

SILVIA ZANGRANDI

*Segni visivi e percorsi linguistici in I nostri antenati di Italo Calvino*

«L'occhio non vede cose, ma figure di cose che significano altre cose»

[I. CALVINO]

Calvino, come è noto, sostiene che all'origine di ogni storia che scrive c'è un'immagine che gli «gira per la testa»<sup>1</sup> e in svariate occasioni ne riconosce la forza. Nell'imbarazzo della scelta, abbiamo deciso di partire dalle sue ultime riflessioni, e precisamente dalla lezione americana dedicata alla *Visibilità*. In essa leggiamo:

nell'ideazione d'un racconto la prima cosa che mi viene alla mente è un'immagine che per qualche ragione mi si presenta come carica di significato [...] Appena l'immagine è diventata abbastanza netta nella mia mente, mi metto a svilupparla in una storia [...] Attorno a ogni immagine ne nascono delle altre, si forma un campo di analogie, di simmetrie, di contrapposizioni [...] nello stesso tempo la scrittura, la resa verbale, assume sempre più importanza; direi che dal momento in cui comincio a mettere nero su bianco, è la parola scritta che conta: prima come ricerca d'un equivalente dell'immagine visiva, poi come sviluppo coerente dell'impostazione stilistica iniziale, e a poco a poco resta padrona del campo.<sup>2</sup>

Soffermiamoci su ciò che a noi pare essere il nucleo fondante del discorso e che giustifica il fine di questo studio: «è la parola scritta che conta [...] come ricerca d'un equivalente dell'immagine visiva». Qui Calvino ci sta dicendo due cose: da un lato che all'inizio di ogni processo creativo c'è sempre un'immagine «carica di significato» che si presenta alla sua mente; dall'altro che il messaggio linguistico è sempre accompagnato da un messaggio iconico. Per dirla con Paulicelli, Calvino sconfinava di continuo nel campo delle immagini visive «quasi a dispetto delle parole».<sup>3</sup> Del resto, il compito di ogni scrittore è quello di tradurre in parole lo stimolo visivo; il linguaggio è inteso come sistema interpretante nel quale la parola si mantiene in relazione con l'immagine poiché Calvino, per sua stessa ammissione, «si sforza di recuperare un significato agli antichi simboli in un mondo che consuma tutto ciò che vede».<sup>4</sup> Come sostiene Belpoliti,

prima di tutto ci sono le immagini mentali – l'immaginazione visiva – che costituiscono l'origine della sua fantasia, da cui paiono provenire le parole scritte del racconto [...] Il fare

<sup>1</sup> I. CALVINO, *I nostri antenati*, Torino, Einaudi 1960; Milano, Mondadori 1991, p. 415.

<sup>2</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti 1988; Milano, Mondadori 1993, pp. 99-100.

<sup>3</sup> E. PAULICELLI, *Parola e immagine. Sentieri della scrittura in Leonardo, Marino, Foscolo, Calvino*, Fiesole, Cadmo 1996, p. 4. La nozione di 'visibilità' sottende tutta l'opera omnia calviniana: sull'argomento cfr. anche gli studi di M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi 2006 e F. RICCI, *Painting with words, writing with pictures. Word and image in the work of Italo Calvino*, Toronto, University of Toronto Press 2001.

<sup>4</sup> I. CALVINO, *Collezione di sabbia*, Milano, Mondadori 1994; 2002, p. 225.

dell'uomo è figurazione, cioè “creazione visuale”, “spettacolo”. Questo è per Calvino l'annuncio di una “nuova antropologia per cui ogni attività e produzione dell'uomo vale in quanto comunicazione visiva nei suoi aspetti linguistici ed estetici.”<sup>5</sup>

Calvino-creatore di stimoli visivi, tra le infinite sollecitazioni dell'immaginazione, spesso pensa e scrive per immagini: per convalidare tale assunto si è scelto di considerare la raccolta *I nostri antenati*,<sup>6</sup> partendo dalla lettura del saggio *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* nel quale Calvino informa dell'operazione compiuta per dar vita alla trilogia:

non ho voluto rinunciare [... alla] carica epica e avventurosa di energia fisica e morale. Poiché le immagini della vita contemporanea non soddisfacevano questo mio bisogno, mi è venuto naturale trasferire questa carica in avventure fantastiche, fuori dal nostro tempo, fuori dalla realtà. Un signore del Settecento che passa la vita arrampicato sugli alberi, un guerriero spezzato in due da una palla di cannone che continua a vivere dimezzato, un guerriero medievale che non esiste ma è solo un'armatura vuota.<sup>7</sup>

Puntando sul rinvio semantico della parola, Calvino in *I nostri antenati* dà vita a una sorta di romanzo visivo tramite immagini che gettano luce su un mondo figurato nella mente dello scrittore che, simultaneamente, si visualizzano in quella del lettore. La centralità dell'immagine è sottolineata anche nell'introduzione alla traduzione inglese della raccolta, nella quale Calvino dichiara:

The tale is born from the image, not from thesis which I want to demonstrate, and the image is developed in a story according to its own internal logic. The story takes on meanings, or rather, around the image extends a network of meanings that are always a little uncertain, without insisting on an unequivocal, compulsory interpretation. More than anything else it is a case of moral themes suggested by the central image, and developed in the secondary stories. In the *Viscount*, these are themes of incompleteness, bias, the lack of human fullness; in the *Baron*, themes of isolation, distance, difficulties in the relationship with others; in the *Knight*, themes of empty forms and the concrete nature of living, awareness of being in the world and building one's own destiny, or else lack of involvement altogether.<sup>8</sup>

Scrive Ricci: «the narrators of these tales are imbued with a faith in the visual power of telling. The child narrator of *Il visconte dimezzato*, the brother of the baron in *Il barone rampante* [...] and the fable maker Bradamante-Suor Teodora in *Il cavaliere inesistente* [...] revel in the generative power of their words».<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, cit., pp. 30; 170. Rimandiamo a questo testo per una indagine sulla vocazione visiva di Calvino e sui rapporti tra letteratura e arti visive, tra parola e immagine.

