapecchie, si conserva un tappeto in cui puoi contemplare la vera forma della città. A prima vista nulla sembra assomigliare meno a Eudossia che il disegno del tappeto, ordinato in figure simmetriche che ripetono i loro motivi lungo linee rette e circolari, intessuto di gugliate dai colori splendidi, l'alternarsi delle cui trame puoi seguire lungo tutto l'ordito. Ma se ti fermi a osservarlo con attenzione, ti persuadi che a ogni luogo del tappeto corrisponde un luogo della città e che tutte le cose contenute nella città sono comprese nel disegno, disposte secondo i loro veri rapporti, quali sfuggono al tuo occhio distratto dall'andirivieni dal brulichio dal pigia-pigia. Tutta la confusione di Eudossia, i ragli dei muli, le macchie di nerofumo, l'odore di pesce, è quanto appare nella prospettiva parziale che tu cogli; ma il tappeto prova che c'è un punto dal quale la città mostra le sue vere proporzioni, lo schema geometrico implicito in ogni suo minimo dettaglio.

Perdersi ad Eudossia è facile: ma quando ti concentri a fissare il tappeto riconosci la strada che cercavi in un filo cremisi o indaco o amaranto che attraverso un lungo giro ti fa entrare in un recinto color porpora che è il tuo vero punto d'arrivo. Ogni abitante di Eudossia confronta all'ordine immobile del tappeto una sua immagine della città, una sua angoscia, e ognuno può trovare nascosta tra gli arabeschi una risposta, il racconto della sua vita, le svolte del destino.

Sul rapporto misterioso di due oggetti così diversi come il tappeto e la città fu interrogato un oracolo. Uno dei due oggetti, – fu il responso, – ha la forma che gli dei diedero al cielo stellato e alle orbite su cui ruotano i mondi; l'altro ne è un approssimativo riflesso, come ogni opera umana.

Gli àuguri già da tempo erano certi che l'armonico disegno del tappeto fosse di fattura divina; in questo senso fu interpretato l'oracolo, senza dar luogo a controversie. Ma allo stesso modo tu puoi trarne la conclusione opposta: che la vera mappa dell'universo sia la città d'Eudossia così com'è, una macchia

¹⁹ Per un approfondimento sull'emblema in Calvino cfr. MARCO BELPOLITI, *Locchio di Calvino*, cit.

che dilaga senza forma, con vie tutte a zigzag, case che franano una sull'altra nel polverone, incendi, urla nel buio²⁰.

Le città invisibili denunciano l'impossibilità di inscenare direttamente la città nella sua complessa stratificazione spazio-temporale, nella sua intrinseca frammentarietà e pulviscolarità, esse sono invisibili anche perché ineffabili.

È forse per queste ragioni che nei testi dedicati all'arte la città viene indagata, esplorata e percorsa: ma solo perché è a sua volta già una rappresentazione del reale. Quella dello scrittore diventa così una rappresentazione di una rappresentazione, una rappresentazione al secondo grado. Questa distanza dal referente si accorda con la distanza dello sguardo di Calvino sul mondo: allo scrittore è precluso lo sguardo-dedalo; l'unico praticabile è lo sguardo-Icaro, dall'alto, lontano. Il senso aptico in Calvino permane in uno stato di tensione – da cui lo svilupparsi di un “tatto visivo”²¹ che giunge a pieno compimento nella ricerca fenomenologica di *Palomar* – mentre la visione resta distante, ma panoramica, totale.

L'indagine della città dipinta, poi, anche quando si vuole tridimensionale – la città percorsa diventa sovente scenario di una narrazione – mantiene la sua dimensione planare. Calvino cioè non si limita mai a una lettura figurativa del testo visivo, bensì vi associa sempre una lettura plastica, confermando così la personale tendenza a concepire in termini pittorici lo spazio della scrittura ecfrastica, senza aderire alla contrapposizione tra “profondità” e “superficie” che caratterizza la tradizione storico-artistica ed estetica occidentale, avvicinandosi invece a una prospettiva semiotica della lettura dell'opera d'arte²². Il che

20 ITALO CALVINO, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, cit., II, pp. 440-441.

21 Cfr. ELIO A. BALDI, *Art and Science in Calvino's Palomar: Techniques of Observation and Their History*, in «Italian Studies», LXXIV, 1, 2019, pp. 71-86.

