



HAL
open science

Le tableau comme paysage ; le paysage comme tableau

Greta Gribaudo

► **To cite this version:**

Greta Gribaudo. Le tableau comme paysage ; le paysage comme tableau. Quaderni di didattica della scrittura, 2023, 39. hal-04209816v2

HAL Id: hal-04209816

<https://hal.science/hal-04209816v2>

Submitted on 26 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le tableau comme paysage; le paysage comme tableau

La peinture de Raoul Dufy et Francesco Menzio dans l'œil d'Italo Calvino

Greta Gribaudo

L'articolo approfondisce la riflessione di Calvino sul rapporto tra la realtà e la sua rappresentazione, percorrendo quel *topos*, anche letterario, su cui Calvino si è soffermato, il legame tra mondo scritto, quindi rappresentato, e mondo non scritto. Privilegiata prospettiva di analisi è la scrittura di Italo Calvino e del suo stretto rapporto con le immagini: la scrittura si configura come strumento che attraversa le immagini, che le connette tra loro, o addirittura che tende ad essere essa stessa immagine.

Il contributo esamina quindi due testi calviniani dedicati alla pittura di rappresentazione del paesaggio semi-antropizzato o urbano, immagine quest'ultima onnipresente nelle opere calviniane.

Parole chiave: paesaggio, *ekphrasis*, rappresentazione, semiotica dell'arte.

The article delves into Calvino's reflection on the relationship between reality and representation, dwelling on that *topos*, also literary, on which Calvino dwelt, the link between the written world, thus represented, and the unwritten world. The privileged perspective of analysis is Italo Calvino's writing and its close relationship with images: writing is configured as an instrument that traverses images, that connects them together, or even tends to be an image itself. The contribution therefore examines two Calvinian texts dedicated to the painting of the representation of the semi-anthropised or urban landscape, an image that is omnipresent in Calvino's works.

Key words: landscape, *ekphrasis*, representation, visual semiotics.

Received: March 2023; *Accepted:* April 2023.

Italo Calvino est un penseur iconique et un écrivain «imago-centrique» (Ricci, 1995, p. 283). Comme le souligne l'écrivain lui-même dans *Visibilità* (dans *Lezioni americane*), son processus de création part d'une image, qui se développe dans ce qui est défini comme un «cinéma mentale» (Calvino, 1988, p. 699), et ne prend forme que plus tard dans le

langage verbal. Il s'agit d'une écriture «icastica» (ivi, p. 677), c'est-à-dire visant à l'évocation d'images mentales chez le lecteur¹. L'écriture de Calvino apparaît donc comme un outil qui croise les images, qui les relie les unes aux autres, ou même qui tend à être une image elle-même.

Les exemples sont nombreux dans la production littéraire de l'écrivain, des récits des années 1940 à son dernier *Palomar* – en passant par *Le cosmicomiche* et *Ti con zero*, la trilogie de *I nostri antenati*, *Il castello dei destini incrociati*, et *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Mais un terrain particulièrement fertile en ce sens est sans doute constitué par les textes que l'écrivain consacre aux arts plastiques: des plaquettes et des commentaires ou critiques d'expositions artistiques, des introductions à des livres d'artiste, des collaborations avec des éditions d'art, des lettres et des notes personnelles, écrits entre 1946 et 1985, soit tout au long de sa carrière, mais principalement entre les années Soixante-dix et Quatre-vingts. De fait, ce corpus nous permet de considérer spécifiquement l'écriture ekphrastique de Calvino, ses *lectures* d'œuvres d'art observées, ses analyses du travail d'un artiste plasticien, mais surtout d'avoir un point d'observation privilégié sur le traitement de l'image par l'écrivain, sur le décryptage du processus de composition d'une œuvre d'art. Ce sont des textes qui, en somme, permettent à Calvino de s'interroger profondément sur sa propre démarche à travers le parcours créatif d'un autre artiste, un artiste *visuel*, double antinomique de l'écrivain par excellence – comme on le voit, entre autres, notamment dans *La squadratura*, introduction au livre d'artiste *Idem* (1975) de Giulio Paolini, où l'écrivain développe une comparaison étroite entre lui-même et le peintre².

L'un des aspects qui ressort le plus clairement de l'étude de ces écrits sur l'art est la réflexion de Calvino sur le rapport entre réalité et représentation. *Topos* qui est aussi littéraire, cette enquête sur la relation entre le monde écrit – représenté – et le monde non-écrit (*Mondo scritto e mondo non scritto* est le titre d'une conférence préparée pour la New York University en 1983, puis d'un recueil d'essais posthume) semble mieux se définir aux yeux de Calvino et se développer conceptuelle-

¹ Calvino la définit comme suit: «[...] L'evocazione di immagini visuali nitide, incisive, memorabili; in italiano abbiamo un aggettivo che non esiste in inglese, "icastico" [...]» (Calvino, 1988, p. 677).