<sup>6</sup> Sulla genesi dei testi rimandiamo alle *Note e notizie sui testi* presenti in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, vol. I, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barengi e B. Falcetto, vol. I, Milano, Mondadori 1991.

<sup>7</sup> I. CALVINO, *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi 1980; Milano, Mondadori 1995, p. 67.

<sup>8</sup> I. CALVINO, *Our Ancestors*, Introduction by the Author, London, Picador Pan Books 1980, pp. VII-X: IX.

<sup>9</sup> F. RICCI, *Painting with words*, cit., p. 52.

È infatti il codice visivo con i suoi dati a costituire un importante tratto nel *Visconte dimezzato*, apparentemente il più visivo dei tre, a partire dalla figura di Medardo<sup>10</sup> che evoca quella di un triangolo tramite il paragone tra il mantello e la vela: «il mantello di mio zio ondeggiò, e il vento lo gonfiava, lo tendeva come una vela [...] vedemmo che aderiva come a un'asta di bandiera, e quest'asta era la spalla, il braccio, il fianco, la gamba».<sup>11</sup> Tutto il testo è cosparso di segni visivi che devono essere interpretati e tradotti sia dai personaggi che vivono col protagonista sia dal lettore: Medardo lascia ben visibili le tracce del suo passaggio facendo uso dei soffioni, che hanno i piumini da una sola parte, o lasciando lungo il cammino una mezza farfalla. L'innamoramento del Visconte per Pamela si materializza nell'offrire fiori alla sua amata; i fiori però avranno la corolla tagliata a metà e sarà questo il segnale che farà capire a Pamela i sentimenti che il Visconte nutre per lei; per darle appuntamento egli si serve di bizzarre indicazioni: il mezzo pipistrello e la mezza medusa significano «stasera in riva al mare» (48), il gallo mangiato a metà dalle processionarie significa «domani all'alba ci vedremo al bosco» (49), e così il viso del Visconte che fa «venir la pelle d'oca» alla pastorella richiama alla mente una figura dipinta: «quel profilo che restava profilo anche visto di fronte, e quelle mezze chiostre di denti scoperte in un sorriso a forbice» (49). Nella stessa maniera il Buono lascia segni che il narratore, insieme al dottor Trelawney, interpreta: il melograno con una pezzuola annodata significa che Baciccia ha mal di denti; la fila di lumache che sale verso la casa della vecchia Giromina è il segnale che «il mal di cuore della vecchia era peggiorato» (66). Per dirla con Sklovskij, «esistono due tipi di immagine: l'immagine come mezzo pratico di pensiero, strumento per riunire in gruppi gli oggetti, e l'immagine poetica, strumento per rafforzare l'impressione».<sup>12</sup> Le immagini offerte da Calvino sono evidentemente di ordine poetico poiché egli intende trasferire l'oggetto «dalla sua percezione abituale nella sfera di una nuova percezione, cioè una originale variazione semantica».<sup>13</sup> A questo proposito si osservi l'uso che lo scrittore fa di similitudini e lessico. Grazie alle similitudini Calvino fa slittare il senso verso il surreale o il grottesco, specialmente quando riguardano la guerra o le battaglie: «la battaglia cominciò, Medardo contemplava l'ampiezza dello schieramento cristiano, pronto per l'attacco e protendeva il viso al vento di Boemia, che sollevava odor di pula come da un'aia polverosa» (16). La potenza rappresentativa è data anche dalla “modulazione sinonimica” che rappresenta, secondo Belpoliti, «il

<sup>10</sup> Medardo è il simbolo estremo di una civiltà che vuole ad ogni costo l'uomo diviso, mutilato, un uomo che si senta un po' vittima e un po' carnefice, che ci rammenta «l'insopprimibile duplicità dell'essere» come atteggiamento fondativo, nucleo centrale della visione del mondo secondo Calvino» (A. ASOR ROSA, *Stile Calvino*, Torino, Einaudi 2001, p. 137).

<sup>11</sup> I. CALVINO, *I nostri antenati*, cit., p. 21. Tutte le citazioni provengono dall'edizione del 1991, da ora segnalate con il solo numero di pagina.

<sup>12</sup> V. SKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi, teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di T. Todorov. Prefazione R. Jakobson, Torino, Einaudi 1968; 1972, p. 78.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 91.

tentativo di toccare il mondo come pluralità, molteplicità di guizzi, di manifestazioni visive».<sup>14</sup> Calvino vede la realtà e cerca di restituirla sulla pagina tramite terminologia minuziosamente impiegata, come si evince dagli aggettivi scelti per qualificare il visconte: «zoppo», «monco», «orbo», «sfiancato», «snaticato», «mezzo sordo», «spiedato», «sciancato», «gramo», «sottile» (42 e ss.).

Abbiamo sentore della presenza dell'altra metà di Medardo nella descrizione del suo aspetto:

l'espressione non più tesa e crudele, ma languida e accorata [...] il vestiario impolverato e di foggia un po' diversa dal solito [...] il suo mantello nero era un po' sbrindellato, con foglie secche e ricci di castagne appiccicate ai lembi; anche l'abito non era del solito velluto nero, ma d'un fustagno spelacchiato e stinto, e la gamba non era più inguainata dall'alto stivale di cuoio, ma da una calza di lana a strisce azzurre e bianche (56-7).