22 Cfr. ALGIRDAS JULIEN GREIMAS, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, in «Actes Semiotiques», VI, 60, 1984. Per Greimas l'indagine della superficie planare permette una decodifica dei segni di tipo semiotico che prescinde dalla figuratività. Il che significa che si può “leggere” un quadro non solo sul piano figurativo ma anche

non dovrebbe stupire, considerata l'importanza che Calvino accorda alla semiotica, in generale, nella sua intera opera, soprattutto a partire dalla frequentazione dell'École des Hautes Études en Sciences Sociales e degli intellettuali che vi gravitano intorno, durante gli anni di vita a Parigi. Si ricordi, in particolare, che *Il castello dei destini incrociati*, opera intermediale in cui la scrittura prende vita a partire dalle immagini dei tarocchi (che non fungono dunque da illustrazione, bensì da propulsore della parola²³), vede luce a partire da un intervento del semiologo Paolo Fabbri sulla cartomanzia come sistema semiotico, *Il racconto della cartomanzia e il linguaggio degli emblemi*.

Ciò che emerge dalla scrittura efrastica di Calvino in questi testi è dunque un'insistenza sulle forme compositive (e sui processi) estrapolate dal loro contesto figurativo, laddove presente, e ricontestualizzate, risemantizzate e talvolta assolutizzate: linee, punti, angoli, forme geometriche assumono un'autonomia semantica, formale, figurativa e narrativa. La città diventa così emblema del suo stesso tracciato cartografico, della sua stessa mappa, della sua rappresentazione trasposta sulla carta o sulla tela.

Nelle città dipinte da Cesare Peverelli²⁴ le forme geometriche che la costituiscono, grazie a Calvino, si dinamizzano, entrano nelle case, percorrono, intersecandole, le linee dei corpi degli esseri umani, ne

su quello prettamente plastico, ignorando cioè l'aspetto rappresentativo (persone, animali, oggetti, paesaggi), e concentrandosi sull'articolazione di spazi, linee, colori, elementi compositivi astratti. Nella maggior parte dei casi i due linguaggi, seppur autonomi, coesistono nello stesso testo visivo e sono fortemente interrelati.

23 A Calvino non è estranea l'idea di invertire il canonico rapporto tra parola e immagine in cui la seconda illustra la prima, e lo dimostra in particolare in due collaborazioni con artisti visuali, Pierre Alechinsky e Reinoud d'Haese. In entrambi i casi, all'interno di due libri d'artista (rispettivamente *Le testdutitre*, 1966, e *La fosse de Babel*, 1972) a cui compartecipano vari altri scrittori, Calvino si trova a dover comporre delle didascalie molto brevi che, per l'appunto, illustrino l'opera visiva. Lo scrittore si confronta dunque con l'esigenza di dover modellare il proprio strumento, la parola, all'immagine artistica preesistente.

24 Cfr. ITALO CALVINO, *Altre città*, in *Romanzi e Racconti*, cit. III, pp. 383-386, da cui le seguenti citazioni.

moltiplicano i volti, ne diventano schermo/riflesso. Tra esseri umani ed elementi inanimati (ascensori, ponti, cavalcavia, vetrate, televisori) si crea così una complicità, o meglio quasi un'identificazione: l'“essere” e il “sentire” umano dei primi (come il battito del cuore e il pulsare del sangue nelle vene) è messo in relazione con le strutture e i ritmati movimenti meccanici dei secondi.

Per le opere di Lucio Del Pezzo, una serie di “parafrasi” di de Chirico²⁵, la città è narrativizzata dallo scrittore pur non essendo in alcun modo raffigurata dal pittore. Le sue opere sono un'esposizione di oggetti che poco hanno a che vedere con la città: su pannelli monocromi sono applicate piccole mensole o vengono ricavate cavità (“quadri contenitore” o *visual box*) che accolgono diversi tipi di oggetti, solitamente di matrice metafisica: o *emblemi* come solidi, sfere, triangoli, cerchi, coni, piramidi o figure più narrative come bersagli, compassi, squadre, piccoli labirinti, birilli, frammenti di cornicioni, manichini, arcobaleni, lettere dell'alfabeto, segni di punteggiatura, tavolozze per dipingere, occhi. Ma Calvino, il cui sguardo dall'alto coincide in questo caso con quello di un aquilone, vi rileva una dimensione urbana e metafisica, in una forma analoga a quella della mente. L'aquilone, nello specifico, con la sua forma romboidale è usato per tracciare la mappa «più veritiera» della città, una mappa aerea che ha le sue radici in terra ma la sua estensione in cielo, dove è in balia dei venti che sono «più durevoli delle fondamenta scavate sotto il suolo».

