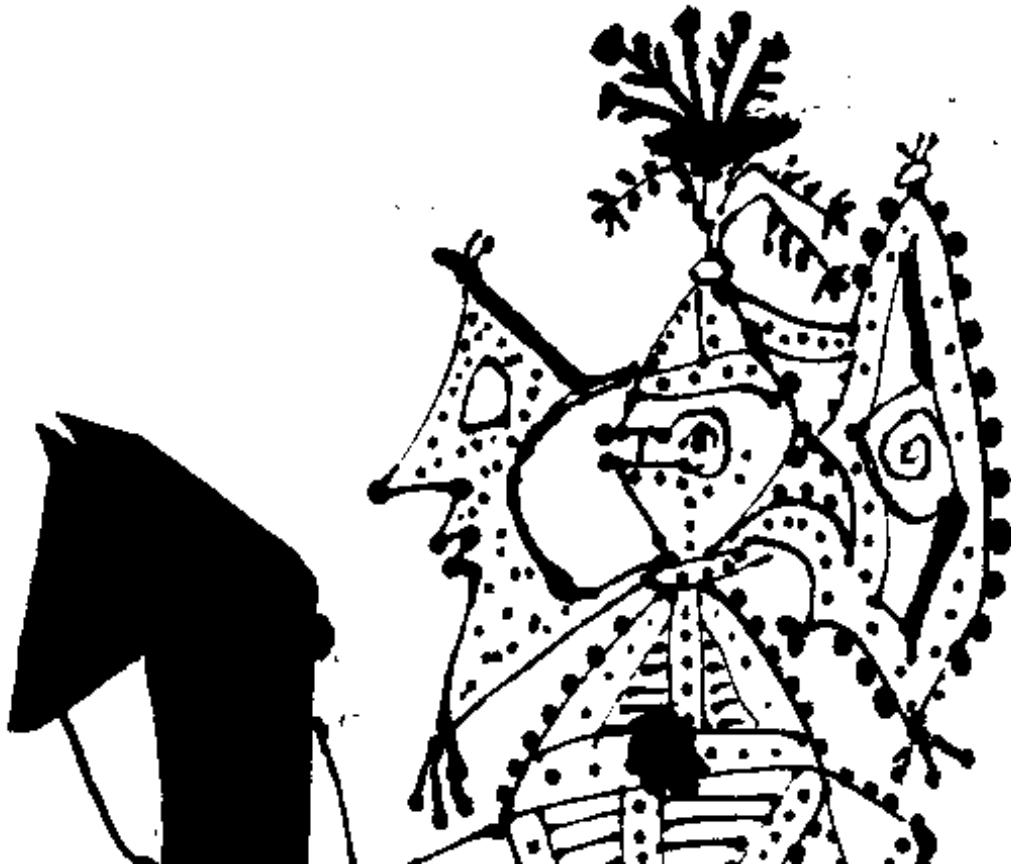


# Calvino en Picasso

De relatie tussen schrijver Italo Calvino en kunstenaar Pablo Picasso onderzocht aan de hand van de boekomslagen van de trilogie *Onze voorouders*.



Charlotte Fijen

5550262

Bachelor Eindwerkstuk Kunstgeschiedenis

Eerste begeleider: Dr. Nathalie Zonnenberg

Tweede begeleider: Prof. Dr. Philiep Bossier

24 januari 2017

Aantal woorden: 8347

De afbeelding op de voorzijde van deze scriptie is een bewerkte uitsnede van de voorzijde van het themanummer *Picasso à Vallauris 1949-1951* van het tijdschrift *Verve. Revue Artistique et Littéraire* 7 (1951) nr. 25 en 26. Hoewel deze afbeelding ook op de omslag van *De ridder die niet bestond* is terug te vinden, spreekt uit de keuze voor die afbeelding als voorzijde geen waardeoordeel. Er is tijdens het ontwerpen van de omslag uitsluitend gehandeld vanuit een esthetisch oogpunt. De foto is door de auteur voor eigen gebruik genomen in het depot van het Stedelijk Museum Amsterdam, met toestemming van de depotbeheerder.

# Inhoudsopgave

Samenvatting .....	4
Inleiding .....	5
Hoofdstuk 1 .....	7
Hoofdstuk 2 .....	12
Hoofdstuk 3 .....	22
Conclusie .....	27
Literatuurlijst .....	29
Lijst van afbeeldingen .....	31

## Samenvatting

Het onderwerp dat in deze scriptie centraal staat is de relatie tussen boekomslag en de inhoud van het verhaal bij Calvino's trilogie *Onze voorouders*, bestaande uit de verhalen *De gespleten burggraaf*, *De baron in de bomen* en *De ridder die niet bestond*. De vraag die daarbij centraal staat is hoe de werken van Pablo Picasso op boekomslagen van *De gespleten burggraaf*, *De baron in de bomen*, *De ridder die niet bestond* en *Onze voorouders* zich tot de inhoud van het verhaal verhouden.

Uit de drie hoofdstukken van deze scriptie zal blijken dat Calvino een zeer visuele schrijfstijl heeft die voortkomt uit het gebruik van de techniek 'ekphrase'. Middels het gebruik van deze techniek weet Calvino de geschreven wereld, de woorden op papier, te verenigen met de ongeschreven wereld, de wereld om ons heen. Er is echter nog een derde wereld herkenbaar de visuele geschreven wereld, bestaande uit de beelden op papier. De visuele en de tekstuele geschreven wereld worden samen verenigd in het boek, in respectievelijk de omslag en het verhaal. Calvino koos zelf de omslagen uit voor zijn boeken waardoor deze volgens hem de beste visuele weergave van het verhaal waren.