Concorre a dare visibilità al dettato l'uso di aggettivi antonimi («tesa e crudele» versus «languida e accorata») o di grado neutro («il fustagno spelacchiato», le calze «di lana a strisce») che palesa la ricerca del vocabolo adatto a suscitare l'immagine voluta. L'aggettivazione calviniana, per dirla con Mengaldo, è «forse il miracolo supremo della sua scrittura»:<sup>15</sup> questo elemento grammaticale, a volte in posizione prenominale, a volte postnominale, a volte a *sandwich*, a volte in terna, a volte accumulato in serie, è la componente lessicale più adatta a creare un'immagine visiva, quasi una trasfigurazione della realtà. Diamo di seguito alcune occorrenze tratte dal *Visconte*<sup>16</sup>: in posizione postnominale: «sforzo angoloso e convulso» (21); in posizione prenominale: «vaghi chiarori» (28); a *sandwich*: «rada barba bianca» (53); in sequenza: «una donna olivastra, forse saracena, seminuda e tatuata» (55); aggettivi oggetto di 'reduplicazione intensiva' invece del superlativo: «mi feci piccino piccino» (55). Calvino mostra, attraverso la puntuale descrizione delle macchine di morte costruite da Mastrochiodo, la violenza del potere e le possibilità tecniche della scienza; l'elenco dei diversi componenti di queste macchine ingegnose e l'uso dei deittici evoca nel lettore l'immagine macabra dei cadaveri penzolanti:

erano dei veri e propri capolavori di falegnameria e di meccanica, e non solo le forche, ma anche i cavalletti, gli argani e gli altri strumenti di tortura [...] io guardavo quelle architetture di travi, quel saliscendere di corde, quei collegamenti d'argani e carrucole, e mi sforzavo di non vederci sopra i corpi straziati (32-33).

<sup>14</sup> M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 166.

<sup>15</sup> P.V. MENGALDO, *La lingua dello scrittore*, in *Italo Calvino*, Atti del Convegno internazionale, (Firenze, 26-28 febbraio 1987), a cura di G. Falaschi, Milano, Garzanti 1988, pp. 203-224: 219.

<sup>16</sup> Va da sé che anche gli altri due romanzi siano ricchi di aggettivi. Gli esempi che seguono appartengono al *Barone* e al *Cavaliere*: in posizione postnominale: «abbaio rotto e immotivato [...] voci soffocate e incitanti» (159); «lotta segreta e astuta» (205); «ometti segaligni e polverosi» (318); «risolino cortese e sarcastico» (342); in posizione prenominale: «sfasciate ceste» (199); «assolata estate» (357); a *sandwich*: «povere bestie straziate» (94); «ingenuo fervore giovanile» (219); «sferici elmi impennacchiati» (317); in terna: «il Barone [...] ficcanaso, ombroso, inconcludente» (224); «Agilulfo passava attento, nervoso, altero» (313); «candida intatta impeccabile armatura» (403); reduplicato al posto del superlativo: «cavallucci molli molli» (93); «palandrane lunghe lunghe» (133); «biondo biondo» (284).

Sembra che la scena si svolga al di fuori del campo visuale assegnato al lettore e che a lui venga raccontato in modo da restituire la visibilità a ciò che resta fuori dallo sguardo.

A riprova che il punto nodale di *Il visconte dimezzato* si svolge attorno al dibattito sull'immagine, ci soccorrono due fatti che condividono la genesi, e precisamente l'accoglienza del romanzo da parte della critica. Il primo è relativo alla risposta che Calvino diede alle obiezioni sollevate da Carlo Salinari nel 1952 nei confronti della rinuncia al realismo da lui operata in *Il visconte dimezzato*: «se ho scelto di dimezzare il mio personaggio secondo la linea di frattura “bene-male”, l'ho fatto perché ciò mi permetteva una maggiore evidenza d'immagini contrapposte»;<sup>17</sup> il secondo è la recensione apparsa sull'“Europeo” nella quale Emilio Cecchi punta l'attenzione sulla specularità tra il testo, «vera e propria favola di tempi remoti, piena di stregonerie, di barocchi miracoli e di capricciosi grotteschi», e la pittura «di Altdorfer, di Grünewald, dei Breughel, di Bosch».<sup>18</sup>

La scrittura da sempre si assume il compito di riprodurre dentro di sé il rapporto col mondo, di raffigurarlo, di proporre attraverso un richiamo linguistico l'oggetto che si vuole presentare, di disegnarlo. Tuttavia, è innegabile che nella manifestazione ai sensi è insita la grossa differenza tra parola e immagine: la parola pronunciata arriva fino a un certo punto e muore appena nata; l'immagine, soprattutto se disegnata, invece si pone come qualcosa che si presenta in sé e per sé e si propone in termini di relazioni spaziali.<sup>19</sup> Lo scarto esistente tra esperienza visiva e esperienza linguistica è stato efficacemente messo in evidenza da Wunenburger che nel suo *Filosofia delle immagini*, dopo aver dato una definizione del termine ‘immagine’,<sup>20</sup> rileva come la pittura abbia, sulla letteratura, il vantaggio di sprigionare senso già a partire da un primo abbozzo: la visione si offre immediatamente, mentre l'immagine linguistica rimane subordinata alla linearità del discorso. L'esperienza visiva quindi può apparire privilegiata rispetto a quella linguistica poiché generalmente ci pone in presenza della cosa stessa, evitando mediazione o identificazione segnica. L'immagine linguistica, anche quella trasfigurata nella metafora o nel simbolo, ci pone in presenza di un segno che si tiene a distanza dall'apparizione sensibile e ne media l'effetto. Anche per Foucault

---

<sup>17</sup> M. BARENGHI, *Note e notizie sui testi*, in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., p. 1308.

<sup>18</sup> E. CECCHI, “L'Europeo”, 10 maggio 1952, citato in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., p. 1309.

<sup>19</sup> «Tra immagine e parola vi è uno spazio i cui mutevoli, mobili confini sono incessantemente ridisegnati dalle continue contrattazioni e negoziazioni tra visibile e dicibile [...] con l'aiuto della parola arriviamo fino a un certo punto; poi il limite che incontriamo non è un ostacolo, ma la strada, la valle, l'immagine che si mostrano in un silenzio che è tutto meno che assenza o difetto di parola [...] parola e immagine sono in relazione a distanza, essenzialmente e liberamente aperti gli uni sugli altri»: M. CARBONI, *Il visibile (in)dicibile*, in *Immagine e scrittura*, a cura di M.G. Di Monte, Roma, Meltemi 2006, pp. 304-315: 315.

