



HAL
open science

Il Visconte dimezzato, de Cellini à Zorro

Brigitte Urbani

► **To cite this version:**

Brigitte Urbani. Il Visconte dimezzato, de Cellini à Zorro. La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image, Perle Abbrugiati, Jan 2011, Aix-en-Provence, France. pp.29-48, 10.4000/italies.4378 . hal-01679998

HAL Id: hal-01679998

<https://amu.hal.science/hal-01679998>

Submitted on 10 Jan 2018

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.

Il Visconte dimezzato, de Cellini à Zorro

Brigitte Urbani



Édition électronique

URL : <http://italies.revues.org/4378>

DOI : 10.4000/italies.4378

ISSN : 2108-6540

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2012

Pagination : 29-48

ISBN : 1279-2195

ISSN : 1275-7519

Ce document vous est offert par Aix-Marseille Université (AMU)



Référence électronique

Brigitte Urbani, « *Il Visconte dimezzato, de Cellini à Zorro* », *Italies* [En ligne], 16 | 2012, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 03 octobre 2017. URL : <http://italies.revues.org/4378> ; DOI : 10.4000/italies.4378



Italies - Littérature Civilisation Société est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Un projet fantaisiste ?

Pour justifier ce projet qui pourrait sembler fantaisiste, nous commencerons par mettre en relation trois déclarations de Calvino.

Le nom de Cellini n'apparaît qu'une fois dans les trois volumes d'œuvres publiés dans la collection « I Meridiani » (qui plus est entre parenthèses), à l'intérieur de l'article écrit pour « la Repubblica » en 1981, en l'honneur du centenaire de Pinocchio. Soulignant à quel point ce livre, considéré comme un classique “mineur”, appartient au contraire aux grands récits de la littérature italienne, Calvino affirme :

alla letteratura italiana è mancato il romanzo picaresco (forse solo la *Vita* del Cellini potrebbe essere chiamata a riempire la casella...), e *Pinocchio*, libro di vagabondaggio e di fame, di locande malfrequentate e sbirri e forche, impone il clima e il ritmo dell'avventura picaresca italiana...¹

et il le désigne comme un modèle, notamment pour l'extraordinaire « visibilité » du récit :

da quando ho cominciato a scrivere l'ho considerato un modello di narrazione d'avventura ; ma credo che la sua influenza, cosciente o più spesso inconscia, andrebbe studiata in ogni scrivente della nostra lingua, dato che questo è il primo libro che tutti incontrano dopo l'“abecedario” (o prima).²

¹ Italo Calvino, *Carlo Collodi, Pinocchio*, in *Saggi*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1995, pp. 801-802.

² *Ibidem*, p. 803.

Brigitte Urbani

Dans le chapitre intitulé *Visibilità des Lezioni americane*, Calvino explique comment est née l'idée du *Visconte dimezzato* :

Quando ho cominciato a scrivere storie fantastiche non mi ponevo ancora problemi teorici ; l'unica cosa di cui ero sicuro era che all'origine d'ogni mio racconto c'era un'immagine visuale. Per esempio una di queste immagini è stata un uomo tagliato in due metà che continuano a vivere indipendentemente [...]. Dunque 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, anche se non saprei formulare questo significato in termini discorsivi o concettuali.³

Enfin, dans le chapitre *Leggerezza* de ces mêmes *Lezioni americane*, après avoir évoqué ses premiers écrits de jeunesse, de type néoréaliste, Calvino rappelle quelle était sa quête – « Cercavo di cogliere una sintonia tra il movimentato spettacolo del mondo [...] e il ritmo interiore picaresco e avventuroso che mi spingeva a scrivere » – et le problème qui se pose à lui : comment concilier une matière qu'il définit comme pesante, opaque, inerte, et « l'agilità scattante e tagliente che volevo animasse la mia scrittura » ? Cette question est immédiatement suivie de deux pages sur la figure de Persée : quand il se sent « catturare dalla morsa di pietra », dit-il, « [e]cco che Perseo mi viene in soccorso », Persée qui a su échapper aux effets du regard pétrifiant de Méduse⁴. Il est superflu de rappeler que pour un Italien, la figure de Persée s'associe immédiatement – même s'il n'est pas mentionné – au nom de celui qui fut son plus magistral artiste (et en raconta la fonte de manière épique), Benvenuto Cellini⁵.

³ Italo Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1992 [1988], p. 88.

⁴ *Ibidem*, pp. 5-8.