Nadat de boekomslagen van alle vier de uitgaven van *Onze voorouders* in kaart gebracht zijn kan er uitspraak gedaan worden over de manier waarop zij zich tot elkaar verhouden. De boekomslagen verhouden zich telkens op twee manieren tot de inhoud van het verhaal. Aan de ene kant is er sprake van een vrij oppervlakkige, vormelijke overeenkomst die verwijst naar het hoofdpersonage een soms naar een van de kernconcepten uit het verhaal. Aan de andere kant is er sprake van een diepe overeenkomst, die voortkomt uit de tijd waarin de werken vervaardigd zijn en de doelen die Calvino en Picasso met hun werken voor ogen hadden. In zijn verhalen verwerkt Calvino zijn persoonlijke geschiedenis met de tijd waarin hij leeft, de jaren 1950, die hij weergeeft middels drie perioden uit de wereldgeschiedenis. De omslagen van de individuele uitgaven grijpen terug op de gezamenlijke geschiedenis en de periode van de jaren 1950 waarin de werken gemaakt zijn. De omslag van de gezamenlijke uitgave grijpt terug op de persoonlijke geschiedenis van zowel Calvino als Picasso. De keuze van Calvino voor Picasso blijkt uiteindelijk niet vreemd te zijn. Picasso is, evenals Calvino zelf, een kunstenaar die altijd zichzelf is gebleven en zich niet door de vele stijlen en verwijzingen heeft laten opslokken. Zo te zeggen hebben Picasso en Calvino, zeker in de werken die hij nog zal schrijven, een overeenkomstige werkwijze gebaseerd op het eigen maken van en verwijzen naar de werken van anderen, zonder daarbij ooit zichzelf te verliezen.



## Inleiding

De Italiaanse schrijver Italo Calvino (1923 – 1985) wordt algemeen beschouwd als een van de belangrijkste Italiaanse auteurs van de twintigste eeuw. Het veelzijdige oeuvre van Calvino bestaat niet alleen uit diverse romans, maar ook uit vele essays, verhalen, literaire kritieken en Italiaanse sprookjes. Calvino was een schrijver die telkens opnieuw de verschillende mogelijkheden van het verhaal heeft onderzocht, waardoor zijn werk niet aan één literaire stroming kan worden toegeschreven.<sup>1</sup> Derhalve verenigt zijn debuutroman in de jaren veertig het neorealistische met het sprookjesachtige, sluiten zijn werken uit de jaren vijftig goed aan bij het fantastisch-realisme, en worden zijn latere werken doorgaans tot de postmodernistische literatuur gerekend.<sup>2</sup>

Even veelzijdig als Calvino's oeuvre zijn de boekomslagen van zijn publicaties, die gesierd worden door kunstwerken van uiteenlopende kunstenaars. Zo worden veel van zijn boekcovers door werken van moderne kunstenaars als Pablo Picasso, Paul Klee, René Magritte, Saul Steinberg en Roy Lichtenstein geïllustreerd, maar ook door bijvoorbeeld Albrecht Dürer en Paolo Uccello. Omdat Calvino sinds 1946 werkzaam was bij de uitgever van zijn boeken, uitgeverij Einaudi in Turijn waar hij eerst als boekenverkoper werkte en later als redacteur, weet Calvino zelf te bepalen welke afbeelding er op de omslag van zijn boeken komt.<sup>3</sup> De keuze voor de kunstwerken op de Italiaanse uitgaven van Calvino's werken zijn dus altijd zijn eigen keuze geweest. Op basis hiervan kan gesteld worden dat de omslag van de boeken die Calvino bij Einaudi uitgaf volgens hem het beste de inhoud van het boek weergaven.

Op de omslagen van de boeken *De gespleten burggraaf (Il visconte dimezzato)* (1952), *De baron in de bomen (Il barone rampante)* (1957) en *De ridder die niet bestond (Il cavaliere inesistente)* (1959), tezamen uitgegeven als de trilogie *Onze voorouders (I nostri antenati)* in 1960, staan vier kunstwerken van kunstenaar Pablo Picasso (1881 – 1973).<sup>4</sup> Hoewel Calvino in eerste instantie niet direct koos voor vier werken van Picasso, op de eerste uitgave van *De baron in de bomen* stond een detail van Pieter Bruegel's *De boer en de vogelnestrover* (1568), heeft hij uiteindelijk toch vier werken van Picasso op de omslagen van zijn boeken geplaatst.<sup>5</sup> Het is dus opvallend dat Calvino uiteindelijk koos voor vier werken van Picasso bij deze trilogie en de eerder gekozen werken verving. De keuze voor werken van Picasso is eveneens interessant omdat Calvino in verschillende van zijn essays naar de kunstenaar verwijst.<sup>6</sup> Picasso komt bijvoorbeeld voor in het essay 'De uitdaging aan het labirint' ('La sfida al labirinto') (1962). Calvino noemt Picasso in dit essay een kunstenaar die in elke stijl kan werken, maar toch altijd zichzelf weet te blijven. De relatie tussen de werken van Picasso op de boekomslagen van Calvino's trilogie staat derhalve centraal in deze scriptie en zal worden onderzocht. Deel van het onderzoek vormt hierbij het identificeren van de werken op de omslagen, de titel en datering van het werk zijn immers niet opgenomen in de Italiaanse uitgaven en daardoor niet bekend. De hoofdvraag die hiertoe in deze scriptie centraal zal staan luidt: Hoe verhouden de

---

<sup>1</sup> Ulla Musarra-Schrøder, 'Italo Calvino (1923-1985)', in: Bart van den Bossche en Franco Musarra (red.), *Italiaanse literatuur na 1900. Deel 2: 1945-2000*, Leuven 2004, p. 143.

<sup>2</sup> Musarra-Schrøder 2004 (zie noot 1), pp. 143-144.

<sup>3</sup> Mario Barengi, 'From Picasso to Dürer: Calvino's Book Covers', in: Birgitte Grundtvig, Martin McLaughlin en Lene Waage Petersen (red.), *Image, Eye and Art in Calvino. Writing Visibility*, London 2007, p. 202. Musarra-Schrøder 2004 (zie noot 1), pp. 141-142.

