

VIAGGIO NELLE CITTA DI ITALO CALVINO (E ALTRI PERCORSI)

Il rapporto di Calvino con le arti visive e figurative è intenso, e diffuso in molti suoi scritti. Per partire dai dati più esterni, Calvino ha elaborato in numerose occasioni, e con particolare insistenza dagli anni settanta in avanti, interventi su artisti e fotografi a lui variamente congeniali, spesso traendone pretesto per riflessioni e reinvenzioni autonome: è il caso per citare un testo esemplare, del percorso critico e autocritico tracciato dalla *Squadratura* (1975) per l'amico pittore Giulio Paolini, e concentrato nel sottile confronto tra l'impuro e difficoltoso lavoro della scrittura e quello della pittura, che consegna invidiabilmente un "mondo (...) spoglio e senza ombre, fatto solo di enunciati affermativi", poiché la "mente del pittore si muove leggera nella nuda astrazione".

Ma la passione visiva in Calvino, si sa, non si manifesta soltanto nelle pur penetranti ricognizioni in margine ad alcuni artisti prediletti (come De Chirico, o Melotti, o Saul Steinberg, o Baj), poiché essa riguarda le ragioni più profonde e intime della scrittura di Calvino e del suo procedimento immaginativo e mentale. Congedando nel 1984 *Collezione di sabbia* per Garzanti, in quarta di copertina Calvino (che non si firma, ma pare indubbiamente autore della nota) presenta il libro come "pagine di cose viste o che (...) hanno come oggetto il visibile o l'atto stesso di vedere (compreso il vedere dell'immaginazione)".

Un'altra "collezione" microanalitica di descrizioni era l'appena precedente *Palomar* (1983) di cui Daniele del Giudice scrisse acutamente: "è proprio questa esperienza della visività, spinta al suo punto limite, che determina la forma del libro" (intitolando la sua recensione, per l'appunto, *L'occhio che scrive*). Ma già dal 1972 Calvino riserva agli "occhi" non a caso una delle categorie forti secondo cui raccontare lo straordinario atlante mentale delle *Città invisibili*. Si potrebbe continuare a lungo su questa linea. Basti ancora accennare, riportandosi ad anni più arretrati, al di qua della "svolta" combinatoria, che nella al solito molto lucida *Nota* che accompagna la trilogia riunita e ricomposta dei *Nostri antenati* (1960), Calvino non solo insiste sull'apparizione di un' "immagine" come primo nucleo genetico dei tre testi in questione, ma gli preme generalizzare l'affermazione in questi termini, con chiara funzione retroattiva: "All'origine di ogni storia che ho scritto c'è un'immagine che mi gira per la testa, nata chissà come e che mi porto dietro magari per anni. A poco a poco mi viene da sviluppare questa immagine in una storia". L' "immagine" dunque, precede la "storia" e la parola.

Ed è chiaro che il vedere in Calvino è produttivo al massimo grado, poiché l'osservazione maniacalmente attentissima della superficie induce ed evoca altre forme suscitando un sistema molteplice ed infinito di reazioni e combinazioni possibili: quindi avvia un complesso itinerario cognitivo ed esperienziale, che è sempre e da sempre in varie guise al centro dell'interesse di Calvino. Il "vedere" di Calvino, ben lontano dell'arrestarsi all'atto della contemplazione, mobilità incessantemente fantasia mentale e intelligenza del mondo.

Sono partita dal "vedere" di Calvino, motivo centrale, e potentemente primario del suo lavoro. Donde anche, come si diceva all'esordio, quella forte attenzione e concentrazione sulle esperienze delle arti visive.

Ma il discorso a questo punto va *d'emblée* rovesciato: qui è Calvino a essere "visto", interpretato e liberamente trasfigurato, dagli "occhi" e dall'esecuzione di un giovane artista pavese, Paolo Cristiani.

Se Calvino ha compiuto il suo intenso e allucinato-cerebrale *Viaggio nelle città di de Chirico* (1983) in adeguazione al clima metafisico, infatti appuntando la sua riflessione sul motivo a lui peraltro molto congeniale delle "città del pensiero", e se altre, disparate, città pittoriche ha attraversato (Peverelli, Borbottoni), volentieri "parafrasandole" (del Pezzo), qui è invece Calvino nelle sue distillatissime *Città invisibili* (e in due *Cosmocomiche*) a essere attraversato e "parafrasato" e trascritto visivamente in opere polimateriche e tridimensionali che si collocano tra '94 e '97.