⁵ Le magnifique *Persée* de Cellini se dresse fièrement, brandissant la tête de Méduse, à l'intérieur de la Loggia dei Lanzi, sur la Place de la Seigneurie à Florence. La fonte épique de cette statue de bronze est racontée dans les

“*Il Visconte dimezzato*”, de Cellini à Zorro

On connaît le célèbre article de Barthes, *La mécanique du charme*, qui sert de préface à l'édition de la traduction française du *Cavaliere inesistente*, article où l'auteur écrit avec tant de bonheur que l'écriture de Calvino « n'appartient qu'à lui », que c'est un « idiolecte, une façon d'écrire qui lui est propre », un « dosage d'enchantements, de traits de séduction », que « l'on pourrait rapprocher son œuvre d'une certaine veine picaresque », qu'il a l'art et le charme des « situations irréalistes développées de manière réaliste », etc.⁶ Or ce que nous voudrions montrer, c'est que cette marque incomparable du style de Calvino, notamment à partir du tournant marqué par le *Visconte*, a peut-être quelque chose à voir “aussi” avec la *Vita* de Cellini. Nous disons bien « aussi », car les autres sources avancées jusque-là par la critique ou par Calvino lui-même, sont indéniables : les *Fiabe italiane* qu'il avait réécrites, la lecture passionnée du *Roland furieux* de l'Arioste au cours des années 1950, et bien sûr les journaux illustrés, « *Corriere dei Piccoli* » et *fumetti*. Nous voudrions néanmoins montrer que dans le cas précis du *Visconte*, rédigé en 1951 et publié en 1952, l'idée et l'écriture pourraient être issues du tressage de deux grandes séries d'aventures on ne peut plus picaresques : d'une part la *Vita* de ce maître du ciseau – avant que du style – que fut Cellini, et d'autre part, à travers le canal figuratif de la bande dessinée, la figure de Zorro que le cinéma de l'immédiat après-guerre venait de rendre populaire.

Au commencement était Cellini...

Dopo il mio primo *novel* [...] e le mie prime *shorts stories* che raccontavano avventure picaresche nell'Italia sconvolta dalla guerra e dal dopoguerra [...] nel 1951 [...] mi sono messo a

chapters 75-78 du livre II de la *Vita* qui sont de vrais morceaux d'anthologie.

⁶ Roland Barthes, *La mécanique du charme*, in Italo Calvino, *Le chevalier inexistant*, trad. de Maurice Javion, Paris, Seuil, 2001 [1984], pp. 7-10.

Brigitte Urbani

scrivere come mi veniva naturale, cioè inseguendo i ricordi delle letture che m'avevano più affascinato fin da ragazzo.⁷

écrit Calvino. D'où, dans le cas du *Visconte*, le récit du retour de guerre d'un combattant, quasiment un lieu commun pour la littérature de l'époque, mais renvoyé dans un passé lointain mâtiné d'anachronismes. En effet, dans la postface a *I nostri antenati*, Calvino déclare que le roman historique ne l'intéresse pas et que, pour chacune des trois histoires, il est parti d'une image qui trottait dans sa tête :

All'origine di ogni storia che ho scritto c'è un'immagine che mi gira per la testa, nata chissà come e che mi porto dietro magari per anni. A poco a poco mi viene da sviluppare questa immagine in una storia con un principio e una fine. [...] da un po' di tempo pensavo a un uomo tagliato in due per lungo, e che ognuna delle due parti andava per conto suo.⁸

Mario Barenghi évoque, parmi les origines possibles de cette histoire, un passage du *Don Quichotte* (comment recoller deux morceaux d'un corps coupé en deux), le Baron de Münchhausen (un cheval coupé en deux et recollé), et des bandes dessinées dont le jeune Calvino était un lecteur passionné⁹.

Or cette image « nata chissà come » de soldat coupé en deux par un coup de canon pourrait bien avoir son origine dans un passage de la *Vita* de Cellini, que Calvino « [s'è portato] dietro magari per anni », tant nombre de tesselles composant les mosaïques des deux scènes sont semblables. Ce passage de la *Vita* se situe à l'intérieur

⁷ Calvino cité par Claudio Milanini, *Genesi e struttura de "I nostri antenati"*, in *Italo Calvino narratore*, a cura di Paolo Grossi, Quaderni dell'Hôtel de Galliffet, 2005, p. 45.

⁸ Italo Calvino, *Postfazione a "I nostri antenati"*, in *Romanzi e racconti*, vol. 1, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 2003, p. 1210.

⁹ Mario Barenghi, *Il Visconte dimezzato*, in *Italo Calvino, Romanzi e racconti*, vol. I, cit., p. 1306.