<sup>4</sup> Italo Calvino, *Il visconte dimezzato*, Torino 1952.

Italo Calvino, *Il barone rampante*, Torino 1957.

Italo Calvino, *Il cavaliere inesistente*, Torino 1959.

Italo Calvino, *I nostri antenati*, Torino 1960.

<sup>5</sup> Barengi 2007 (zie noot 3), p. 204.

<sup>6</sup> Twee van de artikelen waar Calvino naar Picasso verwijst zijn:

Calvino, Italo, 'De uitdaging aan het labirint', *De Revisor* 18 (1991) nr. 5 (oktober), pp. 22-31.

Calvino, Italo, 'Vittorini: progettazione e letteratura', in: Calvino, Italo, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino 1980, pp. 127-149.

werken van Pablo Picasso op de boekomslagen van Calvino's *De gespleten burggraaf*, *De baron in de bomen*, *De ridder die niet bestond* en *Onze voorouders* zich tot de inhoud het verhaal?

Afgezien van een alinea in het artikel 'From Picasso to Dürer: Calvino's Book Covers' van Maria Barenghi (2007) is de relatie tussen de delen van de trilogie en de kunstwerken van Picasso tot op heden niet onderzocht. Barenghi doet in deze alinea kort uitspraak over de relatie tussen Calvino en Picasso maar komt niet verder dan het citeren van enkele zinnen uit essays van Calvino waarin Picasso voorkomt.<sup>7</sup> Hij trekt geen verbanden of conclusies en het ontbreken van een dergelijk onderzoek naar de relatie tussen Picasso en Calvino vormt derhalve de aanzet tot het schrijven van deze scriptie. Op basis van een vergelijkend literatuuronderzoek zal worden getracht antwoord te geven op de gestelde hoofdvraag. De belangrijkste publicaties waarop dit vergelijkende literatuuronderzoek gebaseerd zal worden betreffen *Painting with Words, Writing with Pictures* door Franco Ricci uit 2001, en *Image, Eye and Art in Calvino* uit 2007 onder redactie van Birgitte Grundtvig, Martin McLaughlin en Lene Waage Petersen.<sup>8</sup> De aanleiding voor het schrijven van Franco Ricci's publicatie was een seminar aan het Dartmouth College gegeven door W. J. T. Mitchell (1942 – ), een vooraanstaand onderzoeker naar de relatie tussen woord en beeld, in 1990. Ricci toont in zijn publicatie de visuele tendens in de werken van Calvino door belangrijke ideologische, thematische of methodologische verschuivingen in het werk van Calvino in beeld te brengen die zorgen voor specifieke visuele effecten.<sup>9</sup> Hij beargumenteert dat deze visuele tendens voortkomt uit het gebruik van de techniek 'ekphrase' en toont aan hoe dit in de werken van Calvino is terug te zien. Beide publicaties zijn van belang omdat het visuele in de werken van Calvino belichten en de boekomslagen daar een concreet voorbeeld van zijn. Beide publicaties bespreken echter de omslagen niet en juist daaraan zal deze scriptie bijdragen.

Ter beantwoording van de hoofdvraag zal in drie hoofdstukken de relatie tussen Picasso en Calvino worden onderzocht. In het eerste hoofdstuk zal de visuele schrijfstijl van Calvino in *Onze voorouders* aan de hand van zijn artikel 'De geschreven en de ongeschreven wereld' (1984) en de publicatie van Ricci besproken worden. Daarnaast zal ook een algemeen beeld geschetst worden van de boekomslagen van Calvino aan de hand van het artikel van Barenghi. Het tweede hoofdstuk focust zich daarna concreet op het analyseren van de drie verhalen en het identificeren van de afbeeldingen op de afzonderlijke uitgaven, om uiteindelijk uitspraak te kunnen doen over het verband tussen beiden. Het derde en laatste hoofdstuk gaat in de op de omslag van de gezamenlijke uitgave van *Onze voorouders* en zal trachten uitspraak te doen over de motivatie van Calvino om te kiezen voor vier werken van Picasso.

---

<sup>7</sup> Barenghi 2007 (zie noot 3), p. 208.

<sup>8</sup> Birgitte Grundtvig, Martin McLaughlin en Lene Waage Petersen e.a. (red.), *Image, Eye and Art in Calvino. Writing Visibility*, London 2007.

Franco Ricci, *Painting with Words, Writing with Pictures. Word and Image in the Work of Italo Calvino*, Toronto/Buffalo/London 2001.

<sup>9</sup> Ricci 2001 (zie noot 7), p. 7.

# Hoofdstuk 1

## Woord en beeld verbonden

Het eerste hoofdstuk van deze scriptie vormt de brug tussen *woord* en *beeld* in de werken van Calvino zelf en tussen de boekomslag en de inhoud van het verhaal. Beargumenteert zal worden dat Calvino een zeer visuele schrijfstijl heeft die voortkomt uit het gebruik van de techniek 'ekphrase', waarvan het gebruik ook herkenbaar is in de trilogie *Onze voorouders*. De relatie tussen woord en beeld in de geschriften van Calvino zal aan de hand van Calvino's artikel 'De geschreven en de ongeschreven wereld' (1982) worden besproken en vervolgens in verband worden gebracht met de techniek ekphrase besproken in Franco Ricci's *Painting with Words, Writing with Pictures* (2001). Er zal tevens beargumenteerd worden dat Calvino in zijn artikel voorbij gaat aan een andere geschreven wereld die verschilt van de letters op papier, de visuele geschreven wereld. De relatie tussen de tekstuele geschreven wereld en deze visuele geschreven wereld wordt expliciet gemaakt in de relatie tussen de boekomslag en verhaal. Beide komen zij voort uit beelden uit de ongeschreven wereld, ze zijn slechts op een andere manier vastgelegd op papier. Het artikel van Mario Barenghi uit 2007 'From Dürer to Picasso: Calvino's Book Covers' gaat hiertoe concreet in op de boekomslagen van Calvino.