<sup>20</sup> J.-J. WUNENBURGER, *Philosophie des images*, Paris, Presses Universitaires de France 1997; ID., *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi 1999. Per Wunenburger «immagine è la rappresentazione concreta di un oggetto, materiale o concettuale presente o assente dal punto di vista percettivo e che intrattiene un tale legame col suo referente da poterlo rappresentare e consentirne il riconoscimento e l'identificazione tramite il pensiero» (p. 5).

vanamente si cercherà di dire ciò che si vede: ciò che si vede non sta mai in ciò che si dice; altrettanto vanamente si cercherà di far vedere, a mezzo di immagini, metafore, paragoni, ciò che si sta dicendo: il luogo in cui queste figure splendono non è quello dispiegato dagli occhi, ma è quello definito dalle successioni della sintassi. Il nome proprio, tuttavia, in questo gioco non è che un artificio: permette di additare, cioè di far passare furtivamente dallo spazio in cui si parla allo spazio in cui si guarda, cioè di farli combaciare comodamente l'uno sull'altro come se fossero congrui.<sup>21</sup>

In effetti la visione coinvolge il soggetto molto più intensamente della scrittura e il confronto tra il linguaggio visivo e quello verbale rivela la presenza di un'alterità, ma ciò che ci preme evidenziare è il loro rapporto non antitetico ma dialogico.<sup>22</sup> Proviamo a esemplificare tramite il passaggio seguente, costruito su di un parallelismo sintattico che rallenta e sommuove il ritmo:

c'era l'alba verdastra; sul prato i due sottili duellanti neri erano fermi con le spade sull'attenti. Il lebbroso soffiò il corno: era il segnale; il cielo vibrò come una membrana tesa, i ghiri nelle tane affondarono le unghie nel terriccio, le gazze senza togliere il capo di sotto l'ala si strapparono una penna dall'ascella facendosi dolore, e la bocca del lombrico mangiò la propria coda, e la vipera si punse coi suoi denti, e la vespa si ruppe l'aculeo sulla pietra, e ogni cosa si voltava contro se stessa, la brina delle pozze ghiacciava, i licheni diventavano pietra e le pietre lichene, la foglia secca diventava terra, e la gomma spessa e dura uccideva senza scampo gli alberi. Così l'uomo s'avventava contro di sé, con entrambe le mani armate d'una spada (81).

Con una serie di frasi principali poste sullo stesso piano, separate da virgole o da congiunzioni copulative, e strutturate seguendo l'ordine soggetto + verbo + uno o due complementi, Calvino crea un parallelismo studiato in tutte le sue componenti che conferisce ritmo, musicalità e visibilità a quanto sta avvenendo sulla scena del duello. L'apertura e la chiusura del lungo periodo constano di una visione terrificante: i due duellanti neri, che sono le due metà del Visconte. La parte centrale, sintatticamente parallela, crea un accumulo di azioni che si susseguono: qui la scrittura ha una grande forza rappresentativa, la scelta dei vocaboli, la punteggiatura, le azioni al tempo passato remoto, da molti considerato il tempo narrativo che serve ad articolare il racconto su un primo piano, mettono in rilievo che sta succedendo qualcosa di spaventoso; dopo l'affermazione «ogni cosa si voltava contro se stessa», l'elencazione continua, strutturata sul tempo all'imperfetto, tempo narrativo usato per dare all'azione un senso di continuità, fino a giungere alla terribile conclusione: «così l'uomo si avventava contro di sé».

---

<sup>21</sup> M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli 1967, 1994<sup>6</sup>, p. 23.

<sup>22</sup> Le due forme dialogano secondo il senso che dà M. Bachtin in *Estetica e romanzo* alla parola 'dialogo', intesa come incontro di due realtà diverse in cui si verifica un rapporto paritetico ma non di omologazione. Le due arti infatti interagiscono nel processo di interpretazione del reale.

Si è visto quindi che Calvino, come avvertendo l'insufficienza della scrittura a restituire la complessità del suo rapporto con la realtà, ricorre alla raffigurazione figurativa della parola.<sup>23</sup> Benché «nessuna trascrizione linguistica, in realtà, può misurarsi con l'estasi percettiva. [essendo] la visione davvero qualcosa di primario»,<sup>24</sup> Calvino riesce a recuperare gli elementi comuni ai registri visivo e verbale che possano garantire il passaggio analogico espressivo da un campo all'altro. Molte immagini pittoriche compaiono nel *Barone rampante*: la figura del barone che si staglia nel cielo quasi volando da un albero all'altro, «capelli incipriati col nastro al codino, tricorno, cravatta di pizzo, marsina verde a code, calzonetti color malva, spadino, e lunghe ghette di pelle bianca a mezza coscia [...] dall'olmo, sempre cercando dove un ramo passava gomito a gomito con i rami d'un'altra pianta, passava su un carrubo e poi un gelso» (96,99); l'apparizione di Viola, «bionda, con un'alta pettinatura un po' buffa per una bimba, un vestito azzurro anche quello troppo grande» (101), che canta sull'altalena. Quest'ultimo lacerto mostra come la visibilità si giovi della simbologia cromatica: la ragazzina è circondata dal colore dei capelli e dell'abito, persino il suo nome è un colore. E a proposito di colore, Belpoliti definisce il romanzo «un libro in verde, non solo per l'argomento (il protagonista Cosimo vive, come si sa, sugli alberi) ma anche perché è un libro straordinariamente vitale e giovanile».<sup>25</sup> Accanto al verde, nelle sue diverse sfumature, due figure femminili, Viola e Ursula, sono associate ai colori: della prima abbiamo parlato poc'anzi; la seconda ha occhi color pervinca che, ancora una volta, designa non solo un colore ma anche un fiore<sup>26</sup>. Ma è ancora il passaggio di Viola sull'altalena a servirci da supporto:

si sentì una vocetta che cantava: - Oh là là là! La *ba-la-nçoire*...- Cosimo guardò giù. Appesa al ramo d'un grande albero vicino dondolava un'altalena, con seduta una bambina sui dieci anni [...] La bambina guardava a occhi socchiusi e naso in su, come per un suo vezzo di far la dama, e mangiava una mela a morsi, piegando il capo ogni volta verso la mano che doveva insieme reggere la mela e reggersi alla fune dell'altalena, e si dava spinte colpendo con la punta degli scarponi il terreno ogni volta che l'altalena era al punto più basso del suo arco (100-101).