“*Il Visconte dimezzato*”, de Cellini à Zorro

des quatre célèbres chapitres dans lesquels Cellini évoque son activité de bombardier lors du Sac de Rome, en 1527. Benvenuto, du haut des murs du Château Saint-Ange, s'en donne à cœur joie, c'est le cas de le dire, et il n'hésite pas à affirmer que sa vraie vocation est plus dans le métier des armes que dans celui d'orfèvre. À l'affût de toute action susceptible de semer la panique parmi les assaillants, il aperçoit un militaire espagnol vêtu de « rosato », et donc bien visible, si visible même que, quelques lignes plus bas, il est désigné comme « questo uomo rosso... quel uomo rosso ». Cet homme s'agite, en deux mots fait le bravache, brandissant sottement son épée « in un certo suo modo spagnolesco ». Benvenuto est bien loin mais, en habile bombardier, il calcule savamment le trajet que parcourra le boulet de canon pour atteindre l'insolent : le boulet frappe l'épée de plein fouet... et voici le soldat coupé en deux !!! Le fait semble incroyable, le Pape Clément VII qui a assisté à la scène n'en croit pas ses yeux, et Cellini lui-même, qui pourtant a écrit que le boulet avait frappé la lame, affirme néanmoins qu'il ne comprend pas – mais le lecteur comprend que cette affirmation d'incompréhension vise à mieux faire ressortir le caractère prodigieux, « merveilleux » (employons un adjectif cher à l'auteur) de l'exploit accompli. Dans un récit qui se limite à une vingtaine de lignes seulement, à trois reprises, à l'intérieur de trois phrases successives, le narrateur dit et redit qu'il a coupé le soldat en deux :

Dettigli fuoco e presi appunto nel mezzo quel uomo rosso, il quali s'aveva messo la spada per saccenteria dinanzi, in un certo suo modo spagnolesco : ché giunta la mia palla della artiglieria, percossa in quella spada, *si vidde il ditto uomo diviso in dua pezzi*. Il Papa, che tal cosa non aspettava, ne prese assai piacere e meraviglia, sì perché gli pareva impossibile che una artiglieria potessi giugnere tanto lunge di mira, e perché *quello uomo esser diviso in dua pezzi*, non si poteva accomodare come questo caso star potessi ; e mandatomi a chiamare, mi domandò. Per la qual cosa io gli dissi tutta la diligenza che io avevo usato al modo del

Brigitte Urbani

tirare ; *ma per esser l'uomo in dua pezzi*, né lui né io non sapevamo la causa. (I, 37)¹⁰

Dans le récit de Calvino, c'est Medardo qui fait le bravache ; il galope dans la plaine « a spada sguainata », puis, « appiedato » car son cheval a été éventré, se jette inconsidérément dans la mêlée et, toujours « a spada sguainata », saute devant les bouches des canons turcs pensant (“spagnolescamente” aurions-nous envie de dire) faire peur aux artilleurs, deux sages (« barbuti ») qui calculent savamment leurs coups (« lenti »), et reçoit un coup de canon de plein fouet :

Mio zio, con altri valorosi, s'era spinto fin sotto le batterie nemiche, e i turchi le spostavano, per tenere i cristiani sotto il fuoco. Due artiglieri turchi facevano girare un cannone a ruote. Lenti com'erano, barbuti, intabarrati fino ai piedi, sembravano due astronomi. Mio zio disse : – Adesso arrivo lì e li aggiusto io. Entusiasta e inesperto, non sapeva che ai cannoni ci s'avvicina solo di fianco o dalla parte della culatta. Lui saltò di fronte alla bocca da fuoco, a spada sguainata, e pensava di fare paura a quei due astronomi. Invece gli spararono una cannonata in pieno petto. Medardo di Terralba saltò in aria.¹¹

Cellini n'a pas précisé que son soldat était coupé en deux dans le sens de la longueur – il est plus plausible qu'il l'ait été dans le sens de la largeur – c'est Calvino qui introduit cet élément dans sa réécriture. D'ailleurs, dans le paragraphe ci-dessus, Calvino ne mentionne pas que Medardo est coupé en deux, nous ne l'apprenons que plus tard ; il ne mentionnera du reste jamais qu'il l'a été par le fendant de

¹⁰ Benvenuto Cellini, *Vita*, a cura di Ettore Camesasca, Milano, Rizzoli, 2007, p. 174. [C'est nous qui surlignons].

¹¹ Édition utilisée, à laquelle renverront toutes nos citations : Italo Calvino, *Il Visconte dimezzato*, Torino, Einaudi, 1972, p. 17. Désormais, pour alléger l'appareil de notes, nous mentionnerons le numéro de la page directement dans le texte, entre parenthèses, en fin de citation.

“*Il Visconte dimezzato*”, de Cellini à Zorro

sa propre épée, négligeant la rationalisation que Cellini avait accordée à son incroyable récit.

Outre ce fait essentiel, deux autres éléments tendent à faire penser que, même de manière inconsciente, le souvenir de ce passage est à la source du *Visconte*. Il y a d’abord le refus, de la part de Cellini comme de Calvino, de faire un “roman historique”. Calvino commence son récit par cette célèbre attaque, merveille d’imprécision : « C’era una guerra contro i turchi ». De même Cellini, dont le but, cent fois rappelé dans la *Vita*, est de décrire sa vie d’artiste et seulement ce qui y a trait¹², nous fait passer brutalement du récit des suites d’une aventure ayant mal tourné avec une prostituée, à l’atmosphère de guerre du Sac de Rome : « Era di già tutto il mondo in arme », écrit-il soudain (I, 34), sans contextualisation aucune. Cette célèbre phrase sert d’attaque aux quatre ou cinq chapitres dédiés aux prouesses de Benvenuto défenseur de la papauté. Calvino pouvait-il trouver meilleur maître en matière de « rapidità » ?