### Italo Calvino

Italo Calvino werd in 1923 op Cuba geboren als zoon van Italiaanse ouders, maar groeit op in Italië in San Remo nadat het gezin er in 1925 terugkeert.<sup>10</sup> Calvino studeert in 1947 af aan de Universiteit van Turijn in Engelse letterkunde en in datzelfde jaar publiceert uitgeverij Einaudi zijn eerste boek getiteld *Het pad van de spinnennesten (Il sentiero dei nidi di ragno)*.<sup>11</sup> Bij Einaudi is Calvino dan al een jaar werkzaam, hij begint er in 1946 als boekverkoper en wordt er later redacteur.<sup>12</sup> In 1985 overlijdt Calvino tijdens het schrijven van zijn zesde lezing voor de Elias Norton Lectures aan Harvard University. Deze lezingen, waarvan de laatste niet voltooid is, zijn postuum uitgegeven onder de titel *Zes memo's voor het volgende millennium (Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio)* (1988).<sup>13</sup>

Calvino was een schrijver die telkens opnieuw de verschillende mogelijkheden van het verhaal heeft onderzocht.<sup>14</sup> Het resultaat hiervan is terug te zien in zijn veelzijdige en uiteenlopende oeuvre bestaande uit diverse romans, vele essays, literaire kritieken en Italiaanse sprookjes. Calvino debuteerde in de jaren 1940 met een roman waarin het neorealistische met het sprookjesachtige verenigd werd.<sup>15</sup> Dit debuut, het reeds genoemde autobiografisch getinte *Het pad van de spinnennesten*, gaat over een jongen die zich tijdens de Tweede Wereldoorlog aansluit bij het verzet in de bossen van de Ligurische Alpen.<sup>16</sup> In tegenstelling tot *Het pad van de spinnennesten* zijn Calvino's latere romans vooral labyrinthische teksten die tot de postmodernistische literatuur gerekend worden. Voorbeelden hiervan zijn *De onzichtbare steden (Le città invisibile)* (1972), *Als op een winternacht een reiziger (Se una notte un viaggiatore)* (1979) en *Mr. Palomar (Palomar)* (1983).<sup>17</sup> De trilogie *Onze voorouders (I nostri antenati)* (1960) die in deze scriptie centraal staat is door Calvino geschreven in de jaren 1950, aan het begin van zijn carrière als schrijver. De drie verhalen *De gespleten burggraaf (Il visconte dimezzato)* (1952), *De baron in de bomen (Il barone rampante)*

<sup>10</sup> Musarra-Schrøder 2004 (zie noot 1), p. 141.

<sup>11</sup> Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino 1947.

<sup>12</sup> Musarra-Schrøder 2004 (zie noot 1), p. 142.

<sup>13</sup> Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano 1988.

<sup>14</sup> Musarra-Schrøder 2004 (zie noot 1), p. 143.

<sup>15</sup> Musarra-Schrøder 2004 (zie noot 1), p. 143 en p. 150.

<sup>16</sup> Musarra-Schrøder 2004 (zie noot 1), p. 141.

<sup>17</sup> Italo Calvino, *Le città invisibile*, Torino 1972.

Italo Calvino, *Se una notte un viaggiatore*, Torino 1979.

Italo Calvino, *Palomar*, Torino 1982.

(1957) en *De ridder die niet bestond (Il cavaliere inesistente)* (1959) worden doorgaans beschreven als fantastisch-humoristisch proza door de groteske, maar vaak ook komische situaties die voorkomen in de verhalen.<sup>18</sup>

### De visuele schrijfstijl van Calvino

Kenmerkend voor de verhalen van Calvino is zijn visuele schrijfstijl, waarbij de kunst van het kijken centraal staat.<sup>19</sup> In zijn artikel 'De geschreven en de ongeschreven wereld' ('The Written and the Unwritten World') (1983) geeft Calvino een reden voor het centraal staan van de kunst van het kijken door een verdeling te maken tussen de *geschreven* en de *ongeschreven* wereld en te stellen dat deze onverenigbaar met elkaar zijn.<sup>20</sup> Voor Calvino bestaat de geschreven wereld uit de beschreven bladzijden van een boek en de ongeschreven wereld uit alles wat zich buiten die beschreven bladzijden bevindt, ofwel de wereld om ons heen bestaande uit beelden.<sup>21</sup> De onverenigbaarheid van beide werelden komt voort uit het gebrek aan samenhang tussen de bewegingloze, bestendige geschreven bladzijde en de beweeglijke, veelvormige wereld daarbuiten.<sup>22</sup> Calvino voelt zich veel comfortabeler in de geschreven wereld, een wereld die hij begrijpt, maar waagt zich keer op keer in de voor hem onbegrijpelijke ongeschreven wereld. De reden die hij hiervoor geeft is dat hij een schrijver is.<sup>23</sup> Hij is een schrijver en heeft het nodig om onderzoekende blikken om zich heen te werpen en glimpen op te vangen van wat er zich buiten de geschreven wereld afspeelt. Hij heeft, in andere woorden, brandstof nodig uit de ongeschreven wereld om zijn woordenfabriek aan de gang te houden.