² Etant donné que *La squadratura* est ouvertement le texte d'inspiration pour la rédaction du roman *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, le personnage du «non-lecteur» rencontré dans ce livre, antinomie aussi grammaticale du personnage du «lecteur», est très probablement basé sur Giulio Paolini.

ment lorsque les deux différents niveaux de réalité sont séparés par la limite du cadre d'un tableau. Un cadre qui est à la fois objet empirique, «chiusura regolare che isola il campo della rappresentazione dalla superficie circostante» (Gruppo μ , 2007, p. 213), et objet sémiotique:

Il *bordo* è l'artificio che, in uno spazio dato, designa un enunciato di ordine iconico o plastico come unità organica. [...] Ciò nonostante, il bordo non deve la sua definizione al suo aspetto materiale, ma piuttosto alla sua funzione semiotica. È un segno, della famiglia degli indici [...]. Il significante di tale indice può variare. Può essere materializzato da una "cornice", nel senso artigianale del termine [...]. Tutti questi artifici organizzano lo spazio in modo che vi si possano identificare e delimitare gli enunciati. A essere definito non è solo lo spazio interno, ma anche quello esterno: è dal bordo che esso riceve il suo status di esteriorità. [...] Il bordo è quindi allo stesso tempo incluso ed escluso dallo spazio indicato, al punto che possiamo considerarlo contemporaneamente un limite e un luogo di passaggio. È, per meglio dire, uno strumento di mediazione tra lo spazio interno, occupato dall'enunciato, e lo spazio esterno (ivi, pp. 214-217).

Aussi, le mimétisme formel du langage visuel par rapport à la réalité – plus *immédiat* que le langage verbal – permet-il à l'écrivain de jouer avec la liminalité de la représentation (formelle et figurative), ou d'interroger cette limite, de la questionner, de la dilater, de la franchir.

Dans les pages qui suivent, nous nous proposons d'analyser deux textes calviniens consacrés à la peinture de représentation du paysage semi-anthropisé ou urbain. Ce dernier est un objet d'observation privilégié pour l'écrivain, pour qui le thème et l'image de la ville sont non seulement récurrents mais omniprésents. Dans ce cas, cependant, nous entendons adopter, comme mentionné, le prisme de la réflexion sur la représentation et sur la porosité de ses frontières matérielles: le cadre, son ouverture sur le monde. Il s'agit de quelques lignes poétiques consacrées à Raoul Dufy et d'une courte prose écrite à la mémoire de Francesco Menzio. Le regard de Calvino est porté à la fois sur la toile (représentation) et sur le paysage (objet de représentation) et se déplace entre les deux éléments dont le rapport de signification est déconstruit: le référent et le signifiant s'inversent, ils se superposent, ils finissent par se confondre.

Entre octobre et novembre 1951, Calvino voyage en Union soviétique pendant une cinquantaine de jours. Entre février et mars de l'année suivante, le récit de ce voyage est publié dans "l'Unità" sous le titre *Tacquino di viaggio in URSS di Italo Calvino*. Une note manuscrite, recueillie par Luca Baranelli et Ernesto Ferrero dans l'*Album Calvino* (Baranelli,

Ferrero, 1995, p. 140), remonte à cette période et témoigne du retour de l'écrivain en Italie:

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

Pendant le voyage, le 25 octobre, le père de Calvino décède. Ce dernier donc, de retour en Italie, revient au domicile familial. Son «qui» est donc très probablement Sanremo, ou un village voisin de la Riviera ligurienne. L'usage du déictique, qui rime d'ailleurs avec le nom du peintre – par homophonie, dans une rime “pour l'oreille” – rapproche l'écrivain du lecteur: le lieu n'est pas nommé, le commentaire est partagé comme si le lecteur avait sous les yeux le paysage même observé par Calvino. Dans l'écriture ekphrastique l'usage du déictique a une importance fondamentale, en tant que «“dimostrativo” iconico» (Marin, 2001, p. 202): la langue essaie de dire ce que l'on est en train de voir. Si, à travers des mots, il est possible d'exprimer, par exemple, *la* jetée ou *la* couleur bleue, avec de la peinture, il est possible de représenter *cette* jetée, *cette* nuance particulière de bleu. L'écriture de Calvino, en général, est une tentative constante de (d)écrire *ce* bleu, de montrer, «far vedere» (Serra, 2006, p. 194) *cette* jetée: en cela, consiste sa nature «icastica». Surtout dans les textes ekphrastiques de l'auteur, dans la lecture des œuvres d'art, il semble que la représentation soit remplacée par l'*actualisation* du contenu du tableau, de la situation visuelle. Comme si l'observateur même créait le contenu du tableau. En d'autres termes, Calvino tend non pas à représenter les œuvres, mais à les présenter, à les rendre actuelles (au sens de «en acte»). Le déictique, dans cet exemple de texte extrêmement synthétique, remplit de manière opaque³ précisément cette fonction.

La rédaction de cette composition rimée très courte (rare, dans la production de Calvino) semble plutôt spontanée. L'immédiateté du texte est également rendue par le «ecco» (voilà), qui renforce également l'impression de proximité du lecteur. La dimension politique, ou plutôt «les Pays et les Problèmes», bien qu'évoquée est reléguée au passé; le présent

³ La deixis opaque, en linguistique, ne peut être interprétée que dans la situation discursive, quel que soit le contexte extralinguistique. Dans ce cas, bien que l'on suppose que l'*ici* désigne la jetée de Sanremo, il n'y a aucune certitude et le déictique reste ainsi opaque.