L’autre élément probant de notre démonstration se trouve dans la moralité exprimée par la phrase de conclusion du chapitre qui précède immédiatement : « Così si vede che Idio tien conto de’ buoni e de’ tristi, e a ciascun dà il suo merito » (I, 33). C’est donc dans le sillage de cette distinction entre « buoni » et « tristi » que démarrent les chapitres consacrés au Sac de Rome. De même, c’est sous le signe du « Buono » et du « Gramo » que Calvino développera son allégorie.

Ajoutons que des épisodes de mort et de résurrection du héros sont plusieurs fois présents dans la *Vita*, à commencer par un épisode du Sac de Rome où Benvenuto est lui-même frappé en pleine poitrine par un coup d’artillerie et ne doit son salut qu’à une heureuse approximation balistique (la rafale a frôlé l’angle du mur, ce qui en a légèrement atténué la force) – néanmoins, écrit-il, « fermatomi l’anelito, istavo in terra prostrato come morto » (I, 35) – et à un cataplasme miraculeux (emplâtre d’absinthe et de bon vin grec chauffé

¹² Il déclare même clairement qu’il ne fait pas « professione di scrivere istorie » (I, 38).

sur une tuile) appliqué sur sa poitrine par un soldat avisé alors que, selon l'usage en l'absence de prêtre, on lui avait déjà rempli la bouche de terre¹³.

Ce sont là autant de minuscules épisodes qui, certes, ont peu de poids dans l'économie générale de la *Vita*, mais qui, grâce à leur remarquable « visibilité », à leur « icasticità » restent gravés dans la mémoire. Dans le chapitre *Leggerezza* des *Lezioni americane* Calvino donne l'exemple de quelques lignes célèbres du *Don Quichotte* :

Ci sono invenzioni letterarie che s'impongono alla memoria per la loro suggestione verbale più che per le parole. La scena di Don Quijote che infilza con la lancia una pala del mulino a vento e viene trasportato in aria occupa poche righe del romanzo di Cervantes ; si può dire che in essa l'autore non ha investito che in minima misura le risorse della sua scrittura ; ciononostante essa resta uno dei luoghi più famosi della letteratura di tutti i tempi.¹⁴

Le soldat coupé en deux par Benvenuto n'appartient-il pas à ces images que l'on garde gravées à l'esprit ? Et, d'une manière générale – nous ne faisons que décliner les titres des *Lezioni americane* – la « légèreté », la « rapidité », « l'exactitude » avec lesquelles l'auteur de la *Vita* se raconte et raconte son temps, et surtout la « visibilité », le pittoresque qu'il confère à toutes les scènes et aux portraits dont il historise son texte, en artiste orfèvre qu'il est, enfin la « multiplicité » des aventures et des personnages qui s'y bousculent selon un ordonnancement bien calculé... comment tant de qualités au service du picaresque pouvaient-elles ne pas séduire un lecteur tel que Calvino ?

¹³ Très malade, il est à nouveau donné pour mort quelques années plus tard, si bien que Benedetto Varchi écrit pour lui un sonnet d'hommage (I, 84) ; en prison au Château Saint-Ange, il est sauvé du suicide par l'intervention d'un ange (I, 118) ; il meurt presque en même temps que son *Persée* et ressuscite avec lui (II, 76) ; à la fin de la *Vita* on le voit survivre à un grave empoisonnement (II, 104-105).

¹⁴ Italo Calvino, *Lezioni americane*, cit., pp. 18-19.

“*Il Visconte dimezzato*”, de Cellini à Zorro

De Cellini aux bandes dessinées

Parmi les épisodes de la *Vita* à extraordinaire « visibilité », véritables petites nouvelles à la Boccace, qui peuvent avoir donné lieu à des scènes charmantes, humoristiques et poétiques (nous reprenons des termes de Barthes) dans le *Visconte*, citons tout d’abord l’épisode fantasque du « Castellano » lunatique, gouverneur de la prison du Château Saint-Ange où est retenu Benvenuto, qui se prend pour une chauve-souris :

Questa volta si cominciò a immaginare d’essere un pipistrello e, in mentre che gli andava a spasso, istrideva qualche volta così sordamente come fanno i pipistrelli ; ancora dava un po’ d’atto alle mane e al corpo, come se volare avessi voluto. (I, 107)

Benvenuto lui ayant dit qu’il était capable de voler, le Castellano le fait enfermer à clef dans sa cellule (d’où la préparation de la célèbre évasion). Dans le *Visconte*, plus rationnellement c’est le vieil Aiolfo qui, tendrement obsédé par sa passion pour les oiseaux, s’est installé dans la volière de laquelle il ne sort plus, où il donne « il becchime alle gazze e alle cince, imitando i loro zirli » et où, malade, il meurt parmi ses volatiles sans que l’on puisse le soigner car « s’era chiuso dentro nascondendo le chiavi ». D’où l’inoubliable image qui clôt l’épisode : « Gli uccelli erano tutti posati sul suo letto, come su un tronco galleggiante in mezzo al mare » (p. 24).