Il lettore ha qui la sensazione che colui che guarda (e scrive) venga sostituito da colui/colei che è guardato/a (o descritto/a) che prende il sopravvento, diventando oggetto e soggetto della narrazione. La lettura del romanzo presenta un succedersi di quadri visivi, si veda quello dei ladruncoli di frutta, bozzetto vagamente naif: «erano a capo nudo o con sfrangiati cappelli di paglia, e alcuni incappucciati in sacchi; vestivano lacere camicie e brache; ai piedi chi non era scalzo aveva fasce di

<sup>23</sup> Sostiene Ferroni: «l'attraversamento calviniano della visibilità si è dato in realtà non come un'utopica apertura ai nuovi orizzonti del visibile [...] ma come un'inquieta [...] indagine sulla contraddittorietà dello stesso vedere [...] sul suo non attingere mai ad una "visione" rivelatrice, epifania, rassicurante e totale» (G. FERRONI, *Lo sguardo di Calvino*, in *Il fantastico e il visibile. L'itinerario di Italo Calvino dal neorealismo alle Lezioni americane*, a cura di C. De Caprio e U. M. Olivieri, Napoli, Edizioni Libreria Dante & Descartes 2000, pp. 13-30: 23).

<sup>24</sup> J.-J. WUNENBURGER, *Filosofia delle immagini*, cit., p. 28.

<sup>25</sup> M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 305.

<sup>26</sup> Anche nel Cavaliere la passione visiva si manifesta attraverso i colori. Il misterioso cavaliere che richiama l'attenzione di Rambaldo ha «una guarnacca color pervinca» (337); osservandolo da lontano togliersi l'armatura, scoprirà che si tratta di una donna dal «liscio ventre piumato d'oro, e tonde natiche rosa» (339).

pezza, e qualcuno legati al collo portava gli zoccoli, tolti per arrampicarsi; erano la gran banda dei ladruncoli di frutta» (115); o quello della marchesina d'Ondariva che dà incitamenti e indicazioni col frustino, «strappando il baccello d'un carrubo e lanciandolo come a dire che bisognava andare là» (239); o le immagini sintetiche e simboliche dei cibi finemente decorati preparati dalla sorella Battista, autentici 'lampi narrativi' che rivelano l'animo tristo della ragazza:

erano, questi piatti di Battista, delle opere di finissima orafria animale o vegetale: teste di cavolfiore con orecchie di lepre poste su un colletto di pelo di lepre; o una testa di porco dalla cui bocca usciva, come cacciasse fuori la lingua, un'aragosta rossa, e l'aragosta nelle pinze teneva la lingua del maiale come se glie l'avesse strappata [...] poi le lumache [...] le aveva infisse, credo con uno stecchino, ognuna su un bigné, e parevano, come vennero in tavola, uno stormo di piccolissimi cigni (93).

L'immaginazione visuale di Calvino continua anche nel lavoro svolto dalla madre di Cosimo che ricama su cuscini e arazzi, armi e campi di battaglia, manifestando così la sua indole guerriera: «ricamava cannoni, con le varie traiettorie che partivano dalla bocca da fuoco, e le forcelle di tiro, e gli angoli di proiezione, perché era molto competente di balistica» (90). Il riferimento all'iconografia naturalistica serpeggia lungo l'intera narrazione: in essa si coglie la massima ricerca di freschezza di vita spogliata di tutte le ridondanze e tradotta in lunghi e accurati elenchi; del resto, «le pagine lirico-paesaggistiche sono quelle che rivelano una maggiore precisione visiva e linguistica» scrive Tonio Cavilla (pseudonimo di Italo Calvino) nell'edizione del *Barone* per la scuola<sup>27</sup>. Diamo due esempi:

Più in là le chiome degli alberi si sfittivano e l'ortaglia digradava in piccoli campi a scala, sostenuti da muri di pietre; il dosso era scuro di oliveti, e, dietro, l'abitato d'Ombrosa sporgeva i suoi tetti di mattone sbiadito e ardesia, e ne spuntavano pennoni di bastimenti, là dove sotto c'era il porto. In fondo si stendeva il mare, alto d'orizzonte, ed un lento veliero vi passava (98).

l'unica zona di vegetazione più bassa erano i limoneti, ma anche là in mezzo si levavano contorti gli alberi di fico [...] e se non erano fichi erano ciliegi dalle brune fronde, o più teneri, cotogni, peschi, mandorli, giovani peri, prodighi susini, e poi sorbi, carrubi, quando non era un gelso o un noce annoso (113).

Si noti come il materiale narrativo grezzo, per diventare visivo, preveda l'uso dell'elencazione, che qui si traduce in smania enumerativa. A questo proposito ci soccorrono le parole di Michel Foucault il quale pensa che «cose e parole sono rigorosamente intrecciate: la natura non si dà che attraverso

---

<sup>27</sup> I. CALVINO, *Il barone rampante*, prefazione e note di T. Cavilla, Torino, Einaudi 1965, pp. V-XI. I riferimenti alla centralità dell'immagine costellano l'intera presentazione, a partire dall'apertura: «un ragazzo sale su di un albero, si arrampica tra i rami, passa da una pianta all'altra, decide che non scenderà più. L'Autore di questo libro non ha fatto che sviluppare questa semplice immagine» (p. V). Calvino ci informa che il libro ha «un'imprevedibile fratellanza con libri pieni di significati e di dottrina [...] ma che i ragazzi fanno propri attraverso [...] le immagini visivamente indimenticabili» (p. VI, corsivo nostro). E infine, conclude sostenendo che «l'Autore ci dice molte cose [...] ma alla fine di essenziale resta solo l'immagine che egli ci ha proposto: l'uomo che vive sugli alberi» (p. X).