de l'écrivain est le *hic et nunc* de la vision. Plus en détail, l'observation du paysage de la Ligurie est restituée dans le texte à travers une comparaison qui relie la vue depuis la jetée aux peintures de Dufy. Raoul Dufy (1877-1953) est un peintre français actif au début du xx^e siècle, proche du fauvisme et des courants picturaux élaborés par Matisse; il est connu pour ses vues de paysages marins, notamment de la Côte d'Azur, limitrophe de la Riviera ligurienne du Ponente (ouest)⁴. La similitude de Calvino est intéressante car elle inverse le rapport canonique entre représentation et réalité: ce ne sont pas les toiles du peintre, figuratives, qui sont comparées à la réalité qu'elles sont censées représenter, mais l'inverse. C'est la vue depuis la jetée qui est comparée à des peintures, c'est-à-dire à l'image d'elle-même. De cette note restée personnelle, il semble donc que tout le voyage vers des contrées lointaines ait servi à prendre conscience de cette évidence visuelle («ecco sono ritornato qui per scoprire che la vista [...]»); la révélation que le paysage est comme un tableau est pour Calvino une véritable *découverte*. Pour l'écrivain, d'ailleurs, «viaggiare non serve molto a capire [...] ma serve a riattivare per un momento l'uso degli occhi, la lettura visiva del mondo» (Calvino, 1984, p. 566).

L'habitude de tenir un carnet de voyage, composé de notes, de croquis écrits presque visuels, accompagne Calvino au fil du temps, des années 1950 aux années 1980, et dans l'espace, en Union soviétique, aux États-Unis, au Japon, au Mexique et en Iran. Mais c'est en regardant le paysage de la Ligurie que la révélation visuelle, réactivant l'œil et le regard, s'accomplit pleinement, comme le souligne Marco Belpoliti dans son texte consacré à la couleur dans la littérature de l'écrivain:

il paesaggio in questi racconti di Calvino [ceux des années 1940] è inteso come apertura spaziale, squarcio che irrompe nel racconto e colpisce con le proprie note coloristiche il lettore: balza agli occhi nella prosa piana e scorrevole la macchia o la pennellata improvvisa, esatta e coincisa. [...]

⁴ Dans la plaquette que Calvino écrit pour l'exposition d'Enrico Paulucci à Bologne à la galerie La loggia (*Opere di Enrico Paulucci*, 17-28 mars 1959), l'écrivain mentionne à nouveau l'œuvre de Dufy, qui est définie dans les termes suivants: «ci sono pittori che continuano tutta la vita un loro discorso sulla felicità, dal grande Matisse a Dufy, pittori che definiscono il male del vivere attraverso il loro contrario, la felicità raggiunta: e il loro non è un discorso di evasione, è un battere il chiodo secondo per secondo senza smettere mai: se la vita può essere così in un suo momento perché non può essere così in ogni caso?». Ici, nous voulons souligner à nouveau la relation entre le travail de Dufy et le paysage de la Ligurie, encore mis en valeur par la référence montaliennaise et par le fait que Paulucci est lui aussi un auteur des paysages ligures, ainsi que d'origine ligurienne. De plus, il faut également rappeler que Calvino connaît bien le paysage de la Côte d'Azur, où se déroule le récit de 1953 *Gli avanguardisti a Mentone*.

Il colore indica qui lo spazio come possibilità; esso non ha in questi primi libri di Calvino un semplice valore visivo, ma indica appunto l'*aprico*, tema a cui dedicherà il racconto filosofico di *Dall'opaco*, punto di arrivo della sua descrizione del paesaggio, ma anche discorso sul metodo della descrizione, momento in cui la memoria assume una forma geometrica e topologica mimando il paesaggio ligure (Belpoliti, 2006, pp. 300-301).

Le langage de la géométrie est pour Calvino, dans le sillage de Galilée, le langage avec lequel décrire le paysage; le rapport entre la lumière et l'ombre (l'*aprico* et l'*opaco*) est une métaphore du rapport de sens – là où l'ombre devient *signe* de la réalité grâce à la lumière:

si può tener conto delle macchie d'ombra cioè dei luoghi non raggiunti dai raggi, di come l'ombra acquista nettezza proporzionalmente al prendere forza del sole, di come l'ombra mattutina d'un fico da tenue e incerta diventa col salire del sole un disegno in nero del fico foglia per foglia che s'allarga al piede del fico in verde, quel concentrarsi del nero per significare quel lucido verde che il fico contiene foglia per foglia sulla faccia che dà verso il sole (Calvino, 1990, p. 97).

Ces paroles, qui font écho à l'esthétique montaliennne, semblent être la métaphore de l'écriture même: le fil d'encre, noir sur blanc, dessine une forme qui se définit par rapport à la forme du monde, dans un rapport de prise du sens du visuel.

Pour revenir au paysage, dans certains textes consacrés à la Ligurie, et notamment dans cet hommage au paysage ligure qu'est *Dall'opaco*, le regard de l'écrivain devient analytique, il se concentre sur les détails considérés comme faisant partie d'une totalité, d'un ensemble qui les contient (le paysage lui-même), et qui émerge du contexte dans lequel ils s'insèrent grâce aux contrastes de clair-obscur, de lumière et d'ombre. L'ensemble visuel du paysage est en somme comme celui d'un tableau, dont on peut détecter les détails, les analyser, les saisir, découvrir qu'eux aussi contiennent d'autres détails, dans un rapport vertigineux de *dedans* et de *dehors* interchangeables, de mise en abyme, de tableau dans le tableau, où chaque élément encadré est à son tour un cadre:

uno spazio che è esterno anche quando è dentro un interno, gallinai conigliere traspasano dentro le reti metalliche, chioschi pergole tettoie bersò, ogni vasca rispecchia ciò che è sopra la vasca, scale esterne collegano altane sui cui davanzali il basilico cresce in pignatte piene di terra, un paese è una pigna tutta arcate e finestre, la finestra inquadra il comò con lo specchio su cui passa una nuvola (ivi, p. 94).