Mentionnons également la délicieuse figure du docteur Trelawney, qui n’a de médecin que le nom, du moins dans toute la première moitié du récit, puisqu’il s’intéresse aux maladies rares des grillons ou aux feux follets, mais se trouve fort embarrassé quand il doit s’occuper d’êtres humains : « non so perché ci ostinassimo a considerarlo un medico [...] toccava solo con la punta delle dita gli ammalati, e di fronte ai casi gravi si tamponava il naso con un fazzoletto di seta bagnato nell’aceto » (pp. 38-39). Or un parcours à travers la *Vita* nous permet de rencontrer nombre de médecins incapables que Cellini ne se prive pas d’appeler « mediconzolo », « mediconzolino »,

« medico babbuasso », etc. (I, 83). Quant aux prodigieuses, ingénieuses et souvent terribles inventions de Pietrochiudo, elles relèvent du « diabolico esercizio » que Benvenuto exerce du haut des remparts du Château ainsi que des divers outils, objets complexes et mécanismes qui constellent plusieurs chapitres de la *Vita*, toujours décrits en peu de mots avec la précision (« l'esattezza ») visuelle de l'artisan-artiste.

L'« icasticità figurativa » dont parle Mario Barenghi¹⁵, la stylisation des profils appelée par Claudio Milanini¹⁶ caractérisent aussi l'auteur-orfèvre-sculpteur de la *Vita* chez qui jamais n'est détaillée une description, qu'elle soit physique ou morale, où les portraits des rares personnages aimés ou admirés se limitent à un adjectif, où les ennemis sont caricaturalement dégradés en un ou deux mots, souvent animalisés¹⁷, où les personnages antagonistes sont figés dans des attitudes de veulerie ou de paresse¹⁸, et où le narrateur héros n'est lui-même jamais décrit.

Ainsi chez Calvino la nourrice est caractérisée essentiellement par sa taille (« la grande balia Sebastiana »), et Pamela par ses jambes « rosa e cicciose ». En revanche, chez ceux qui déçoivent ou dont il

¹⁵ Mario Barenghi, *art. cit.*, p. 1309.

¹⁶ Claudio Milanini, *art. cit.*, p. 40.

¹⁷ Quelques exemples : Le dénommé Lattanzio Gorini est un « omiciattolo con certe sue manine di ragniatelo e con una viciolina di zanzara, presto come una lumacuzza » (II, 54) ; le sculpteur Baccio Bandinelli est appelé « Buaccio » ; Vasari est « Giorgetto » ou « Giorgino Vasellario » ; Madame d'Étampes la favorite de François I^{er} est une vipère venimeuse, et son ami « monsigniore d'Anguebò » est surnommé « monsigniore Asino Bue » ; le secrétaire de Côme I^{er}, Jacopo Guidi est assimilé à la plume de son encrier : « mi chiamò con una sua bocca ritorta e con vocie altiera, e ritiratosi tutto in sé, con la persona tutta incamatita, come interizzata... » (II, 95), etc.

¹⁸ Pensons à Alexandre de Médicis, vautre dans son lit avec Lorenzino pour avoir « disordinato », au pape Paul III qui vomit en fin de banquet, à la Duchesse Éléonore à ses « comodità » ou à ses caprices, à Côme I^{er} plus « mercatante » que Duc, etc.

“*Il Visconte dimezzato*”, de Cellini à Zorro

convient de se méfier, l’animalisation par le biais d’un rapide trait de plume n’est pas rare : sur le crâne des porteurs de la litière qui a ramené Medardo « *crecevano creste o code di capelli* » (p. 22) ; le docteur Trelawney a des jambes « *sproporzionate come quelle d’un grillo* » (pp. 32 et 99) ; le lépreux Galateo a la face « *un po’ sbertuciata dalla lebbra* » (p. 37) ; le huguenot Ezechiele arbore une « *bianca barba caprina* » (p. 44) ; et Medardo scrute ses proies « *con occhio di rapace* » (p. 53). Autant de caractéristiques qui rapprochent ces portraits verbaux des figures animalisées peuplant les bandes dessinées.