Un "omaggio", quello di Cristiani, capriccioso, divertito e divertente, rispettoso ma insieme estrosamente infedele. Quanto a quest'ultimo punto, l'infedeltà: non solo essa è insita implicitamente in ogni "riescuzione" e "omaggio", ma, in più, è proprio Calvino che descrivendo nelle *Lezioni americane* le sue *Città invisibili* (che escono in volume nel 1972) ne sottolinea la struttura passibile di "molteplici percorsi", e di "conclusioni plurime e ramificate".

L' "omaggio" di Cristiani vale dunque come un percorso in più, che parte dal testo e avventurosamente ne esce battendo proprie strade fantastiche, tra deroghe, licenze, e reinvenzioni. Si dica subito e preliminarmente che *lusus* e contaminazione sono tra le componenti più cospicue e vistose delle operazioni artistiche di Cristiani.

Particolarmente sollecitante è a questo punto il confronto testuale, Calvino verso Cristiani, alla ricerca di affinità e scarti.

Si prenda il caso dell'opera ispirata a Ipazia. Calvino racconta Ipazia (rubricata come la quarta comparsa delle *Città e i segni*) sviluppando livelli antitetici di rappresentazione: l'apparenza pacifica di magnolie e lagune azzurre, ma poi: corpi affondati sott'acqua di suicide aggredite dai granchi, prigionieri incatenati, un estatico fumatore d'oppio, un filosofo enigmatico che addita il perpetuo inganno dei segni, e una diffusa "trepidazione erotica". Nella sua Ipazia, Cristiani sceglie di tacere di tutto questo, per concentrarsi soltanto sull'*explicit* vago e incantevole, del testo: il desiderio di lasciare la città avvistando dalla rocca più alta una ipotetica nave di passaggio. Quest'unica immagine, il desiderio-auspicio della partenza, viene estrapolata dal testo di Calvino, e resa con tenera fantasia infantile: sullo sfondo di un cielo-mare dove si gonfiano e confondono batuffoli di nuvole-onde, si accampano a destra una torre circolare e terrazzata su cui sale una lunghissima, aerea, sottile, scala a pioli con in cima la sagometta di una figura umana, a sinistra un antico e favoloso veliero, dalle vele di tela spicanti fuori dalla tavola.

Si diceva poco sopra: "contaminazione", e già lo si può verificare. Infatti l'arcano veliero settecentesco ispirato ad antiche riproduzioni (e segnale subito la centralità del *topos* marinaresco in Cristiani) sta di fronte, oppositivamente, a una torre che Calvino nominava come il "pinnacolo più alto della rocca" mentre in Cristiani è, a sorpresa, un elemento architettonico ipermoderno prelevato dall'odierno paesaggio tecnologico (per la precisione, la torre della Telecom che abbiamo sotto gli occhi transitando tra Pavia e Milano per la tangenziale all'altezza dell'Abbazia di Mirasole). Anche se, ulteriore licenza, sulla torre Telecom sventola in alto una anticheggiante bandierina a triangolo. L'indefinito scenario medioevale delle *Città invisibili* modellato, già trasgressivamente, sul *Milione* di Marco Polo, si incrocia, con malizia, con materiali di altre epoche e culture, tra cui soprattutto si arrogano diritto di cittadinanza gli elementi già citati e già di per loro antitetici: l'esotismo marinaresco (con un che di leggendario e sognante, diciamo alla Salgari, che sopravvive agli accertamenti personali del turismo di oggi onni-

invasivo) e la tecnologia multimediale (su cui Cristiani, di professione ingegnere informatico, la sa lunga).