Où la «pigna» de Sanremo (le noyau le plus ancien et perché de la ville) est regardée, comme la structure végétale qui en italien porte le même nom, la pomme de pin, à la forme spiralée et fractale, avec un regard «frantumato» (*ibid.*), pulvisculaire, mais encadré dans le double cadre de la fenêtre et du miroir. Les *topoi* picturaux de la fenêtre comme cadre et du miroir comme cadre dans le cadre font écho aux stratégies de représentation du paysage “cadré” souvent employées par l’écrivain:

tanto vale considerare come forma del mondo quella del golfo che ho davanti ai miei occhi, delimitata dal capo che mi sta a levante e da quello che mi sta a ponente, [...] o quali che siano le due quinte che delimitano il palcoscenico al cui centro io mi trovo (ivi, p. 93).

Le paysage de la Ligurie, ici synecdoque de tout type de paysage, synecdoque du monde entier, a précisément une morphologie qui s’adapte non seulement à une lecture et à une écriture géométrisantes – par exemple l’incipit du *Il sentiero dei nidi di ragno*: «per arrivare fino in fondo al vicolo, i raggi del sole devono scendere dritti rasenti le pareti fredde, tenute discoste a forza d’arcate che traversano la striscia di cielo azzurro carico» (Calvino, 1947, p. 5) –, mais aussi à une vision cadrée, compte tenu notamment du caractère liminal de la région, à la frontière entre mer et montagne, qui conjugue la verticalité des versants à l’horizontalité du profil de la Méditerranée: un «mondo di linee spezzate ed obliqua tra cui l’orizzonte è l’unica retta continua» (Calvino, 1990, p. 89). Pourtant, cette scène accueille un nouveau théâtre, celui d’un nouveau langage, peut-être justement le langage pictural:

occorrerebbe anche dire per dissipare ogni equivoco in cui la parola teatro può indurre, che il teatro è fatto in modo che il massimo numero d’occhi abbia un campo visuale libero al massimo, cioè in modo che tutti i possibili sguardi siano contenuti e condotti come all’interno d’un unico occhio che guarda se stesso, che si vede specchiato nell’iride della propria pupilla, mentre io parlo d’un mondo dove tutto si vede e non si vede al medesimo tempo, in quanto tutto spunta e nasconde e sporge e scherma, le palme si aprono e chiudono come un ventaglio sulle alberature delle barche da pesca, s’alza il getto d’una manica e innaffia un campo d’invisibili anemoni, mezzo autobus svolta nella mezza curva della carrozzabile e sparisce tra le spade dell’agave, il mio sguardo è frantumato tra piani e distanze diverse, scorre su una fascia obliqua di stuoie e vetrine di serre, tocca un campo tutto irto di spaghi e bacchette sul versante di fronte, torna a accorciarsi sul primo piano d’una foglia di nespole che pende da un ramo qua in mezzo, passa dalla nuvola

d'un olivo grigio a una nuvola bianca che naviga in cielo, poi c'è sotto i miei occhi enorme e verde di zolfo una pianta di pomodoro in un castello di canne, poi un piccolo tetto di coppi di là dal torrente, da cui si diparte un filare di piante di cachi, con i frutti d'un rosso giallastro che posso contare sui rami anche a questa distanza, e occorrerebbe precisare ugualmente che cosa è un teatro in rapporto coi suoni, come luogo della massima capacità dell'udito, grande orecchio che racchiude in se stesso tutte le vibrazioni e le note, orecchio che ascolta se stesso, orecchio e insieme conchiglia posata all'orecchio, mentre invece io parlo d'un mondo in cui i suoni si rompono salendo e scendendo per le anfrattuosità del terreno e girando intorno a spigoli e ostacoli, e si smorzano e si propagano indipendentemente dalla distanza, il dialogo di due donne che s'incontrano a metà d'una strada a gradini si perde appena sopra i cavagni che esse reggono in testa, ma sulla collina di fronte arrivano gli uuuh! i gaaa! gli ohime-mì! che attraversano l'aria come grani d'una collana che scorrono giù per il filo, lo spazio è formato da punti visibili e punti sonori che si mescolano tutti i momenti e non riescono mai bene a coincidere [...] (ivi, pp. 94-95).