la griglia delle denominazioni, e proprio essa senza tali nomi resterebbe muta e invisibile [... il nome] la offre al sapere e la rende visibile interamente solo se gremita di linguaggio».<sup>28</sup>

Calvino è attratto dalla potenza dell'immagine, come dimostra la presentazione a dir poco bizzarra del cane bassotto Ottimo Massimo, quasi metamorfizzato in un pesce: «fendette l'erba uno che veniva a salti più da pesce che da cane, una specie di delfino che nuotava [...] dietro era pesce; pareva nuotasse sguazzando pinne, oppure zampe da palmipede, senza gambe e lunghissimo. Uscì nel pulito: era un bassotto» (159). Infine, prendiamo in esame l'immagine conclusiva di Cosimo che sale su una mongolfiera e sparisce:

apparve una mongolfiera [...] era un bel pallone, ornato di frange e gale e fiocchi, con appesa una navicella di vimini [...] l'ancora volava argentea nel cielo appesa a una lunga fune, e seguendo obliqua la corsa del pallone ora passava sopra la piazza, ed era pressapoco all'altezza della cima del noce, tanto che temevamo colpisse Cosimo [...] L'agonizzante Cosimo, nel momento in cui la fune dell'ancora gli passò vicino, spiccò un balzo [...] s'aggrappò alla corda, coi piedi sull'ancora e il corpo raggomitato, e così lo vedemmo volar via, trascinato nel vento, frenando appena la corsa del pallone, e sparire verso il mare... (302-303).

Questo passaggio offre un esempio di evidente interazione tra parola e immagine: da qui prende forma anche un'altra idea cara a Calvino, e cioè di «togliere peso alle figure umane [...] alla struttura del racconto e al linguaggio».<sup>29</sup> E infatti il salto sulla mongolfiera è l'immagine visuale che realizza la leggerezza. L'immagine si fa veicolo di narrazione, trasporta elementi del racconto, assecondando e suggerendo uno sviluppo e un ritmo. La mongolfiera che trascina via per sempre Cosimo ormai malato, metaforicamente è l'espedito usato da un lato per salvare la coerenza del protagonista che in gioventù ha scelto di non mettere più piede sulla terra, dall'altro per segnalare l'imminente conclusione della storia e della narrazione in cui vengono accostate Ombrosa e la pagina scritta. Ma tale soluzione risponde anche alla «ricerca della leggerezza come reazione al peso di vivere».<sup>30</sup> Secondo JoAnn Cannon «the use of objects to communicate emblematically is a strategy which supplements the written word. Cosimo's need for more concrete, tangible semiotic systems [...] leads him to increasingly ingenious solutions [...] To remedy the non-referentiality of the sign, the narrator would transform the sign into a kind of pictograph which would aspire to a natural relation to its signified».<sup>31</sup> Credo che questo sia perfettamente applicabile al paragrafo che conclude il *Barone*:

Ombrosa non c'è più. [...] Quel frastaglio di rami e foglie, biforcazioni, lobi, spiumii, minuto e senza fine, e il cielo solo a sprazzi irregolari e ritagli [...] era un ricamo fatto sul nulla che assomiglia a questo filo d'inchiostro, come l'ho lasciato correre per pagine e pagine, zeppi di

<sup>28</sup> M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, cit., p. 178.

<sup>29</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 7.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>31</sup> J. CANNON, *Il barone rampante and the imaginary universe of Italo Calvino*, «Rivista di studi italiani», XXI, vol. 2, dicembre 2003, pp. 59-67: 61-62.

cancellature, di rimandi, di sgorbi nervosi, di macchie, di lacune, che a momenti si sgrana in grossi acini chiari, a momenti si infittisce in segni minuscoli come semi puntiformi, ora si ritorca su se stesso, ora si biforca, ora collega grumi di frasi con contorni di foglie o di nuvole [...] e corre corre e si dipana e avvolge un ultimo grappolo insensato di parole idee sogni ed è finito (303-304)

Il contorno disegnato dai rami e dalle foglie assomiglia al disegno delle parole sulla pagina, l'intrico dei rami ha il suo analogo nella scrittura, nel filo di inchiostro tracciato da Biagio sulla pagina bianca. Ancora una volta è una similitudine che concorre ad accostare foglie e segni grafici: le fronde sono come la scrittura e perciò il mondo dove vive Cosimo rappresenta metaforicamente la letteratura e la posizione eccentrica dello scrittore rispetto alla società.<sup>32</sup> La chiave di lettura dell'intero romanzo potrebbe addirittura trovarsi proprio nell'associazione tra gli elementi vegetali di Ombrosa (semi, rami, foglie), basso continuo dell'intera narrazione, e la scrittura (segni, frasi, parole).

Tutto il romanzo, come del resto l'intera trilogia, è cosparso di similitudini redatte «attraverso rapide immagini visive stilizzate»<sup>33</sup>; diamo due esempi: «vide correre una volpe: un'onda rossa in mezzo all'erba verde, uno sbuffo feroce, irta nei baffi» (158); i rifugi nascosti sugli alberi erano «amache che avvolgevano i loro corpi come in una foglia accartocciata» (247). Mi preme inoltre evidenziare che anche la preferenza accordata alla paratassi risponde all'esigenza di rendere visibile il dettato, bastino a esempio i due passaggi seguenti: «ecco, un mattino passa l'inglese. Viola è alla finestra. Si sorridono. La Marchesa lascia cadere un biglietto. L'ufficiale lo afferra al volo, lo legge, s'inchina, rosso in volto, e sprona via. Un convegno! Era l'inglese il fortunato!» (256). Nella loro secchezza e incisività, le frasi così allineate si snodano rapide come fotogrammi di un film; il punto fermo separa i monoremi o le frasi monosintagmatiche, producendo lentezza e dando a chi legge il tempo di seguire le diverse azioni. E ancora: «svegliandosi, si trovò in cima a un elce, tra lo schiamazzo degli storni, madido di rugiada fredda, intirizzito, le ossa rotte, il formicolio alle gambe ed alle braccia, e felice si diede a esplorare il nuovo mondo» (114). Qui l'accumulo di azioni poste una accanto all'altra dà origine a concisione e a economia espressiva, del resto «la rapidità e la concisione dello stile piace perché presenta all'anima una folla di idee simultanee».<sup>34</sup>