Nelle tele di Fabio Borbottoni²⁶ la città è invasa dal silenzio che la sospende nel tempo, la immobilizza e cristallizza, lasciando spazio unicamente alle linee, alle luci e le ombre che evidenziano le geometrie urbane:

non ha capito nulla dei muri chi ha preteso di farli parlare inalberandovi parole scritte: i muri si esprimono nei lunghi silenzi della luce e dell'ombra che battono sulle loro superfici uniformi, o negli sguardi ciechi delle finestre in fila.

²⁵ Cfr. ID., *Parafrasi*, in *Romanzi e Racconti*, cit., III, pp. 387-389, da cui le seguenti citazioni.

²⁶ Cfr. ID., *Il silenzio e la città*, in *Romanzi e racconti*, cit., III, pp. 390-396, da cui le seguenti citazioni.



Figura 2 Fabio Borbottoni, *Firenze veduta del mercato dell'erba in Piazza vecchia di Santa Maria Novella*, 1900

L'afasia lascia spazio ad altri linguaggi, come quello architettonico, o quello della linea del disegno geometrico, dell'immagine stessa dell'architettura: il silenzio «consiste in un rapporto tra le dimensioni delle costruzioni e gli esseri viventi», «è un solido [che] parla per mezzo di volumi, spigoli, sporgenze e rientranze delle superfici, timpani, absidi, si esprime con le sfaccettature di quei cristalli opachi che sono le concrezioni d'edifici nelle città taciturne», è «fatto di finestre», le quali «sono lì ad indicare che ognuna di quelle forme del silenzio di fuori che sono gli edifici possiede un dentro, un dentro fatto pure di silenzio», è «fatto di luce e d'ombra, larghe zone separate da un confine netto». Calvino coglie il pretesto della città dipinta per raccontare come le forme e i segni occupino e conquistino lo spazio: tutte le antinomie care

allo scrittore, come il dentro e il fuori, e le dicotomie come lo spazio e il tempo, sono chiamate in causa.

Nelle tele di Giorgio de Chirico, che si inserisce in quella che secondo Calvino è una «costante mentale italiana»²⁷ della rappresentazione urbana (ad esempio la città ideale rinascimentale), le forme della città divengono analoghe a quelle della mente, sede del pensiero. Lo spazio e il tempo si mescolano nell'istante della visione, e la temporalizzazione dell'incursione nello spazio geometrico compositivo della tela è al tempo stesso incursione nel meccanismo del pensiero e dunque una forma di metaletteratura, di indagine metaspaziale e metacompositiva. Quella di Calvino è una vera e propria *promenade* diderotiana²⁸ nelle città e nelle piazze di de Chirico, anche se non si sa chi sia a compierla né che strada abbia percorso per arrivarci; le città si trovano in uno spazio indefinito, agglomerato di architetture pure, in cui il succedersi degli spazi è dato da un alternarsi di luci e ombre, di un'orizzontalità che «è un piano continuo» e una verticalità che invece «è fatta di elementi isolati», discontinui. Gli spazi sono insieme soffocanti e dispersivi e il protagonista si sente allo stesso tempo agorafobo, preferendo dunque «strisciare dietro gli spigoli degli edifici, tra i pilastri dei portici senza avventurarsi allo scoperto», e claustrofobo, «chiuso in questo labirinto di vie e piazze» in cui «continua a ripassare per gli stessi portici, a ruotare intorno alle stesse torri, a scontrarsi con gli stessi muri di mattoni». Anche il tempo è indefinito; gli orologi delle stazioni sono inevitabilmente immobili, dato che sono dipinti, ma l'impressione è quella che siano fermi, rotti: l'ora segnata dalle lancette non corrisponde alla lunghezza delle ombre proiettate dal sole – laddove l'ombra è la forma del tempo. Questa dimensione sospesa è perturbante e respin-

²⁷ Cfr. ID., *Viaggio nelle città di De Chirico*, in *Romanzi e racconti*, cit., III, pp. 397-406, da cui le seguenti citazioni.