Ook aan de verhalen uit *Onze voorouders* liggen beelden uit de ongeschreven wereld ten grondslag. Het zijn eenvoudige, duidelijke beelden stelt Calvino in zijn voorwoord bij de gezamenlijke uitgave van *Onze voorouders* die dienden als startpunt van de verhalen.<sup>24</sup> Deze beelden betreffen een in tweeën gedeelde man waarvan beide helften afzonderlijk verder leven, een jongen die in de bomen klimt en weigert nog naar beneden te komen, om uiteindelijk zijn hele leven in de bomen door te brengen en een leeg harnas dat zichzelf ervan overtuigt dat het een man is en leeft op wilskracht. De verhalen van de trilogie zijn dus geboren vanuit een beeld en niet vanuit een bepaalde stelling die Calvino wilde aantonen.<sup>25</sup>

Tijdens het kijken naar de ongeschreven wereld merkt Calvino echter op dat zijn ogen een poging doen om deze wereld te lezen.<sup>26</sup> Het gaat hierbij om meer dan een optische handeling, het is het proces van concrete dingen extraheren uit het abstracte.<sup>27</sup> De ogen van Calvino vergelijken de ongeschreven wereld met een boek en proberen het te lezen wat, conform het uitgangspunt van het artikel, niet mogelijk zou moeten zijn. Nu echter blijkt dat er toch sprake kan zijn van samensmelting van beide werelden, richt Calvino zich op het herstellen van de verhouding tussen de geschreven wereld, de taal, en de ongeschreven wereld, de wereld om ons heen.<sup>28</sup> De eerste stap richting het herstellen van de relatie is volgens Calvino het richten van de aandacht op een object en dit zeer precies beschrijven.<sup>29</sup> Calvino ziet dus als oplossing voor het verenigen van de geschreven en de ongeschreven wereld het visueel beschrijven van voorwerpen uit de ongeschreven wereld. De kunst

---

<sup>18</sup> Musarra-Schrøder 2004 (zie noot 1), p. 144.

<sup>19</sup> Ricci 2001 (zie noot 7), p. 4.

<sup>20</sup> Vertaling uit het Engels in literair blad *De Revisor*.

Italo Calvino, 'De geschreven en de ongeschreven wereld', *De Revisor* 11 (1984) nr. 1 (februari), pp. 83-91.

<sup>21</sup> Calvino 1984 (zie noot 19), p. 83.

<sup>22</sup> Calvino 1984 (zie noot 19), p. 83.

<sup>23</sup> Calvino 1984 (zie noot 19), p. 85.

<sup>24</sup> Italo Calvino, *Our Ancestors*, London 1998, p. ix.

<sup>25</sup> Calvino 1998 (zie noot 23), p. ix.

<sup>26</sup> Calvino 1984 (zie noot 19), p. 87.

<sup>27</sup> Calvino 1984 (zie noot 19), p. 89.

<sup>28</sup> Calvino 1984 (zie noot 19), p. 89.

<sup>29</sup> Calvino 1984 (zie noot 19), p. 89.

van het kijken die hierbij centraal staat komt derhalve in al zijn werken voor en heeft de vereniging van beide werelden tot doel.

De trilogie *Onze voorouders* is tevens doordrongen van visuele beschrijvingen van objecten uit de ongeschreven wereld. Een voorbeeld hiervan is de beschrijving van de morgenschemering in *De ridder die niet bestond*.<sup>30</sup> De term die Franco Ricci voor deze schrijftechniek gebruikt in zijn publicatie *Painting with Words, Writing with Pictures* (2001) is 'ekphrase'.<sup>31</sup> De definitie van ekphrase is volgens het artikel 'Ekphrasis and the Other' van W.J.T. Mitchell (1994) 'a verbal representation of visual representation'.<sup>32</sup> Ekphrase is dus het verbaal representeren van een visuele representatie, ofwel een verbale beschrijving van een visueel object of beeld. Door het gebruik van ekphrase worden de teksten van Calvino gedomineerd door een realiteit gebaseerd op ruimtelijkheid en gevoelsmatigheid en moeten de grenzen tussen woord en beeld opnieuw worden getrokken.<sup>33</sup> De zorgvuldig uitgevonden onderwerpen en het prachtig op maat gemaakte proza transformeren Calvino's verhalen hiertoe in levendige visualisaties.<sup>34</sup> Ekphrase blijkt dus, en ten gevolge daarvan de levendige visuele beschrijvingen, de methode die Calvino hanteert in zijn geschriften, zo ook in de trilogie *Onze voorouders*.

### **De ongeschreven wereld verbeeld**

Er is gebleken dat Calvino een beeld uit de ongeschreven wereld naar de geschreven wereld haalt middels de techniek ekphrase. Dit geschreven beeld bestaat echter louter uit woorden op papier. Er wordt voorbijgegaan aan de beelden op papier, de *verbeelde* geschreven wereld. De verbeelde geschreven wereld betreft de ongeschreven wereld die gevangen is in beelden in plaats van woorden, maar nog steeds op papier is vastgelegd en dus buiten de ongeschreven wereld valt. Het is het beeld van de ongeschreven wereld, gevangen op beeld in de geschreven wereld. Er is dus nog een derde wereld herkenbaar, naast de geschreven en ongeschreven wereld, de wereld van het visuele. Hieruit kan het volgende model worden onttrokken: de beelden uit de ongeschreven wereld zijn vast te leggen in zowel de tekstuele geschreven wereld als in de visuele geschreven wereld.

De vereniging van woord en beeld bestaat in deze scriptie concreet uit het verenigen van twee van de belangrijkste onderdelen van het boek: het verhaal en de omslag. Zowel verhaal als omslag zijn onttrokken uit een beeld in de ongeschreven wereld, maar niet op dezelfde manier vastgelegd in de geschreven wereld. Het verhaal van een boek hoort thuis in de tekstuele geschreven wereld, de omslag in de visuele geschreven wereld. Omdat Calvino zelf de boekomslagen koos bij zijn verhalen was het tekstuele geschreven beeld er altijd eerder dan het visueel geschreven beeld op de omslag.<sup>35</sup> De omslag werd immers bij het verhaal gezocht en niet andersom. Hieruit volgt de opbouw van het tweede hoofdstuk waarin begonnen zal worden met een bespreking van de drie verhalen, gevolgd door een bespreking van de omslagen.