Il en est de même pour les attitudes dans lesquelles ces différents personnages sont souvent figés et que Calvino n’hésite pas à répéter, une technique qui pourrait sembler un défaut dans le salon policé de la littérature académique, mais où Calvino voit un trait (et une qualité) de la littérature populaire :

La tecnica della narrazione orale nella tradizione popolare risponde a criteri di funzionalità : trascura i dettagli che non servono ma insiste sulle ripetizioni [...]. Il piacere infantile d’ascoltare storie sta anche nell’attesa di ciò che si ripete : situazioni, frasi, formule. Come nelle poesie e nelle canzoni le rime scandiscono il ritmo, così nelle narrazioni in prosa ci sono avvenimenti che rimano tra loro.¹⁹

Or dans le texte de Calvino, où l’économie de détails superflus est grande, où personnages et attitudes sont stylisés, la répétition systématique des mêmes caractéristiques – en soi inutile, car le lecteur a mémorisé le personnage – en revient à communiquer par les mots l’équivalent du dessin, puisque sur une bande dessinée, chaque fois que le même personnage apparaît, il est forcément (ou presque) représenté avec les mêmes traits et figé dans la même attitude. C’est pourquoi, le lecteur, à mi-chemin entre lecture de prose et lecture de

¹⁹ Italo Calvino, *Rapidità*, in *Lezioni americane*, cit., p. 37.

Brigitte Urbani

bande dessinée, se délecte en retrouvant toujours la rose et ronde Pamela occupée à se prélasser :

Pamela che, grassottella e scalza, con indosso una semplice vesticciuola rosa, se ne stava bocconi sull'erba, dormicchiando, parlando con le capre e annusando i fiori. (p. 53)

Pamela era sdraiata sulla ghiaia... (p. 56)

Pamela era sdraiata sugli aghi di pino. (p. 57)

[Pamela] se ne stava sdraiata in panciolle sull'erba, spidocchiandosi [...] e guardandosi le gambe che erano rosa e cicciose quanto basta. (p. 79)

De même les Huguenots sont régulièrement brossés dans une attitude caricaturalement raide et austère où à chaque fois est rappelé qu'ils sont tous « lunghi e nodosi », vêtus de noir, les mains « strette a pugno », barbe longue et chapeau à large bords pour les hommes, coiffe blanche pour les femmes (p. 44), l'auteur recourant parfois à d'efficaces raccourcis pour conserver l'image sans appesantir le texte : « Tutti i barbuti ugonotti e le donne incuffiettate chinarono il capo » (p. 50). Enfin, les attributs qui accompagnent systématiquement tel ou tel personnage – les chapeaux et les coiffes pour les Huguenots, la chèvre et la cane pour Pamela, le tricorne, les guêtres et la gourde de vin « cancarone » pour Trelawney – relèvent également de ces signes distinctifs caractéristiques des personnages aussi bien de contes populaires que de bandes dessinées. Autant de détails stylisés maintes fois réitérés qui offrent au lecteur l'équivalent verbal des images composant une bande dessinée.

“*Il Visconte dimezzato*”, de Cellini à Zorro

De la bande dessinée à... Zorro

Au centre de l'intérêt de ces pittoresques figures, il y a le protagoniste, Medardo, d'abord la moitié droite, la méchante, sans cœur²⁰, puis la moitié gauche, la bonne, où le cœur finit par embuer la raison.

Figure « légère » par excellence que celle de Medardo, « sottile cavaliere » chevauchant son « magro cavallo », dont Calvino se plaît à répéter à l'infini qu'il n'est qu'une moitié, jouant avec la répétition « rimante » de l'adjectif « mezzo » : « mezz'avvolto in un mantello nero » (pp. 33 et 71), « mezza faccia » (pp. 35 et 79), « mezze chios-tre di denti » (p. 57), « il mezzo viso » (p. 68), « mezz'uomo con la gruccia » (p. 70), « la mezza bocca » (p. 75)... Figure légère où l'expression féroce se dessine en formes pointues ou anguleuses, où la bouche, comme celle des “méchants” de bandes dessinées, s'esquisse en un profil triangulaire barré de traits verticaux noirs, et où même les sentiments se font aigus :

Poi si vide il corpo nella lettiga agitarsi in uno sforzo angoloso e convulso... (p. 21)

... col suo gelido sorriso triangolare... (p. 33)

Medardo contorse in un sorriso la sua mezza faccia angolosa, dalla pelle tesa come un teschio. (p. 35)

Ecco che io tra i miei acuti sentimenti... (p. 53)

... quel profilo che restava profilo anche visto di fronte, e quelle mezze chios-tre di denti scoperte in un sorriso a forbice. (p. 57)

Une figure où la géométrie anguleuse est soulignée, au début et à la fin du récit, par l'image du compas, instrument de dessin s'il en est, même si ce n'est pas pour tracer des courbes que Medardo est articulé à sa béquille :

²⁰ Mais à la libido entière, comme le laisse deviner l'écureuil pourfendu mais à la queue intacte qu'il adresse à Pamela en message d'amour.

... avanzò la punta della stampella sul terreno e con un movimento a compasso si spinse verso l'entrata del castello. (p. 22)

Mastro Pietrochiodo inventò una specie di gamba di compasso, che fissata alla cintura dei dimezzati permetteva loro di star ritti e di spostarsi e pure d'inclinare la persona avanti e indietro, tenendo infissa la punta nel terreno per star fermi. (p. 97)

Même les chèvres, terrorisées par la première apparition du demi-vicomte géométrique, se serrent les unes contre les autres, « con i dorsi disposti in uno strano disegno d'angoli retti » (p. 22).