²⁸ Diderot in *La Promenade Vernet* (una lunga sezione del *Salon de 1767* interamente dedicata all'opera del pittore) immaginava di passeggiare all'interno delle tele di Vernet, trasformando la superficie pittorica bidimensionale in uno spazio aperto e percorribile: pur non tracciando la mappa di un percorso, si immergeva fittiziamente nello spazio, giocando il gioco della pittura, dell'illusione della terza dimensione.

gente nei confronti dell'uomo, della sua persona; ma c'è una parte di lui che ne è attirata: è il suo pensiero a esserne attratto, l'«ospite ideale» della città. Questa infatti:

è fatta apposta per accogliere il pensiero, per contenerlo e trattenerlo senza che si senta costretto. Qui il pensiero trova il suo spazio e il suo tempo, un tempo sospeso, come d'invito, d'attesa. Qui il pensiero sente d'essere sul punto di affacciarsi all'orizzonte della mente, e può prolungare questo stato d'incertezza aurorale e rimandare il momento in cui sarà obbligato a precisarsi, a diventare il pensiero di qualcosa.

Il pensiero dunque ha una «fondazione topologica»²⁹, anche se ancora indefinito e «aurorale» è qualcosa di concreto, tangibile, che può occupare un luogo, una «residenza spaziosa», ovvero una città, che diventa «l'*habitat* del pensiero». Ecco perché tutti gli oggetti che si incontrano sono oggetti che «conciliano il pensiero»: una scacchiera, una squadra, un uovo, una mappa delle coste di un arcipelago, una lavagna con sopra disegnate rette, curve, formule «che hanno il potere d'introdurti in un mondo scorporato, rarefatto, quale potrebbe essere quello della ragione». Calvino al proposito cita Cartesio («je pense, donc...»), e fa riferimento a Kant (alla torre di Königsberg che il filosofo contemplava durante le sue meditazioni): il pensiero che abita questa città, piena di colonne, templi, piazze, portici, statue di marmo, ma anche di stazioni ferroviarie, fontane, torri, dunque una città dall'atmosfera classica e moderna insieme, è il pensiero della tradizione occidentale:

il pensiero ha bisogno di luoghi su cui posarsi, ma [...] solo alcuni luoghi sono adatti ad ospitarlo. Non c'è nulla che inviti al pensiero quanto l'immobilità delle statue, non importa se rappresentano dee avvolte in drappaggi o uomini pubblici in redingote: basta che siano di marmo [...] ed ecco che la mente si sente subito propensa a sostare, a riflettere.

²⁹ MARCO BELPOLITI, *Locchio di Calvino*, cit., p. 201.

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; solo delle volte mi prende il sospetto che la mia iniziazione mi sia costata troppo cara [...]. Alle volte penso che [...] arriverò a ricomporre qualcosa che s'è spezzato; alle volte invece mi pare che sia stata consumata una separazione definitiva. Ma separazione tra cosa e cosa?

Dal fuori, certe mattine, giunge il suono dei nitriti di alcuni cavalli che si aggirano per le spiagge deserte. Questo verso è inquietante e perturbante, il protagonista ne sente il richiamo e vorrebbe seguirlo, ma si trattiene per paura: si dice che i cavalli siano «tornati selvaggi, dotati d'una forza che sbriciola le rovine dei templi». 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 separa il quadro – la città della *promenade*, la mente – e ciò che non è quadro (il mondo scritto e il mondo non scritto): lo scrittore termina il racconto nel momento in cui sopraggiunge un elemento di disturbo, irrimediabile e irrazionale, che non può essere contenuto nella pagina; la città-mente ha dunque lo stesso spazio della scrittura.