Alvorens de verhalen en omslagen van de trilogie geanalyseerd zullen worden is het van belang enkele algemene kenmerken van de omslagen van Calvino te traceren. Dit zal gedaan worden aan de hand van het artikel 'From Dürer to Picasso: Calvino's Book Covers' van Mario Barenghi uit 2007. Het artikel van Barenghi over de boekomslagen van Calvino is opgenomen in de publicatie *Image, Eye and Art in Calvino* (2007), het resultaat van een in 2004 in Kopenhagen gehouden conferentie waar de relatie tussen *het visuele* en *het tekstuele* in het werk van schrijver Italo Calvino centraal stond.<sup>36</sup> Het doel van de conferentie was het onderzoeken van enerzijds de manier waarop Calvino tekstuele en visuele werelden creëert en interpreteert, en van anderzijds de intertekstuele

---

<sup>30</sup> Italo Calvino, *De ridder die niet bestond*, Amsterdam 2009, p. 21.

<sup>31</sup> Ricci 2001 (zie noot 7), p. 6.

<sup>32</sup> W.J.T. Mitchell, 'Ekphrasis and the Other', in: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago en London 1994, pp. 151-152.

<sup>33</sup> Ricci 2001 (zie noot 7), p. 73.

<sup>34</sup> Ricci 2001 (zie noot 7), pp. 73-74.

<sup>35</sup> Barenghi 2007 (zie noot 3), p. 202.

<sup>36</sup> Grundtvig, McLaughlin en Petersen 2007 (zie noot 7), p. 3.

relatie tussen beeld en schrift in deze werelden.<sup>37</sup> Het is de publicatie *Image, Eye and Art in Calvino* die de uit de conferentie voortgekomen artikelen bundelt en zodoende een ruime blik probeert te werpen op de relatie tussen beeld en tekst in de werken van Calvino.<sup>38</sup> Hiertoe is *Image, Eye and Art in Calvino* ingedeeld in vier delen die elk een bepaald onderdeel van *het visuele* in Calvino's geschriften behandelen. De vier onderdelen corresponderen respectievelijk met de titel van het boek en worden aangevuld met een vierde deel getiteld 'Ekphrasis' waarin enkele van Calvino's beschrijvingen van kunstwerken zijn opgenomen.

Het artikel van Barenghi over de boekomslagen van Calvino is opgenomen in het derde deel van het boek onder de noemer 'Art'. In zijn artikel onderzoekt Barenghi de vele boekomslagen op de voorzijden van Calvino's werken. Het valt hem op dat Calvino in zijn omslagen op zoek is naar precisie en helderheid.<sup>39</sup> Kenmerkend voor zijn boekomslagen zijn een witte achtergrond, gematigd kleurgebruik en een duidelijk overwicht van lijnen in contrast tot de afwezigheid van vaste vormen. Veel van zijn omslagen hebben daarbij een grafische afbeelding. Calvino vertoont volgens Barenghi een duidelijk streven naar iets elegants, verfijnds en strengs, dat volgens hem voortkomt uit twee tendensen in de kunst van de twintigste eeuw. Enerzijds de primitieve kunst en anderzijds de vroege artistieke expressie van kinderen. Ook spreiden alle omslagen over het algemeen een postmoderne esthetiek tentoon gebaseerd op principes als hybridisatie, omkeerbaarheid en metamorfose.<sup>40</sup>

### Conclusie

Concluderend kan gesteld worden dat de techniek ekphrase ten grondslag ligt aan het werk van Calvino en dat zijn verhalen altijd voortkomen uit een beeld uit de ongeschreven wereld. Ekphrase is in de werken van Calvino verworden tot de methode van zijn schrijven, wat levendige visuele beschrijvingen tot gevolg heeft. Naast de tekstuele geschreven wereld blijkt er ook een visuele geschreven wereld herkenbaar te zijn die te verbinden is aan de beelden op papier. De tekstuele geschreven wereld kan uiteindelijk worden verbonden aan het verhaal van een boek en de visuele geschreven wereld aan de omslag van een boek, waardoor het boek de afzonderlijke werelden aan elkaar weet te koppelen. Het is echter zo in het geval van Calvino dat het verhaal er altijd eerder was dan de omslag, hij zocht de omslag uit bij zijn verhaal, wat de reden vormt voor het beginnen met een analyse van de verhalen in het volgende hoofdstuk. De algemene kenmerken die Barenghi hiertoe herkent bij de omslagen van Calvino zijn precisie, helderheid, omkeerbaarheid en metamorfose.

---

<sup>37</sup> Grundtvig, McLaughlin en Petersen 2007 (zie noot 7), p. 4.

<sup>38</sup> Grundtvig, McLaughlin en Petersen 2007 (zie noot 7), p. 4.

<sup>39</sup> Barenghi 2007 (zie noot 3), p. 203.

<sup>40</sup> Barenghi 2007 (zie noot 3), p. 207.



Afb. 1. Italo Calvino, *Il visconte dimezzato*, Torino 1952. De omslag van de eerste Italiaanse uitgave van *De gespleten burggraaf*.

## Hoofdstuk 2

### Verhaal en omslag bij de individuele uitgaven van trilogie *Onze voorouders*

Het tweede hoofdstuk van deze scriptie zal concreet ingaan op de boekomslagen van de drie individuele uitgaven van trilogie *Onze voorouders*. Beargumenteert zal worden dat de boekomslagen op twee niveaus verbonden zijn met het verhaal. Aan de ene kant bestaat er een zeer oppervlakkig verband gebaseerd op de hoofdpersonages in de verhalen, aan de andere kant bestaat er een dieper verband dat voortkomt uit de periode waarin de werken van Picasso en Calvino gemaakt zijn. Alvorens echter het verhaal met de boekomslag verbonden kan worden is het van belang zowel het verhaal als de omslag in kaart te brengen. Hiertoe zal op chronologische volgorde begonnen worden met een korte samenvatting van het verhaal, gevolgd door een inhoudelijke bespreking. Daarna zullen de tot nu toe niet geïdentificeerde afbeeldingen op de omslagen van de trilogie in kaart worden gebracht en besproken. Uiteindelijk zal het verhaal met de omslag in verband worden gebracht en zal getracht worden overeenkomsten en verschillen te duiden.