Le paysage de Calvino est donc aussi un paysage sonore; mais, plus qu'auditif, synesthésique, c'est-à-dire où même les sons vivent dans une dimension visuelle. Dimension, également dans ce cas, déjà présente dans *Il sentiero dei nidi di ragno*, où la mer est définie comme «un grande urlo azzurro al di là d'una balaustra di colline e case» (Calvino, 1947, p. 241), un gouffre aussi profond que la couleur bleue. Que le cri ait avant tout un caractère visuel⁵ (chromatique et formel: une grande bouche ouverte), plutôt qu'auditif, voire une connotation matérielle, est également démontré par la fin de *L'Avventura di un poeta*, où l'écrivain décrit à nouveau un paysage. Le chemin de fer «mostrava i fili [...], poi spariva [...], rispariva, [...] come i punti d'un cucito ineguale» (Calvino, 1970, p. 1171), le village est «incastrato in uno spacco tra quelle alture s'allungava tutto all'insù, le case una sopra l'altra, divise da vie a scale, acciottolate, fatte a conca nel mezzo» (*ibid.*), habitées par des hommes sur les murets, des enfants dans les rues, des femmes sur les seuils. L'écrivain poursuit ce zoom vertigineux – comme si son œil était une véritable caméra – qui depuis les montagnes et les pâturages atteint l'intérieur des portes des maisons dans lesquelles se trouvent

⁵ C'est l'idée soutenue par Mario Barenghi dans l'un de ses discours lors du colloque international *Italo Calvino. Spazi Paesaggi Ambiente*, qui s'est déroulé à Sanremo du 17 au 19 novembre 2022.

[...] dappertutto posate e in volo nuvole di mosche, e su ogni muro e su ogni festone di carta di giornale attorno alle cappe dei camini l'infinita picchiettatura degli escrementi di mosca, e a Usnelli [le poète] venivano alla mente parole e parole, fitte, intrecciate le une sulle altre, senza spazio tra le righe, finché a poco a poco non si distinguevano più, era un groviglio da cui andavano sparendo anche i minimi occhielli bianchi e restava solo il nero, il nero più totale, impenetrabile, disperato come un urlo (ivi, p. 1172).

Si le cri bleu est la mer, le noir est l'écriture; les couleurs chez Calvino ont une nature, aussi bien synesthésique que gnoséologique – jamais symbolique:

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

In questi passaggi della sua prosa, quasi dei versi di poesia, Calvino mostra l'influenza decisiva che ha esercitato su di lui [...] Montale, ligure di Levante, il quale [...] a lui, ligure di Ponente, ha rivelato il paesaggio della regione e gli ha fornito il lessico per raccontarlo (Belpoliti, 2006, pp. 300-301).

Belpoliti met en évidence les nuances du terme *découvrir*: en même temps lever le voile d'obscurité de la nuit (de l'absence de couleurs) et donc enfin voir quelque chose qui n'a pas été vu auparavant.

Une considération similaire est proposée par Calvino lui-même dans un texte de 1979 consacré à la peinture de Francesco Menzio (1899-1979):

là la luce del fuori incontra e riconosce la luce di dentro, i colori che erano lì in attesa anche prima che la luce entrando li obbligasse a rivelarsi (Calvino, 1979).

Où le dehors et le dedans sont à la fois le dehors et le dedans du tableau, et le dehors et le dedans de la fenêtre de l'appartement de l'écrivain, comme nous allons maintenant le voir. Ce texte, un hommage écrit à l'occasion de la mort du peintre, auquel a été consacrée une exposition au Palazzo Madama de Turin entre décembre 1979 et janvier 1980, propose à nouveau une réflexion sur le rapport entre paysage et peinture, à travers une comparaison proche de celle que l'on a pu voir dans les lignes consacrées à Dufy. Calvino, qui a accroché un tableau

de Menzio dans son appartement de la Rue Santa Giulia à Turin, compare le panorama du bord de la rivière que l'on peut voir depuis le balcon avec celui peint sur la toile:

per anni mi sono affacciato a un balcone sul Po, con la vista sui ponti e sulla collina. Per anni, girando gli occhi dal balcone, ritrovavo l'ansa del Po, i ponti, la collina che affioravano in ombre celesti e d'oro in un quadro di Menzio (*ibid.*).

La vue sur la rivière depuis le balcon et le tableau sont formellement similaires, il y a continuité entre eux; Calvino, observateur patient, tournant légèrement son regard de l'un à l'autre, retrouve les mêmes éléments: le coude du fleuve, les ponts, la colline⁶. De plus, le verbe «retrouver» est utilisé avec un sens visuel, à l'instar de l'incipit de *La speculazione edilizia*, encore une fois une description de l'observation d'un paysage:

alzare gli occhi dal libro (leggeva sempre, in treno) e ritrovare pezzo per pezzo il paesaggio – il muro, il fico, la noria, le canne, la scogliera – le cose viste da sempre di cui soltanto ora [...] s'accorgeva (Calvino, 1963, p. 781).

Où le regard depuis la fenêtre du train (donc la fenêtre comme cadre, comme tableau) et la continuité du geste visuel entre le monde écrit et le monde non-écrit se rejoignent⁷.

⁶ Calvino souligne la continuité entre le paysage et l'image à la manière de René Magritte dans *La condition humaine* (1935). La frontière conceptuelle entre le monde réel et sa représentation est floue et illusoire, étant donné que les deux, en se superposant, se confondent. De plus, un des tableaux de Magritte, *Le Château des Pyrénées* (1959), est choisi comme couverture de la première édition des *Città invisibili*, en 1972.