5. Il quadro come mappa del pensiero nell'opera di Shusaku Arakawa

Nell'opera di Shusaku Arakawa³⁰, le tele sono gremite di punti, linee, frecce, dunque di indicazioni di direzioni, percorsi, che conducono sempre al di fuori del quadro. Queste significano «la circolazione delle idee», laddove le «idee prendono la forma di segnali di direzione per

³⁰ Cfr. ITALO CALVINO, *Per Arakawa*, in *Saggi*, cit., II, pp. 2001-2005, da cui le seguenti citazioni.

la circolazione delle idee» stesse. Le frecce in realtà non si muovono, stanno «immobili a indicare il proprio movimento», a segnalare «la direzione in cui si muoverebbe qualsiasi cosa si trovasse a passare di lì, comprese le stesse frecce». Sono segni che significano sé stessi. Le tele del pittore giapponese sono testi semiotici, sono come una mappa del percorso del pensiero. Se «i quadri di Arakawa sono pieni di frecce», infatti, lo è anche la mente di Calvino, dove «ci sono delle zone in cui i flussi di frecce s'intersecano, si compenetrano, o si scavalcano».

Anche le linee sono elementi pittorici fondamentali nel lavoro dell'artista: esse, nel passaggio da una logica di superficie piana a una multidimensionale, creano spazi ulteriori sulla tela, estendendo allo stesso tempo i confini del senso, conferendo nuovi significati agli elementi pittorici, ampliando i limiti della mente e del pensiero. La creazione delle prospettive «è molto utile per la mente [che è come dire la tela] che viene messa in grado di contenere qualsiasi cosa, indipendentemente dallo spazio che ha a disposizione». Nelle tele del pittore la reciproca discontinuità non è determinata dalla cornice del dipinto, 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.

In sostanza, la forma, la materia e lo spazio del quadro, indagabili con la vista, sono al tempo stesso topologia della mente:

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

Greta Gribaudo

contenuto. [...] Non dico con questo che i quadri di Arakawa “somigliano” 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.

I quadri di Arakawa dunque non sono rappresentazioni della mente; la tela e la mente dell'osservatore sembrano piuttosto condividere la stessa forma e struttura:

so instead of having a subject describing an object we have a merging of two. [...] Representation means “to present again”, something has been present and is made present again. But the chronology of representation does not exist here, the mind was not present first and then represented in the painting. [...] The text does not represent but presents it in its very moment. In this way the text becomes performative³¹.

Quella operata da Calvino dunque non è una semplice descrizione, ma una sorta di trasposizione:

Calvino explores the limits of *ekphrasis* because the painting is not just describe but is at the same time transformed into a mirror, which reflects the movements of the beholder. [...] Calvino describe the picture as a mirror of his mind³².

La sola integrazione di senso operata dallo scrittore nel proprio testo è relativa alla riflessione sulla consustanzialità o conformità – intesa come condivisione della stessa *forma* – di quadro e mente, laddove il quadro è indistintamente contenitore o contenuto della mente, e quest'ultima è innanzitutto la mente dell'osservatore-Calvino, che infatti scrive:

³¹ ANNETTE FRYD, *Ekphrasis: the problem of representing visual art*, in *Image, eye and art in Calvino. Writing visibility* cit., p. 250.

³² Ivi, p. 251.

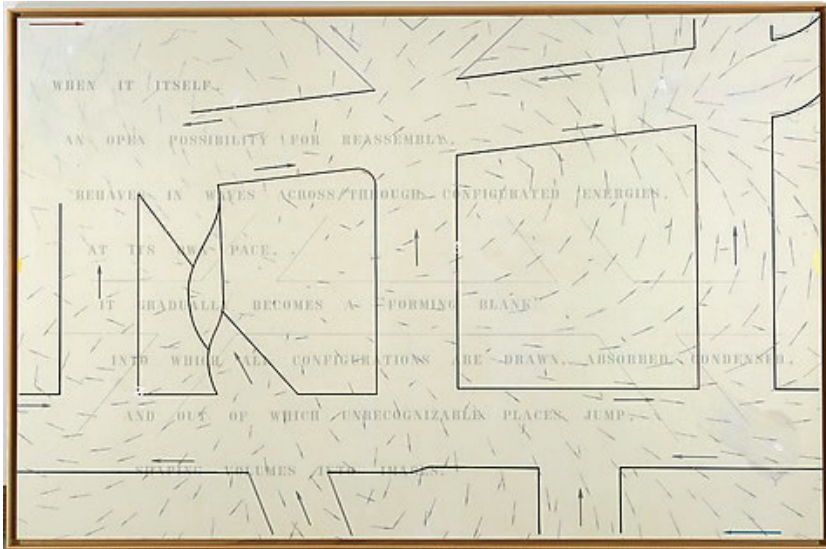


Figura 3 Arakawa, *Blank Dots*, 1982, acrylic on canvas, 90 x 138 in., Collection of the Metropolitan Museum of Art, New York © 2022 Estate of Madeline Gins. Reproduced with permission of the Estate of Madeline Gins