Altro particolare, e altra costante, della dimensione insieme giocosa e colta di Cristiani: la citazione testuale di Calvino che ha generato l'ipazia di Cristiani è esposta e trascritta in grafia ingenua (qui e in numerose altre tavole), in un cartiglio sottoposto all'immagine e parte integrante dell'opera. Esplicita l'illusione sia alla pratica popolare degli ex-voto, sia alla tradizione della cartografia, due passioni non secondarie nel nostro bizzarro bricoleur. Non a caso, proprio un coloratissimo e movimentato *Ex Voto* apre nel '94 la produzione di Cristiani qui raggruppata, e testimonia da dove venga e per quali esperienze sia passata e passi la sua propensione per le forme espressive popolareggianti, primitive, fiabesche, il recupero di un sapiente gusto artigianale, dedito a manufatti minuziosi e pazienti, e all'arcaica pittura sul legno (sempre il rovere).

Ma proseguiamo il confronto con le *Città* di Calvino.

Bersabea (*Le città e il Cielo. 2*) in Calvino si presenta ingannevolmente molteplice: secondo la tradizione si compone di una "città-gioiello", preziosa di "oro massiccio", "argento", "diamante", "pietre rare"; e di una "città infera" o "fecale", ingombra di detriti della quotidianità più vile ("croste di formaggio, carte unte resche, risciacquatura di piatti, resti di spaghetti, vecchie bende"). Ma, avverte Calvino, in realtà vi sono due diverse "proiezioni" della città: quella infera è stata congegnata dai migliori architetti ed è perfettamente funzionante; mentre l'altra, allo "zenit", la vera "città celeste", raduna un cumulo di rifiuti di cui dà un (secondo) dettagliato catalogo: "un pianeta sventolate di scorze di patata, ombrelli sfondati, calze smesse, sfavillante di cocci al vento, bottoni perduti, carte di cioccolatini, lastricato di biglietti del tram, ritagli d'unghie e calli, gusci d'uovo". Di fronte a questa plurima e aleatoria e gremita classificazione, Cristiani semplifica, e realizza una micro-scultura giocata questa volta sul grottesco, sul clownesco, sul parodico (altri registri a lui congeniali e a tratti predominati): la "città-gioiello" è una chiassosa fantasmagoria, una città-giostra o città-torta, una città giocattolo che rappresenta il prezioso – si direbbe – secondo gli occhi golosi ed eccessivi del bambino: profusione di cupole, pinnacoli dorati (in foglia di rame), stagnole luccicanti; mentre la "città infera" poggia sulla radice carbonizzata di un albero e ostenta manometri, una chiave di gas, catene, furgoncini rossi in saliscendi per suggerire ancora infantilmente l'immagine del marchingegno funzionale; e infine "allo zenit" svetta la "città celeste": piccolo insieme di oggetti-rifiuto fissati a fili: una pietra pomice nera, gusci d'uovo, bottoni, carte di cioccolatini. Il tutto sembra rispondere a una risata liberatoria, a una burla trasgressiva: ed è il registro che prevale perlopiù nel ciclo dei "mestieri", mentre a contatto con i testi di Calvino la fantasia di Cristiani tocca nel complesso toni più leggeri, di un favoloso più sottile, nostalgico e *rêvant*, che non escludendo il divertimento lo tempera e lo addolcisce. Infatti, *Bersabea* mi sembra strettamente parente della beffarda e felliniana *Giostraia*, anche più esplicita nelle direzioni suddette. Mentre alla famiglia dell' "omaggio a Calvino" afferiscono come timbro espressivo il lirico *Mari del Sud* (quasi un gemello di *Moriana*, di cui dirò oltre); *La Madonna del Pesce*; e il ritrattino dedicato al *Subacqueo* (tutti e tre, si noti, accomunati tra l'altro dal persistente tema marinaro). Questo per tracciare alcune linee generali di orientamento: l'ironia di Cristiani, immancabile, svara attraverso gamme estese e differenziate: dal fantastico tenero e garbato all'esplosione satirico-caricaturale.