Ce « sottile cavaliere », qui saute d'un lieu à un autre accroché à son « magro cavallo », dessine pour les personnages du livre – et pour le lecteur amusé – un véritable jeu de piste par lequel tous sont invités à suivre sa trace, à reconnaître les signes qu'il laisse de son passage, signes-signatures ou signes de menace. D'où, d'abord, les « metà di pera tagliate per il lungo e appese ancora ciascuna al proprio gambo », puis la « mezza rana » qui saute, le « mezzo melone » caché parmi les feuilles (p. 25) ; puis le « fungo tagliato a mezzo », à partir duquel Calvino se plaît à confirmer que tous les champignons « spuntavano da terra con mezzo gambo e aprivano solo mezzo ombrello » (p. 26). Plus loin il y aura les poulpes « tagliati in due », puis les marguerites – « avevano solo la metà dei petali e l'altra metà della raggera era stata sfogliata » (p. 53) –, les « pastinacche dimezzate » et les « mezze spere bianche » (p. 53). Signes du passage du cavalier, mais aussi messages que Pamela est habile à déchiffrer : la demi-chauve-souris et la demi-méduse signifient « appuntamento stasera in riva al mare » (p. 55), etc.

Ce noir cavalier qui à tout moment surgit (y compris "hors de la nuit"), qui court sur son cheval au galop et qui signe de la pointe de l'épée, ne peut manquer d'appeler aussitôt à l'esprit la célèbre figure de Zorro. Gardons-nous, bien entendu, des anachronismes. Le *Visconte* a été écrit en 1951, Zorro n'est arrivé en bande dessinée en Italie, par le biais du dessinateur Guido Buzzelli, qu'au début des années 1950, et donc il est peu probable que Calvino en ait eu

“*Il Visconte dimezzato*”, de Cellini à Zorro

connaissance au moment de la rédaction. En revanche il est plus que probable qu’il avait vu des films – au cinéma, car la version télévisée ne débute qu’en 1958, et n’est diffusée en Italie qu’en 1966 – notamment *Il segno di Zorro*, film américain de Rouben Mamoulian (1940), qui fut doublé en italien dans les années 1943-44 et diffusé dans les salles dès la fin de la guerre²¹. Le narrateur du *Visconte*, arrivé à la moitié de son récit, déclare d’ailleurs : « tutti eravamo sotto il segno dell’uomo dimezzato » (p. 52).

En effet, de même que la figure de Trelawney est esquissée par le tricorne et la gourde de vin, et celle de Pamela par des jambes rondes et roses, la figure de Medardo est systématiquement associée au noir chapeau qui recouvre, tel un masque, son demi-visage, et au noir manteau – un manteau « svolazzante » au rythme du galop :

E così il visconte cavalcava con in testa un cappello piumato a larghe tese che per metà scompariva sotto un’ala del mantello sempre svolazzante. (pp. 33-34)

... sulla soglia c’era il visconte ritto sull’unica gamba, avvolto nel nero mantello stillante, col cappello piumato fradicio di pioggia. (p. 48)

... le apparizioni del visconte mezz’avvolto nel mantello nero segnavano tetri avvenimenti... (p. 71)

Vide che ne usciva uno stivale frusto e rabberciato, e dentro c’era rannicchiato il mezzo corpo avvolto nel mantello nero. (p. 71)

Erano i due pretendenti dimezzati [...] avvolti nei neri mantelli, l’uno sul suo magro cavallo, l’altro sul suo mulo spelacchiato... (p. 96)

²¹ Même si l’encyclopédie Wikipedia n’est pas absolument fiable, du moins est-elle une précieuse source de renseignements. La rubrique « Zorro » signale, parmi les « serial films », *La maschera di Zorro* (1937), *Zorro* (1939), *La frusta nera di Zorro* (1944), *Il figlio di Zorro* (1947), *Il doppio segno di Zorro* (1949). Dans le film *Il segno di Zorro* (1940) le protagoniste est interprété par Tyrone Power. [Consultation décembre 2010].

Brigitte Urbani

Comme au cinéma, l'apparition dans la nuit de la noire figure de Medardo est accompagnée du bruit des sabots du cheval :

Lontano sotto la pioggia sentirono gli zoccoli d'un cavallo e a un lampo videro la figura ammantellata del sottile cavaliere. (p. 50)

De même Calvino reproduit, avec la merveilleuse économie de mots qui lui est propre, la scène cinématographique (ou “fumettistica”) du cavalier qui arpente les montagnes en sautant d'un rocher à un autre, et dont la figure se découpe en contre-plongée au sommet d'un éperon :

Affibbiato alla sella del suo cavallo saltatore, Medardo di Terralba saliva e scendeva di buon'ora per le balze, e si sporgeva a valle scrutando con occhio di rapace. (p. 53)