parlo della mia mente, perché è l'unica che posso avere in mente; e parlo anche della mente di Arakawa, che certo è quella che ha in mente lui; ma penso anche alla mente universale, che secondo Averroè è unica per tutti noi, e che forse è quella a cui tutti pensiamo quando diciamo "mente", perché ciascuno di noi ha bisogno di credere che la propria mente funziona in modo universale, e inversamente non riesce a immaginare una mente universale se non attraverso la propria. [...] Dopo aver osservato attentamente un quadro di Arakawa comincio a sentire che la mia mente "somiglia" al quadro. Non solo, ma non ricordo più quale altra immagine potessi attribuirle prima.

Questa somiglianza, si è detto, si rivela soprattutto come analogia strutturale, formale e di metodo conoscitivo: la mente dell'osservatore (l'intelletto universale che secondo Averroè è comune a tutti gli uomini) e la tela dipinta dal pittore condividono una serie di elementi

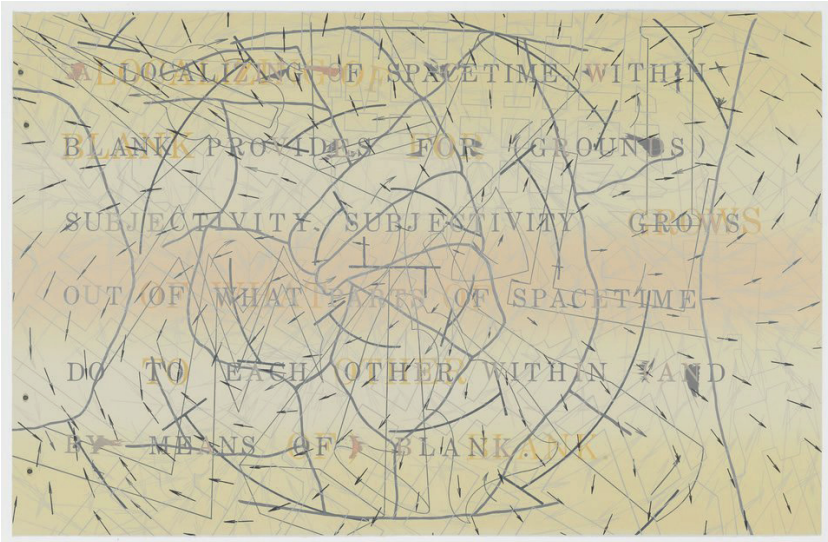


Figura 4 Arakawa, *The Sharing of Nameless*, 1984-86, color lithograph and silkscreen on paper, 36 3/4 x 56 1/2 in. Image courtesy of ARAKAWA+GINS Tokyo Office © 2020 Estate of Madeline Gins. Reproduced with permission of the Estate of Madeline Gins

semplici da combinare tra loro, come una mappa, come un testo (nei quadri di Arakawa compaiono spesso lettere dell'alfabeto, parole, scritte). Da questa combinazione scaturiscono forme che, invece di essere rappresentazione del mondo, sono segni che rivelano il meccanismo del pensiero e della significazione stessa. *The Mechanism of Meaning* d'altronde è il titolo di un volume pubblicato da Arakawa nel 1971, oltre che del ciclo pittorico, terminato nel 1973, a cui appartengono alcune delle opere osservate da Calvino.

Da queste tele del pittore si deduce chiaramente che quella che per Arakawa e Calvino è la forma della mente, assomiglia alla pianta di un isolato, alla carta di un incrocio di strade e palazzi, alla mappa del percorso da seguirvi: il quadro è letteralmente *habitat* (luogo in cui abitare) del pensiero, una mappa dettagliata della mente.