Torno alle *Città*, e proprio alla *Moriana* appena menzionata: dittico, ovviamente, poiché *Moriana* (*Le città e gli occhi*. 5) appartiene in Calvino alla serie fitta delle città "doppie", Questa la *Moriana* di Calvino: una prima città tutta trasparente e limpida (porte d'alabastro, colonne di corallo, frontoni di serpentina, ville di vetro-quasi acquari con danzatrici-sirene natanti); una seconda città fatta di detriti rugginosi e deperiti. La *Moriana* di Cristiani è costituita da un disco ruotante di rovere dalle due facce dipinte; al cui centro si fissa una lastra quadrata di vetro, con pittura ad olio. La prima *Moriana*, quella della "trasparenza", è dominata da un acquario centrale blu-azzurro raffigurato nella lastra, mentre ai margini due colonne contengono la citazione da Calvino nella già nota grafia di antico copista (un ritorno), il già noto veliero (altro ritorno) veleggia nell'orlo superiore del disco e una metropoli americana metallica e irta di grattacieli occupa la banda inferiore. Fedeltà a Calvino? Parzialissima. Infatti: l'acquario che Calvino suggeriva soltanto in forma di similitudine ("le ville tutte di vetro come acquari") qui invece è nucleo centrale del dipinto; non soltanto, ma le "danzatrici dalle squame argentate" sono trasformate in pesci *tout-court*; metropoli e veliero sono inseriti *ex novo* e nella loro antinomia (paesaggio industriale e tecnologico/antichità) rinviano al modulo oppositivo (veliero/torre Telecom) già reperito in *Ipazia*, rispetto alla quale Cristiani stabilisce dunque, più o meno intenzionalmente, una continuità inventiva, al di là del tema preso in prestito da Calvino. Nella seconda *Moriana*, quella del degrado, sulla faccia posteriore del disco, la lastra di vetro centrale nell'economia dell'insieme ha minore rilievo poiché rappresenta un elemento di sfondo coerente al contesto: una macchia-pozzanghera di acqua sporca dove infatti galleggiano mozziconi di sigaretta e si sporgono i detriti accatastati da Cristiani, che sceglie, d'accordo con Calvino: lamiera, barattoli, legno, chiodi, corde, e aggiunge di suo: carta di giornale, bustina da tè, fiammiferi di legno, nocciole e gherigli di noce.

La nostra rassegna torna a confermare ciò che subito appariva: la libertà della riesecuzione, con scarti più o meno forti rispetto al testo di partenza, e cioè con un gioco vario e fluido di permutate, assenze, aggiunte, slittamenti. Eccezionale, invece, il netto salto di registro, con la grottesca, eccessiva e "gergale" *Bersabea*, meno compatibile con l'asciuttezza di Calvino. Si segnalano frattanto alcune "invarianti" o almeno, significative ricorrenze: i frequenti cartigli, i prediletti velieri, gli amati pesci, e il mare (quasi) immancabile.

Pentesilea in Calvino (*Le città continue*. 5) è città senza centro né essenza, dai sobborghi invadenti e incerti. Questa invece l'immagine di Cristiani: su una tavola di legno rettangolare si staglia in basso il profilo irregolare di una città di grattacieli ancora americana come *Moriana I* (cfr. Calvino: "magre facciate, alte alte o basse basse come in un pettine sdentato") su grava un cielo eccedente e corrusco, e in alto a sinistra sporge uno spicchio lunare; dalla sagoma cittadina fuoriesce in posizione centrale un ponte di legno ricurvo e imponente gremito di modellini automobilistici. Lo scrupoloso lettore di Calvino potrebbe domandarsi: che centra *Pentesilea*, la città senza centro e tutta periferia? Ma nelle citazioni prelevate dal testo, Cristiani ha isolato provvidamente i puntuali luoghi della *Pentesilea* calviniana che gli hanno sollecitato lo scatto inventivo e che rappresentano due condizioni cittadine entrambe nefaste della civiltà contemporanea: la città-sede di lavoro e non di residenza o, all'opposto, la città-

dormitorio: “- Noi veniamo qui a lavorare tutte le mattine – ti rispondono alcuni, e altri: - Noi torniamo qui a dormire”. E inoltre, con più enigmatica suggestione: “fuori da Pentesilea esiste un fuori?”.