La scrittura di Calvino non ha come scopo quello di riflettere passivamente come uno specchio la realtà, ma intende interpretarla. La scrittura diventa il luogo dove intervengono dati preesistenti del reale e altri suggeriti dal nostro processo interpretativo. Questi diversi 'atti' non si sostituiscono

---

<sup>32</sup> Secondo Imberty, «la regola che Cosimo si è data (non mettere mai più piede a terra) è anche una regola di scrittura che Calvino impone a se stesso: narrare la storia di un personaggio che vive negli alberi pur intrattenendo rapporti con i personaggi rimasti nello spazio tradizionale della letteratura» (C. IMBERTY, *Calvino scrittore eccentrico*, «Narrativa», XXVII, janvier 2005, pp. 31-49: 36).

<sup>33</sup> I. CALVINO, *Il barone rampante*, cit., p.123.

<sup>34</sup> ID., *Lezioni americane*, cit., p.49.

l'uno all'altro in un semplice rapporto di corrispondenza, ma dialogano appunto all'interno di un processo comunicativo che si instaura grazie alla scrittura. Infatti Calvino, pur cosciente di questo forte limite, sa anche che il segno rimanda a immagini che si collocano altrove rispetto alla pagina e cioè nello spazio mentale di ciascuno, uno spazio metaforico e invisibile. È a questo spazio che fa appello; del resto, il potere di astrazione della parola rinvia sempre fuori di sé, fuori dalla pagina. Quindi egli, giocando col tessuto verbale metaforico,<sup>35</sup> tenta una ricomposizione della frattura tra immagine e parola, conferendo a quest'ultima tratti iconico visivi. Questa difficile operazione è ulteriormente problematizzata dalla presenza di un mondo non scritto che preme per entrare sulla pagina: «credo che [...] scriviamo per rendere possibile al mondo non scritto di esprimersi attraverso di noi».<sup>36</sup> Questo mondo non scritto ingloba a pieno diritto i cinque sensi, tra i quali ovviamente ci sta anche la visibilità, argomento attorno al quale Calvino dice, nel 1983 in occasione della conferenza tenuta alla New York University, di essere in procinto di lavorare. In realtà, dello scritto dedicato alla vista resta solo una traccia vergata a mano; tuttavia anch'essa viene a comprovare la centralità del tema legato a vista, elementi visivi, elementi visuali... «Io credo nell'esistenza di un mondo non scritto e che la letteratura viva nella sfida di questo non scritto con cui deve continuamente misurarsi, cercando di raggiungerlo, di catturarlo, in una caccia, un inseguimento che non avrà mai fine».<sup>37</sup>

Le riflessioni attorno alla capacità rappresentativa del linguaggio si approfondiscono in *Il cavaliere inesistente*. La sua capacità figurativa si mostra nel comportamento di Agilulfo e in quello di Suor Teodora-Bradamante. Il primo, con precisione maniacale, ordina qualsiasi cosa gli stia accanto: la vocazione analitica di Calvino si sfoga attraverso lunghi elenchi che indicano la precisione del cavaliere che «nell'ora in cui meno si è sicuri dell'esistenza del mondo [...] si metteva a contare: foglie, pietre, lance, pigne, qualsiasi cosa avesse davanti. O a metterle in fila, a ordinarle in quadrati o in piramidi» (320). Calvino, mediante le enumerazioni, ottiene un preciso effetto espressivo e iconico e nello stesso tempo realizza un'efficace economia di discorso, accosta frasi brevi o parole in qualche modo correlate tra loro e la scelta oculata dei termini da accostare è in rapporto al fine comunicativo prefissato. Del resto, d'accordo con Mengaldo, «la figura dell'elencazione o enumerazione protratta, fondendo esattezza analitica e velocità di scansione, è

---

<sup>35</sup> I tre romanzi giocano attorno a tre metafore: per il visconte è il comportarsi da mezzo uomo; per il barone è lo starsene sospesi; per il cavaliere è l'essere vuoti dentro. Per dirla con Milanini, «Calvino ha, per così dire, preso il focus delle frasi semiproverbiale sopra citate e lo ha letteralizzato». Per una disamina dell'argomento cfr. C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti 1990.

<sup>36</sup> I. CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, Milano, Mondadori 2002, p.125.

<sup>37</sup> ID., *Romanzi e racconti*, cit., p. 2979.

veramente una delle costanti segnaletiche dello stile di Calvino (“la mia vita funziona a base di elenchi” ha scritto)».<sup>38</sup>

La seconda, suor Teodora-Bradamante, viaggia con la propria «bussola umorale» dal mondo reale delle cucine a quello immaginario della battaglia, creando imprevedibili combinazioni: «la penna non gratta che polveroso inchiostro e non vi scorre più una goccia di vita, e la vita è tutta fuori, fuori dalla finestra, fuori di te e ti sembra che mai più potrai rifugiarti nella pagina che scrivi, aprire un altro mondo, fare il salto» (357). Quello che succede fuori fa irruzione nella scrittura: («fuori è assoluta estate, dalla valle giunge un vociare e un muover d’acqua [...] giovani villani spogliati che fanno il bagno», 357), e non solo («sotto la mia cella è la cucina del convento. Mentre scrivo sento l’acciottolio dei piatti di rame e stagno», 341). Però, come il mondo reale irrompe nella scrittura, così la scrittura si fa interprete della realtà:

ieri scrivevo della battaglia e nell’acciottolio dell’acquaio mi pareva di sentir cozzare lance contro scudi e corazze [...] di là del cortile mi giungevano i colpi di telaio delle sorelle tessitrici e a me pareva un battito di zoccoli di cavalli al galoppo: e così quello che le mie orecchie udivano, i miei occhi socchiusi trasformavano in visioni e le mie labbra silenziose in parole e parole e la penna si lanciava per il foglio bianco a rincorrerle (341).