6. Per concludere: Palomar e il disegno del mondo

Con-formando lo spazio con il pensiero Calvino riesce a trasformare le forme, in forme mentali, i paesaggi, in paesaggi della mente:

nella corrispondenza biunivoca tra mappe della mente e topografia del territorio, ovvero nella costruzione della conoscenza come mappa di un territorio che è nello stesso tempo *interno* ed *esterno*, si realizza l'obiettivo calviniano di saldare natura e cultura, *res cogitans* e *res extensa*, in una rappresentazione *cerebro-spaziale*, nella quale la struttura sinapsiale e dei centri nervosi sembra suggerire quella del territorio e viceversa: "si potrebbe asserire che non solo il cerebrale è una mappa costituitasi evolutivamente per orientarsi nel reale, ma che il mondo (costruttore storico del cerebrale) rappresenta uno strumento, una *mappa*, per comprendere come lo spazio mentale/cerebrale che non vediamo è costituito"³³.

Si pensi, ad esempio, alla forma del labirinto di Chartres: effettivamente "somigliante" a quella di un cervello stilizzato. Per questo motivo, all'inizio di questo intervento, relativamente all'analogia nella stesura del testo e della mappa, si è fatto riferimento al *modello conoscitivo*.

Per giungere alla conclusione, si prenda ad esempio il personaggio di Palomar – che chiude anche la carriera narrativa di Calvino. Palomar cerca ossessivamente, nella speranza di individuare il modello dei modelli, la coincidenza tra fenomeno e segno scritto. Questa coincidenza equivale alla mappatura del fenomeno: a ogni punto della realtà osservata corrisponde un punto della mappa (la mappa della pagina scritta). Che è come dire che a ogni elemento del linguaggio (nomenclatura) corrisponde un elemento di realtà; il significante, cioè, è traccia necessaria e visibile del significato.

D'altronde, la copertina di *Palomar*, scelta da Calvino stesso, riporta l'incisione di Albrecht Dürer *Il disegnatore della donna coricata*, che mette in scena questo processo di mappatura: su di un foglio quadrato, at-

33 GIANNI CIMADOR, *Calvino e la riscrittura dei generi*, Tesi di dottorato, Trieste, Università degli Studi di Trieste, 2009, p. 414.



Figura 5 Albrecht Dürer, *Il disegnatore della donna coricata*, 1525

traverso il prisma della macchina prospettica, il disegnatore traspone (graficamente ricomposto) su carta il corpo (visualmente frammentato) della donna.

Calvino, insomma, vorrebbe scrivere come un cartografo o un disegnatore, ossia ricomporre sulla carta, col filo d'inchiostro, i pezzi di mondo, fornendone al tempo stesso una riduzione stilizzata, un ordine formale visivo e un potenziale sviluppo grafico e strutturale – con il metodo di un cubista, interessato alla rappresentazione bidimensionale di tutte le possibili prospettive, derivate da tutti i potenziali punti di vista. Vorrebbe, poi, scrivere come è vivere, muoversi nel mondo. A tal proposito lo scrittore cita il Michelangelo dei *Dialoghi romani* di Francisco de Holanda: «tra gli uomini esiste una sola arte e scienza, e [...] questa è il disegnare o il dipingere, e [...] tutte le altre sono sue derivazioni»; «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»³⁴. Il mondo non è 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»³⁵.

³⁴ ITALO CALVINO, *La penna in prima persona*, in *Saggi*, cit., I, pp. 364-365.

³⁵ Ivi, p. 365.

Il filo d'inchiostro della scrittura e della mappa

Questa tensione a mappare e scrivere il mondo non è vana:

non è escluso [...] che quando meno ci s'aspetta da queste visioni arbitrarie e scomposte scaturisca il disegno segreto, la Forma a cui inconsapevolmente tende tutta la nostra civiltà e barbarie³⁶.

Riassunto Per Italo Calvino un testo è come un disegno, una mappa del reale: una rappresentazione mimetica ma sintetica del mondo in grado di ridurre la complessità e di fornirne una visione d'insieme per potersi orientare. In un percorso attraverso le pagine efrastiche dello scrittore si analizzeranno le qualità condivise dalla scrittura e dalla mappa finalizzate a rendere le cose *visibili*: grafismo lineare e stilizzazione riduttiva.

Abstract According to Italo Calvino, a text is like a drawing, a map of reality: a mimetic but synthetic representation of the world able to reduce its complexity and to provide an overview to orient itself inside. In a journey through the author's ekphrastic pages, we will analyze the qualities shared by the writing and the map, which are aimed to make things more *visible* with linear graphism and reductive stylization.

³⁶ ID., *Palomar e Michelangelo*, in *Saggi*, cit., II, pp. 1992-1993.