⁷ La réflexion sur la fenêtre du train comme cadre est approfondie par Lucia Corrain dans *Paesaggi di parole: l'esperienza visiva di Italo Calvino*. Dans cet article, la sémiologue de l'art propose une lecture du texte *Ipotesi di descrizione di un paesaggio* de Calvino, accompagnée d'une brève analyse de l'évolution (à la fois esthétique et optique) de la représentation du paysage dans l'histoire de la peinture: «la sostituzione della cornice finestrata con quella di altra natura, e precisamente quella del finestrino di un treno, è la testimonianza di un rinnovamento tecnologico che entra anche nella pittura e che iscrive la dimensione movimento nella pittura» (Corrain, 2008, p. 13). Dans cet article de Calvino la *lecture* du paysage est comparée à la lecture d'un texte écrit, et sa description est considérée finalement comme une forme de narration: «una descrizione di paesaggio, essendo carica di temporalità, è sempre racconto» (Calvino, 1969, pp. 2693-2694). Chez Calvino donc, tout comme le cadre d'un tableau, le bord de la page écrite est aussi un objet empirique et sémiotique. Sans s'attarder ici sur la question de la topographie de l'écriture de Calvino, il convient tout de même de faire une rapide mention à *L'Avventura di un lettore*. Dans ce texte le bord de la page du livre est dans

Dans la peinture de Menzio, les éléments de la composition, représentations figuratives du monde, émergent dans des nuances de couleur: c'est-à-dire émergent de la bidimensionnalité de la toile. Ce qui différencie la réalité de sa représentation, ce sont les sons: si le «rombo discontinuo di rumori e voci» (Calvino, 1979) vient de la ville qui se détache du «rombo fluido e cupo della rapida» (*ibid.*), et si de la rive opposée du fleuve, on entend les cris des animaux du zoo (phoques, oiseaux tropicaux)⁸, alors dans le tableau Calvino trouve «uno spazio di silenzio» (*ibid.*):

contrapposto alla finestra, il quadro di Menzio era uno spazio di silenzio: ma bastava mi concentrassi e ne sentivo la sonorità raccolta: un brusìo che vibra intorno alle linee, il rumore di fondo delle ore che ritornano, l'avvolgersi fruscianti delle cose nel colore dell'aria (*ibid.*).

La peinture est donc étudiée dans sa dimension spatiale, immobile et silencieuse. Pourtant les formes ont une sonorité et un dynamisme propres, une discontinuité: l'ekphrasis, même avec sa nature dénotative (Cometa, 2012)⁹, dynamise l'image grâce à la présence du bourdonnement et du bruissement, grâce à la vibration et à l'enveloppement

un rapport de continuité formelle et visuelle (d'où l'intérêt par rapport à la peinture) avec l'extérieur, en l'occurrence le corps bronzé d'une baigneuse: «Amedeo ogni tanto levava gli occhi [du livre] a quella vista circostante, li posava su un luccichio della superficie e sulla corsa obliqua d'un granchio; poi tornava assorto sulla pagina [...]. Ora lo stesso sguardo che scorreva le righe incontrava, ogni volta che doveva andare a capo, appena al di là del margine della pagina, le gambe della villeggiante solitaria. [...] Non sarebbe più riuscito a tornare alla sola tensione della lettura, tutta raccolta e interiore. Poteva, invece, cercare di far sì che questa tensione esterna avesse per così dire un corso parallelo all'altra, in modo da non dover rinunciare né alla signora né al libro» (Calvino, 1970, pp. 1131-1132).

⁸ Dans les années 1970, le long de la rive du Pô, proche de chez Calvino à Turin, se trouvait un jardin zoologique avec des animaux exotiques, fermé en 1987.

⁹ Michele Cometa dans *La scrittura delle immagini* identifie trois principales manières dont l'ekphrasis représente l'image: la dénotation, la dynamisation, l'intégration. Dans les trois cas, l'ekphrasis a pour but de transformer le «coexistant» en «séquentiel» (Cometa, 2012, p. 91), donnant chaque fois lieu à des descriptions, des récits ou des méditations à partir de l'image. L'ekphrasis dénotative est par nature descriptive, «degré zéro» de la représentation, déictique. L'ekphrasis dynamisante – où le langage peut dynamiser l'image, le processus de composition, le regard – tente d'annuler l'écart entre le déploiement dans le temps de la parole et le déploiement dans l'espace de l'image. L'ekphrasis intégrative – qui peut être synesthésique, herméneutique, associative, transpositionnelle – est, pour reprendre les mots de Baxandall, la description de la pensée qui suit immédiatement l'acte de voir un tableau, ou mieux, la représentation de la pensée sur un tableau, plutôt que la représentation du tableau lui-même (Baxandall, 2000, p. 16).

des choses (dans le texte le verbe vibrer est au présent et le verbe s'envelopper est substantivé, pour souligner le dynamisme de l'action). Même le temps, la succession continue des heures, fait du bruit. Ce que suggère Calvino c'est que, s'éloignant de la perception plus immédiate de la réalité visible et audible par la fenêtre du balcon, cette deuxième fenêtre sur le monde qu'est le tableau, que l'écrivain juxtapose à la première (au sens littéral de «contrapporre» mettre contre, ou devant, comme dans un miroir), a une vie propre, un cinétisme et un souffle. La peinture et la réalité sont donc dans une relation de continuité formelle et figurative, mais aussi de discontinuité perceptive.

D'ailleurs, la poétique de Menzio (dont le nom dans le texte de Calvino rime avec «silenzio», silence) est une poétique de la délimitation et du confinement. L'extérieur (de la fenêtre, du tracé de la ligne), avec sa luminosité révélant les couleurs, s'oppose à l'intérieur (du tableau, de la figure, de l'intimité du sujet représenté):

così, soprattutto nei quadri d'interno e di figura, Menzio delimita con largo gesto della linea zone dove la densità e la discrezione sono gli attributi dell'umano; un modo d'esser contenuto come condizione prima del vivente (Calvino, 1979).