#### **De gespleten burggraaf, De baron in de bomen en De ridder die niet bestond besproken**

##### **De gespleten burggraaf**

Het eerste deel van de trilogie *Onze voorouders* is het verhaal *De gespleten burggraaf* (afb. 1). *De gespleten burggraaf* vertelt het verhaal van de eigenzinnige burggraaf Medardo van Terralba die tijdens de oorlog tegen de Turken geraakt wordt door een Turkse kanonskogel en hierdoor in twee helften gespleten wordt. Het is echter niet alleen het lichaam van Medardo dat in twee helften wordt gespleten, ook zijn persoonlijkheid wordt opgedeeld in een goede en slechte helft. De beide helften van Medardo hebben dus alle goede ofwel alle slechte eigenschappen meegekregen tijdens de splitsing. Het is de slechte helft van Medardo die besluit terug te keren naar zijn geboortedorp Terralba en aldaar zijn tirannieke beleid tegen zijn onderdanen begint. Jarenlang gaat de bevolking gebukt onder de grillen van de slechte helft van Medardo totdat ook zijn goede helft de weg naar het Terralba heeft gevonden. Het is de gezamenlijke liefde van de beide helften voor het herderinnetje Pamela die er uiteindelijk voor zorgt, dit echter niet zonder slag of stoot, dat burggraaf Medardo van Terralba weer als een geheel door het leven kan.

De geschiedenis van gespleten Burggraaf Medardo speelt zich af in de periode van de Renaissance, al komt dit niet zeer sterk naar voren in het boek zelf.<sup>41</sup> Het verhaal wordt verteld vanuit het zeven- of achtjarige neefje van Medardo die niet bij naam wordt genoemd.<sup>42</sup> Het centrale thema in *De gespleten burggraaf* is, zoals de titel al doet vermoeden, gespletenheid.<sup>43</sup> Deze gespletenheid wordt aangevuld met thema's van incompleetheid en de afwezigheid van menselijke heilheid.<sup>44</sup> De thema's komen tot uitdrukking middels de karakters in het boek die allemaal op een bepaalde manier tegenover elkaar staan, met als voornaamste voorbeeld Medardo zelf die in een goede en kwade helft wordt opgedeeld. Door gebruik te maken van een tweedeling kan Calvino schrijven vanuit meerdere perspectieven. Zo toont Calvino dat er op het eerste gezicht bij gespletenheid sprake lijkt te zijn van incompleetheid, maar dat deze incompleetheid juist een intense totaliteit met zich meebrengt.<sup>45</sup> Het lichaam van Medardo bestaat niet meer uit een geheel, maar de persoonlijkheid van beide helften van Medardo is daarentegen in zijn geheel goed of kwaad geworden. Uiteindelijk komt door het gebruik van meerdere perspectieven de ware interesse van

---

<sup>41</sup> Kerstin Pilz, *Mapping Complexity. Literature and Science in the works of Italo Calvino*, Leicester 2005, p.8.

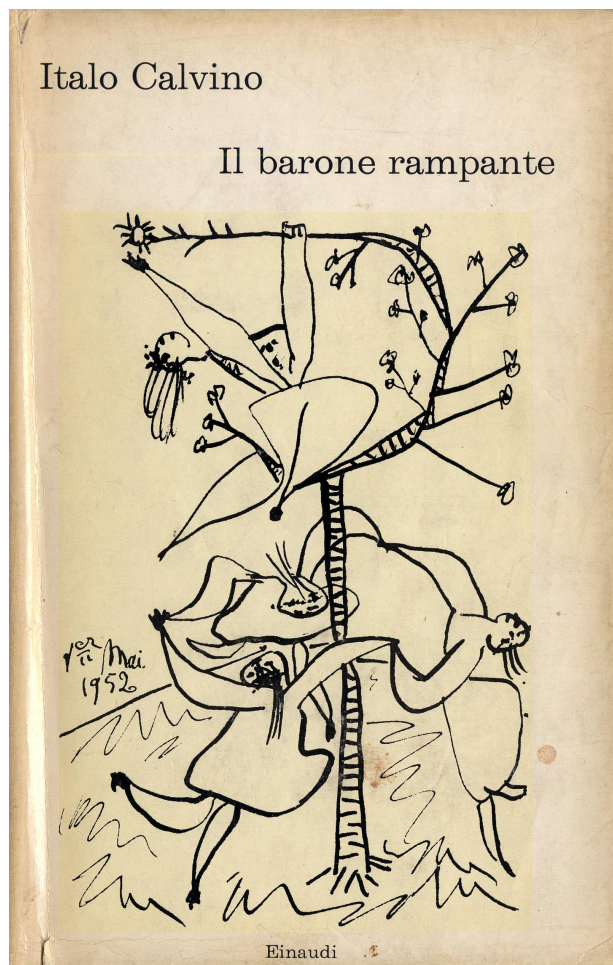
<sup>42</sup> Martin McLaughlin, *Italo Calvino*, Edinburgh 1998, p. 37.

<sup>43</sup> Pilz 2005 (zie noot 41), p.8.