Si diceva sopra che in *Moriana* Cristiani espunge le “danzatrici” trasfigurandole in pesci. La caduta delle figure umane ritorna nell’esecuzione di *Armilla*. Che in *Calvino* (*Le città sottili*. 3) offre questi dati e questi concetti-chiave: città-emblema della “sottigliezza”, priva di mura soffitti pavimenti, e “una foresta di tubi” con “rubinetti, docce, sifoni”, “qualche lavabo o vasca da bagno”. Precisissima qui la rispondenza di Cristiani, che presenta tutti gli elementi citati e infatti ne deriva un’aerea selva un po’ melottiana (*Calvino* confessava a proposito delle predilette “città sottili” l’aspirazione verso la leggerezza di Fausto Melotti) aggiungendo ingegneristicamente un manometro, in sintonia con il sistema idraulico. Ma in *Calvino* c’è, come si accennava, qualcosa di più, che Cristiani elimina: “giovani donne (...) che si crogiolano nelle vasche da bagno, che si inarcano sotto le docce sospese nel vuoto, che fanno abluzioni, o si s’asciugano, o che si profumano, o che si pettinano i lunghi capelli allo specchio”, presenza gentile, come le “danzatrici” di *Moriana*. In questo caso la caduta dell’elemento umano, e (per la seconda volta) femminile, sembra opportuna e felice: mentre nella incorporea scrittura di *Calvino* le donne si armonizzano incantevolmente al contesto collaborando alla “sottigliezza” leggiadra, qui nella intrigante selva metallica dei tubi la resa delle figurine femminili facilmente avrebbe rischiato il bozzetto e la maniera, cui elegantemente Cristiani si è sottratto.

Ultimo pezzo dell’inventario delle città: *Zenobia*, (*Città sottili*. 2). Sentiamo *Calvino*: città pensile, costruita “su altissime palafitte”, dalle “case” ricche di “ballatoi e balconi”, poste su “trampoli”, collegate da “scale a pioli”, “sormontate de belvederi”, e dalle quali sporgono “carrucole, lenze e gru”. Cristiani interpreta *Zenobia* per sottrazione, lavorando sul concetto centrale dell’altezza ascensionale: la città e si innalza così, verticalmente, sullo snello tronco di un salice e consiste in un groviglio di rami secchi percorso da molte esili “scale a pioli”, unico tassello desunto da *Calvino*, mentre la discesa è garantita da carrucole e lenze, con in più la sagometta di una piccola mongolfiera, solo elemento intensamente cromatico dell’insieme e sola aggiunta rispetto al testo di partenza. La mongolfiera allude chiaramente al viaggio fiabesco e ingenuo, da fantasia ancora una volta infantile, e fa sistema con il veliero, dentro un clima di trasognata *rêverie*.

Esaurito il ciclo delle *Città invisibili*, due tavole di Cristiani si misurano con un altro *Calvino*, quello delle *Cosmocomiche*. Nel plurisperimentale *Calvino* le *Cosmocomiche* rispondono a un sistema espressivo ben differenziato e specifico, la cui chiave di lettura sta quasi tutta nel titolo, che opera una facile combinazione tra la sublime grandezza del tema cosmologico e cosmogonico e il registro abbassato del “comico” che ne consente lietamente l’approccio. Di qui deriva il particolarissimo “fantascientifico” di *Calvino*: inanzitutto ludicamente impostato, al contrario di quanto avverrà nelle rarefatte, contemplative, liriche *Città Invisibili*, e poi rovesciato all’indietro, a raccontare le origini dell’universo, anziché proiettato, come vuole convenzionalmente il genere, in avanti: nel futuribile.

Cristiani ha voluto illustrare il primissimo testo della serie, *La distanza della luna*, che in *Calvino* è un resoconto cordiale e fresco, ricco di dettagli gustosi, della vicinanza originaria tra Luna e Terra, poi allontanate dagli effetti della marea. L’io narrante, Qfwfq, responsabile del linguaggio colloquiale, racconta molti episodi sul tema: le salite sulla Luna dalla barca grazie alla scala a pioli, vicino agli “Scogli di Zinco” tra pesci, alghe, coralli, molluschi; la raccolta del latte sul suolo lunare, le

imprese dei vari personaggi, gli amori intrecciati, l'allontanamento graduale della Luna con l'esilio volontario della donna innamorata. Su una tavola di rovere Cristiani esegue la sua buffonesca epopea lunare, al solito trascogliendo e rielaborando a piacere alcuni dei molti tasselli del testo.