Per dirla con Ricci:

in this process of iconographic re-presentation Calvino seems to have escaped the prison house of linguistic restraint and achieved a functioning marriage between visual perception and verbal recognition. By engendering a new lexically based shape to painted forms, he places himself at one remove from reality, sheltered (like Suor Teodora in *Il cavaliere inesistente* [...]) but not hindered, by a veil of literature.<sup>39</sup>

Per Teodora la scrittura è un mezzo di conoscenza del mondo e di se stessa; infatti la scrittura è il solo modo per razionalizzare il caos del mondo. Come sostiene Starobinski, «suor Teodora è la figura alla quale Calvino ha delegato (per oggettivarla e per liberarsene) la propria parte di scrittore».<sup>40</sup> Tema centrale nel *Cavaliere* è proprio l’atto stesso dello scrivere, sentito ora come difficoltà e fatica («a ognuna è data la sua penitenza [...] A me è toccata questa di scriver storie: è dura, è dura», 357); ora come dovere («a me la badessa ha assegnato un compito: lo scrivere questa storia», 341); ora come necessità («l’arte di scriver storie sta nel saper tirar fuori da quel nulla che si è capito della vita tutto il resto; ma finita la pagina si riprende la vita e ci s’accorge che quel che si sapeva è proprio un nulla», 350); ora come ricerca di verità («libro, è venuta sera [...] è verso la verità che corriamo, la penna e io, la verità che aspetto sempre che mi venga incontro dal fondo d’una pagina bianca», 369); ora come ricerca di altre strade («quello che il volgo – ed io stessa fin qui – tiene per massimo diletto, cioè l’intreccio d’avventure in cui consiste ogni romanzo

<sup>38</sup> P.V. MENGALDO, *La lingua dello scrittore*, cit., p.217.

<sup>39</sup> F. RICCI, *Painting with words*, cit., p.259.

<sup>40</sup> J. STAROBINSKI, *Prefazione a Italo Calvino*, in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., pp.XI-XXXIII: XVII.

cavalleresco, ora mi pare una guarnizione superflua, un freddo fregio, la parte più ingrata del mio penso», 382). L'incontro tra scrittura e immagine culmina nel momento in cui Teodora scrive: «per raccontare come vorrei bisognerebbe che questa pagina bianca diventasse irta di rupi rossicce, si sfaldasse in una sabbietta spessa, ciottolosa e vi crescesse un'ispida vegetazione di ginepri. In mezzo [...] farei passare Agilulfo» (382). Si sente qui la tensione dello scrittore che brama rappresentare la tridimensionalità della realtà sulla pagina, che tenta di ricondurre il mondo all'unidimensionalità del foglio: «ogni cosa si muove nella liscia pagina senza che nulla se ne veda [...] una distesa che si contrae e raggruma in forme e consistenze diverse e in varie sfumature di colori, ma che può pur tuttavia figurarsi spalmata su di una superficie piana, anche nei suoi agglomerati pelosi o pennuti o nocchieruti come un guscio di tartaruga [...] bisognerebbe che ci fosse sulla superficie uniforme un leggerissimo affiorare, come si può ottenere rigando dal di sotto il foglio con uno spillo, e quest'affiorare, questo tendere fosse però sempre carico e intriso della generale pasta del mondo e proprio lì fosse il senso e la bellezza e il dolore, e lì il vero attrito e movimento» (383-4). Per Calvino la scrittura è in grado di raggiungere l'onnipotenza, come se si trattasse di un mondo speculare e simmetrico a quello reale, di essere addirittura autosufficiente; non è casuale se poco più avanti Suor Teodora dirà: «tutto questo che ora contrassegno con righe ondulate è il mare, anzi l'oceano. Ora disegno la nave su cui Agilulfo compie il suo viaggio, e più in qua disegno un'enorme balena, con il cartiglio e la scritta "Mare oceano"» (385). Alla fine il narratore intende velocizzare la storia e si mette a scrivere «a rotta di collo. Da una riga all'altra saltavo tra le nazioni e i mari e i continenti [...] la pagina ha il suo bene solo quando la volti e c'è la vita dietro che spinge e scompiglia tutti i fogli del libro» (408-9). Come si vede, la convinzione dell'incompiutezza del linguaggio ha portato Calvino a cercare altre vie di rappresentazione, mediate da immagini che costituiscono «una tessera di un sistema di percezione [...] L'immagine quindi non rappresenta oggetti, ma rispetto ad essi funziona da vettore, li rende accessibili, avvicinabili»,<sup>41</sup> come si evince dalla similitudine che associa in modo surreale pesci ed eserciti: «i loro argentei scudi s'alzavano e s'abbassavano come branchie d'un pesce. A un lungo pesce tutto scaglie somigliava l'esercito: a un'anguilla» (322).

A conclusione, ci soccorrono le parole dello stesso Calvino: «il potere di metter a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di *pensare* per immagini»<sup>42</sup> costituisce oggi la bussola per non perdersi nel mare

---

<sup>41</sup> F. SCRIVANO, *Raccontare la scrittura. Italo Calvino e Il cavaliere inesistente*, «Esperienze letterarie», XXXII, vol. 2, aprile-giugno 2007, pp. 79-97: 82.

<sup>42</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 103.

delle immagini in cui siamo immersi: «il potere di evocare immagini in *assenza*»<sup>43</sup> è infatti purtroppo intaccato dall'assuefazione visiva di immagini talmente ripetitive e abusate da colpire pericolosamente l'immaginazione, rendendola insensibile e quasi anestetizzata.

---

<sup>43</sup> *Ibid.*