Le personnage de Zorro – personnage double offrant au spectateur deux visages, celui, diurne, du noble Don Diego de la Vega, officiellement du côté des dirigeants, et celui, nocturne, du défenseur des opprimés – se prête d'ailleurs assez bien à la réécriture de Calvino, d'autant plus qu'il offre une symétrie supplémentaire : le vengeur masqué est méchant pour les tyranniques gouverneurs de Los Angeles et bon pour la population opprimée ; le retour à l'équilibre ne pouvant s'opérer que grâce à l'élimination de cette tyrannie, cet équilibre est sans cesse repoussé, car il s'effectuerait au prix de la fin des aventures du héros, d'où la succession des épisodes (les *serial films*), et, chez Calvino, la succession des méfaits du méchant Medardo (puis du bon). Dans le *Visconte* la réunion des deux moitiés se fait au prix de l'achèvement de la fable, et donc au prix d'un dénouement qui ne peut que laisser insatisfait le jeune narrateur (et le lecteur) : « è chiaro che non basta un visconte completo perché diventi completo tutto il mondo » (p. 100).

“*Il Visconte dimezzato*”, de Cellini à Zorro

Conclusion

Que le *Visconte* soit un pastiche-patchwork de différents textes, écrit « inseguendo i ricordi delle letture che », confie Calvino, « più mi avevano affascinato fin da ragazzo »²², cela est bien évident, comme l’annoncent d’entrée les seuls noms de Pamela ou du capitaine Cook. Notre intention a été de souligner, à l’origine de ce premier volet de *Inostri antenati* – et donc à l’origine de la mise en marche de la « mécanique du charme » dont parle Roland Barthes – le souvenir d’une lecture dont le nom de l’auteur était (peut-être) enseveli. Dans son article sur *Pinocchio* (le seul texte où apparaisse le nom de Cellini, et où figurent également, appliqués à Collodi, les termes de « *oreficeria stilistica* »), Calvino signale que si l’on connaît bien *Pinocchio*, classique de la littérature italienne, en revanche on ne connaît pas Collodi. Et il écrit :

Ma non è questa poi la condizione dei capolavori, o almeno di molti ? Di attraversare un autore come fosse un mero canale o strumento per imporre la propria autonoma presenza o necessità indipendente da lui ?²³

Sans doute pourrait-on parler, pour Cellini, non seulement de « canale o strumento », mais aussi de « presenza invisibile », comme l’a fait Lene Waage Petersen au sujet de l’Arioste, observant que jusqu’au *Cavaliere inesistente*, même si les débuts de Calvino ont démontré déjà un « sapore ariostesco », la source “ariostesque” n’a jamais été manifeste²⁴. *Il Visconte* est le premier texte où apparaisse un cavalier-chevalier, et cet élément est bien une preuve de la lecture passionnée du *Roland furieux* dont Calvino donnera plus tard un si

²² Cité par Claudio Milanini, *art. cit.*, p. 45.

²³ Italo Calvino, *art. cit.*, p. 806.

²⁴ Lene Waage Petersen, *Calvino lettore dell’Ariosto*, in « *Revue Romane* », 26-2-1991, p. 231. L’expression « sapore ariostesco », citée par l’auteur, a été formulée par Pavese à propos de *Il sentiero dei nidi di ragno*.

Brigitte Urbani

délicieux récit, « léger et rapide », préparation-invitation à la lecture intégrale du poème. Cellini, au même siècle que l'Arioste, dans une prose à la fois spontanément oralisée et soigneusement formulée, opère de manière symétrique ce que Barthes savoure chez Calvino : alors que ce dernier part d'une situation irréaliste et la développe de façon implacablement réaliste, Cellini part de situations réalistes (les événements de sa propre vie) et les développe de manière souvent irréaliste, jouant du picaresque et du merveilleux.

Le texte du *Visconte* ne serait-il pas essentiellement le résultat des trois canaux que nous avons signalés : Cellini, les bandes dessinées, le film *Zorro* ? C'est-à-dire l'aboutissement d'une hybridation entre le savoir-faire d'un orfèvre et sculpteur qui sut allier génie inventif et représentation figurée par les mots, la mécanique stylisée et répétitive de la BD et les effets du nouvel art cinématographique dans la représentation d'un héros vengeur de « *sapore ariostesco* » ?

Quelle extraordinaire mécanique du charme a mise en œuvre Calvino dans ce premier volet ! Quelle exquise carte historiée que celle de la région de Terralba, avec son château, ses villageois, la maison de Pamela, le village des Huguenots, celui des lépreux, tous si efficacement caractérisés par de simples et sobres traits de plume ! Et, d'un lieu à l'autre, « l'esile figura » d'un nouveau type de vengeur masqué, vengeur de son propre funeste destin, sautant sur son « *magro cavallo* » au gré de la fantaisie d'un narrateur aussi émerveillé que le sont ses lecteurs... Quel délicieux résultat, et quel merveilleux renouveau...