Dans ce cas-là, la densité de la tache de couleur est celle du corps humain, la ligne de contour de la figure est la limite entre soi et le monde. Limite que Calvino ne manque pas de retrouver dans les yeux (brillants et luminescents) du peintre:

là s'appuntano i chiari occhi di Menzio con ilari scintille: occhi che guardano il mondo non per giudicarlo o per illudersi ma perché è qui che siamo (*ibid.*).

Les toiles de Menzio sont à la fois des frontières de séparation du monde et des contenants du monde. Suspendues dans le temps, elles donnent vie à une dimension visuelle parallèle au réel, ainsi qu'à une dimension perceptive du vivant et de l'intériorité qui est au contraire *absoluta*. L'œuvre du peintre n'est donc pas une lecture critique ou une interprétation symbolique de la réalité, mais un lieu où redécouvrir cette réalité, alors qu'elle émerge figurativement de la toile. Dans ce cas-là, l'usage du déictique «ici» a une valeur à la fois spatiale et temporelle, et indique notre présence au monde aujourd'hui, mais pas seulement:

occhi [ceux du peintre] per cui la ricchezza quotidiana delle gioie e delle malinconie resta fuori dal tempo, cioè costituisce il tempo vero. Come accadeva in un'epoca conclusa forse per sempre, ma che c'è stata, e se c'è stata c'è.

Menzio est un auteur qui gravite autour de l'environnement Einaudi depuis sa fondation. La maison d'édition est née en 1933, et le peintre, sarde, mais turinois d'adoption, a depuis le début été impliqué, avec divers autres artistes, pour donner forme aux couvertures des livres. Dans le catalogue *Cinquanta anni di un editore, le edizioni Einaudi 1933-83*, il est écrit que «i colori e i disegni di Menzio, in quegli anni, contribuiscono a caratterizzare l'immagine dei libri» (Mulatero, 1993, p. 352). La première commande remonte à 1938, et à partir de ce moment Menzio s'occupe de créer les couvertures des livres d'écrivains tels que Dickens, Dostoevskij, Defoe et Pavese, mais aussi d'auteurs classiques de l'antiquité comme Lucien de Samosate. Giulio Einaudi lui-même témoigne que les œuvres de Menzio ont toujours été bien pensées et «giuste» (*ibid.*). Prenons comme exemple l'esquisse de la couverture d'*Ossi di seppia* de Montale, commandée par Giulio Einaudi et réalisée en 1939 (aujourd'hui conservée, ainsi que neuf autres encres de Chine destinées à autant de couvertures de la série "Universale Einaudi", dans la collection de la maison d'édition Einaudi, achetée en 1991 par la Fondation De Fornaris): il s'agit d'une encre de Chine sur papier qui présente une proximité évidente avec l'œuvre de Giorgio Morandi, et qui comme celle-ci «contiene un segno narratore con qualità secche e incisive di mirabile freschezza di intuito» (*ibid.*). Le partage de la même poétique et de la même esthétique par le duo littéraire-visuel de Montale et Morandi est donc une source d'inspiration créative pour Menzio – ainsi que pour Calvino, comme on peut le constater dans *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* dans *Una pietra sopra*, où l'écrivain réunit l'héritage des deux artistes dans une «lezione di stoicismo» (Calvino, 1959, p. 64) à la fois existentielle et stylistique.

Dès lors, la participation de la plume de Calvino à l'hommage rendu au peintre n'a rien d'étonnant, compte tenu non seulement de l'héritage que Menzio laisse à Einaudi, mais aussi d'une certaine similitude de regard entre les deux:

le [...] pitture, quelle che Fossati predilige «impaginate al bordo di una finestra o sul filo di uno stipite: luoghi che non sono il mondo fuori, ma una continuità delle stanze, dell'occhio che guarda, del lavoro in corso»,

confermano quanto l'impaginare lo sguardo fosse una costante di Menzio; e le copertine dei libri sono anch'esse luogo di soglia, di passaggio verso la parola scritta. [...] Galvano nel catalogo del 1971 riferiva che «la finestra si fa soglia, soglia di una iniziazione alla saggezza da contemplare» (Muller, 1993, p. 352).

Les peintures de Menzio, comme le souligne aussi clairement Calvino, sont des frontières ouvertes, des seuils. Nous avons vu comment l'écrivain se concentre sur les yeux du peintre qui, dans son autoportrait, ne regardent pas, mais *se* regardent; c'est-à-dire qu'il «introverte lo sguardo» (Mantovani, 1993, p. 350):

di tre quarti, il pittore, come sorpreso, volge gli occhi chiari sulla propria immagine specchiata, e dallo specchio sullo spettatore. Come a dire che l'immagine del volto che ci viene restituita dal dipinto è almeno di secondo grado¹⁰, essendo evidenziata la cornice dello specchio [...]. È proprio nello specchio che l'immagine come attraverso un obiettivo viene ritagliata provvisoriamente dal *continuum* del reale, assumendo e dichiarando la propria qualità di frammento; frammento per il tutto [...]. La descrizione minuziosa ha un obiettivo: dimostrare che dietro tutte le immagini di Menzio c'è una precisa realtà e che il lavoro del pittore consiste proprio nel trascrivere questa realtà (*ibid.*).