La fascia inferiore della tavola, allusiva al mare (un altro mare!), è ricoperta parzialmente da una superficie sporgente di plexiglas sotto la quale compaiono conchiglie e esche da luccio, zolle di carbone raffigurano gli "Scogli di Zinco"; nella fascia superiore (il cielo) campeggia un pezzo di albicocco bucherellato, a effigiare la luna, dai cui buchi fuoriescono un rametto di corallo e altri gusci di conchiglie. Dei due omini (di stucco e pasta di sale), uno occupa una minuscola barchetta, l'altro inerpicatosi da una scala a pioli sale sulla Luna. La riduzione "comica" del cosmo trova in Cristiani un giocoso collaboratore a oltranza.

Invece la seconda tavola, ispirata a *Un segno nello spazio*, si impegna su altri registri: di evocazione più raccolta e più enigmatica. *Un segno nello spazio* è, tra le *Cosmocomiche*, un apologo denso e complesso sul linguaggio dei segni e sulla storia stessa del linguaggio, della comunicazione e della codificazione, gestito da Calvino con grande maestria. Nella tavola di Cristiani questa volta le pagine di Calvino funzionano come pretesto parziale, poiché essa è tutta giocata sulla libera ripresa di preziose mappe antiche ed è un esplicito tributo alla già menzionata passione per la cartografia: il grande pannello di legno dipinto con tecnica mista ospita due cerchi affiancati: a sinistra sta la trascrizione di una mappa cinquecentesca del globo terracqueo, a destra il rifacimento pure variato di una mappa astrologica secentesca di Andrea Cellarius. Tra i pezzi ispirati a Calvino, questo appare senza dubbi il più indipendente dal testo originario, il più incline a lasciarsi catturare da seduzioni proprie, sviluppando una fantasia *altra* sul "segno", che qui è, con reinvenzione personale, il segno-linguaggio cartografico e astrologico, dentro gli spazi favolosi e misteriosi del cosmo. Le mappe, inoltre, suggeriscono il tema del "viaggio" nello spazio e nel tempo, cui Cristiani si mostra sensibilissimo; e il maestro Calvino – grande e inquieto viaggiatore almeno mentale – non può che consentire.

E qui i conti con Calvino provvisoriamente si chiudono.

Un bilancio? Raccogliendo le notazioni appuntate in ordine sparso nel corso della nostra rassegna, si ribadirà che in Cristiani i modi e i linguaggi dell' "omaggio" a Calvino variano tra più registri, complici sempre ironia e fantasia. Attingendo, si capisce, da una sua attrezzatura immaginativa personale: il mare, il viaggio, l'esplorazione, il sogno, l'avventura, la pesca, il gioco, il divertimento artigianale. Ma di volta in volta privilegiando, a seconda degli estri, o la morbidezza lirica o il candore fanciullesco, o il recupero di stili popolareggianti, o la vena grottesca.

Anche il rapporto con Calvino appare fluido e non sottoposto a regole rigide: poiché trascorre, come s'è visto da una riesecuzione puntuale (*Armilla*, privata soltanto dalle figure femminili), al più frequente procedimento selettivo (*Ipazia*, che lavora unicamente sull'*explicit*; o *Pentesilea*, che dal testo isola le due sole indicazioni sulla città lavoro, e sulla città dormitorio; *Moriana*, che enuclea certi luoghi testuali, su altri tace, inserendone di propri; l'ascensionale *Zenobia*; la triplice *Bersabea*; e, nell'ambito delle *Cosmocomiche*, *La distanza della luna*), alla interpretazione più indipendente (*Un segno nello Spazio*).

Nel gustoso ciclo dei ritrattini satirici, concentrati sulla diagnosi, non di rado feroce e parodia, di alcuni, varissimi, "mestieri", prevale nel complesso una tendenza irriverente e caricaturale. Tuttavia, anche in questa serie, sganciata da

ogni vincolo testuale, certi pezzi toccano tonalità lievi e pensose (così, ad esempio, *Il giardiniere*, o *Lindberg*, o *Il filosofo*); mentre altri si spingono verso una più carica espressività (ad esempio *Il manager*, o la menzionata *Giostraia*). Ancora a conferma della freschezza e della mobilità inventiva di Cristiani.

Clelia Martignoni

Da:

Paolo Cristiani: "Omaggio a Italo Calvino e Altre Cose – dalle "Città Invisibili" e "Cosmocomiche" ai ritratti satirici, novembre 1997