Comme l'écrit Calvino vers la fin de sa carrière dans *Il mondo guarda il mondo*, un chapitre de *Palomar*, son œuvre la plus phénoménologique, le seuil de la fenêtre (synecdoque du livre, des yeux) donne sur deux réalités différentes qui sont faites de la même matière (Calvino, 1983, p. 969). L'homme n'est qu'un instrument dont le monde dispose pour se regarder, «uno strumento di cui il mondo si serve per rinnovare la propria immagine di continuo» (Calvino, 1975, pp. 1991-1993).

¹⁰ Calvino fait également référence au «second degré», dans un de ses écrits sur l'art: celui qui est consacré au peintre Lucio Fanti. Dans cette plaquette pour l'exposition parisienne de l'artiste, au sein du mouvement Figuration Narrative, à la galerie Krief-Raymond (17 avril-26 mai 1980), l'écrivain analyse la technique picturale de Fanti, qui travaille à partir de représentations photographiques. Ainsi les toiles, représentation d'une représentation, deviennent représentation au second degré. Voici les considérations de Calvino: «mais la nature existe-t-elle encore? Déjà, pour prendre contact avec elle le peintre a recours à une première médiation culturelle: la photographie, pour transformer les formes naturelles devenues emblème en un emblème au second degré, par la précision amoureuse du rendu pictural» (Calvino, 1980).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Baranelli L., Ferrero E. (1995), *Album Calvino*, Mondadori, Milano.
- Baxandall M. (2000), *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte* [trad. it.], Einaudi, Torino.
- Belpoliti M. (2006), *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino.
- Calvino I. (1947), *Il sentiero dei nidi di ragno*, in M. Barengni, B. Falchetto (a cura di) [1991], *Romanzi e racconti*, vol. I, Mondadori, Milano.
- Calvino I. (1959), *Una pietra sopra*, in M. Barengni, B. Falchetto (a cura di) [1995], *Saggi*, vol. I, Mondadori, Milano.
- Calvino I. (1963), *La speculazione edilizia*, in M. Barengni, B. Falchetto (a cura di) [1991], *Romanzi e racconti*, vol. I, Mondadori, Milano.
- Calvino I. (1969), *Ipotesi di descrizione di un paesaggio*, in M. Barengni, B. Falchetto (a cura di) [1995], *Saggi*, vol. II, Mondadori, Milano.
- Calvino I. (1970), *Gli amori difficili*, in M. Barengni, B. Falchetto (a cura di) [1992], *Romanzi e racconti*, vol. II, Mondadori, Milano.
- Calvino I. (1975), *L'uomo di fronte a disegni segreti (poi Palomar e Michelangelo)*, in M. Barengni, B. Falchetto (a cura di) [1992], *Romanzi e racconti*, vol. II, Mondadori, Milano.
- Calvino I. (1979), [testo senza titolo] in E. Menzio, L. Carluccio (a cura di), *Omaggio a Francesco Menzio*, in occasione dell'esposizione a Palazzo Madama, Torino, 12 dicembre 1979-8 gennaio 1980, pagina non numerata ma la settimana del volume.
- Calvino I. (1980), testo in francese per la plaquette di un'esposizione di Lucio Fanti, Parigi, Galerie Krief-Raymond, 17 aprile-26 maggio 1980, pagina non numerata.
- Calvino I. (1983), *Palomar*, in M. Barengni, B. Falchetto (a cura di) [1992], *Romanzi e racconti*, vol. II, Mondadori, Milano.
- Calvino I. (1984), *Collezione di sabbia*, in M. Barengni, B. Falchetto (a cura di) [1995], *Saggi*, vol. I, Mondadori, Milano.
- Calvino I. (1988), *Lezioni americane*, in M. Barengni, B. Falchetto (a cura di) [1995], *Saggi*, vol. I, Mondadori, Milano.
- Calvino I. (1990), *La strada di San Giovanni*, in M. Barengni, B. Falchetto (a cura di) [1994], *Romanzi e racconti*, vol. III, Mondadori, Milano.
- Cometa M. (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano.
- Corrain L. (2008), *Paesaggi di parole: l'esperienza visiva di Italo Calvino*, in "EC. Rivista dell'Associazione italiana studi semiotici", pubblicato online il 22 aprile.
- Gruppo μ (2007), *Trattato del segno visivo. Per una retorica dell'immagine* [trad. it.], Mondadori, Milano.
- Mantovani P. (1993), *Francesco Menzio*, in R. Maggio Serra (a cura di), *Arte moderna a Torino II. Opere d'arte e documenti acquisiti per la Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino*, Umberto Allemandi & C., Torino.

- Marin L. (2001), *La cornice della rappresentazione e alcune delle sue figure*, in L. Corrain (a cura di), *Della rappresentazione*, Meltemi, Roma.
- Mulatero I. (1993), *Francesco Menzio. I disegni*, in R. Maggio Serra (a cura di), *Arte moderna a Torino II. Opere d'arte e documenti acquisiti per la Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino*, Umberto Allemandi & C., Torino.
- Ricci F. (1995), *Il visivo in Calvino*, in M. Belpoliti (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, Marcos y Marcos, Milano, pp. 283-292.
- Serra F. (2006), *Calvino*, Salerno Editrice, Roma.

GRIBAUDO Greta
Aix Marseille Université
CAER
Aix-en-Provence
France