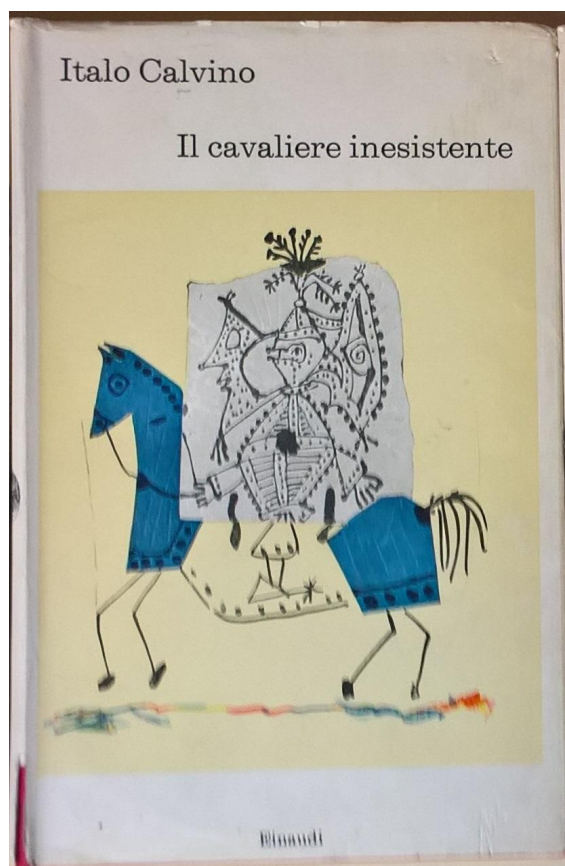
<sup>44</sup> Calvino 1980 (zie noot 23), p. ix.

<sup>45</sup> McLaughlin 1998 (zie noot 42), p. 36.





Afb. 2. Italo Calvino, *Il barone rampante*, Torino 1957. De omslag van de I coralli uitgave van *De baron in de bomen*.



Afb. 3. Italo Calvino, *Il cavaliere inesistente*, Torino 1963. De omslag van de I coralli uitgave van *De ridder die niet bestond*.

Calvino naar voren, de integratie van een adolescent binnen de mensheid, in *De gespleten burggraaf* vertegenwoordigd in de persoon van Medardo's neefje.<sup>46</sup>

### **De baron in de bomen**

Het tweede deel van de trilogie, *De baron in bomen*, gaat over de twaalfjarige baron Cosimo Piovasco di Rondò die leeft in het jaar 1767 in de plaats Liguria te Italië (afb. 2). Na een ruzie met zijn ouders klimt hij in een boom en weigert hij nog voet op aarde te zetten. Zijn familie en vooral zijn broertje reageren hierover ontzet, maar Cosimo is ontzettend tevreden met zijn nieuwe verblijfplaats. Hij besluit daarom nooit meer naar beneden te komen en voorgoed in de bomen te blijven wonen. Hoewel Cosimo vanaf nu in de bomen leeft, blijft hij toch volop deelnemen aan het leven van zijn medemensen op de grond. Zo sluit hij vriendschap met het buurmeisje Viola, de lokale fruitoversbende en de rover Heidejan. Ook gaat hij de politiek in, wordt filosoof en correspondeert met belangrijke denkers uit zijn tijd, maakt hij kennis met Napoleon en wordt hij een levende legende buiten de grenzen van Liguria. Uiteindelijk begint het leven in de bomen, zonder aardse gemakken, zijn tol te eisen en begint Cosimo zichtbaar ouder te worden. Hij weigert echter nog steeds om naar beneden te komen en op aarde te sterven. Daarom neemt hij het heft in eigen handen en laat zich hangend aan een luchtballon richting de zee voeren om daar te sterven zonder ooit de grond nog hebben aangeraakt.

De historie van *De baron in de bomen* speelt zich af ten tijde van de Verlichting in de achttiende eeuw.<sup>47</sup> Het verhaal is geschreven vanuit Biagio Piovasco di Rondò, de jongere broer van Cosimo.<sup>48</sup> De centrale thema's in het boek zijn isolatie, afstand en de moeilijkheden in relaties met anderen.<sup>49</sup> Cosimo bevindt zich alleen in de bomen en is daardoor geïsoleerd van de samenleving op de grond. Hij kan deze samenleving van een afstand bekijken en erop reflecteren, maar door zijn afstand tot de mensen op de grond is het voor hem lastig om relaties met hen aan te gaan. Het contrast tussen Cosimo hoog in de bomen en de mensen laag op de grond zorgt voor een splitsing in het verhaal en geeft wederom de mogelijkheid tot het kijken vanuit meerdere perspectieven. Het feit dat Cosimo ervoor kiest in de bomen te gaan leven en op den duur zo een raakt met zijn leefomgeving dat hij de geluiden van alle vogels kan imiteren, wijst op een ander thema in het boek, de integratie van de mens in de natuur.<sup>50</sup> Ook het proces van opgroeien en je plek vinden binnen de wereld is verweven in *De baron in de bomen*. Cosimo vindt zijn plek in de wereld uiteindelijk door in de bomen te gaan leven en zich te onttrekken aan het adellijke leven dat eigenlijk voor hem uitgestippeld was.

### **De ridder die niet bestond**

In het laatste deel van de trilogie, *De ridder die niet bestond*, maken we kennis met ridder Agilulf van Guildivern, een ridder in het leger van keizer Karel de Grote (afb. 3). Agilulf is een onoverwinnelijke ridder die altijd gehuld is in een onberispelijke witte legeruitrusting. De reden voor zijn onoverwinnelijkheid is dat Agilulf in feite niet bestaat, achter zijn vizier gaapt het grote niets. Vandaar dat het niet mogelijk is om Agilulf te verslaan, je kunt hem immers niet doden met de stoot van een lans. Ondanks dat Agilulf geen eten of slaap nodig heeft, weerhoudt dit hem er niet van om mee te vechten in het leger, zich met andermans zaken te bemoeien en vriendschappen te sluiten. Wanneer de positie van Agilulf in het leger door een jonge soldaat echter in twijfel wordt getrokken moet hij op een onwaarschijnlijke reis over de wereld tot het uiterste gaan om jonkvrouw Sofrina te vinden en zo zijn eer als ridder te bewijzen.

---

<sup>46</sup> McLaughlin 1998 (zie noot 42), p. 38.

<sup>47</sup> Pilz 2005 (zie noot 41), p. 9.

<sup>48</sup> Italo Calvino, *De baron in de bomen*, Amsterdam 2009, p. 5.

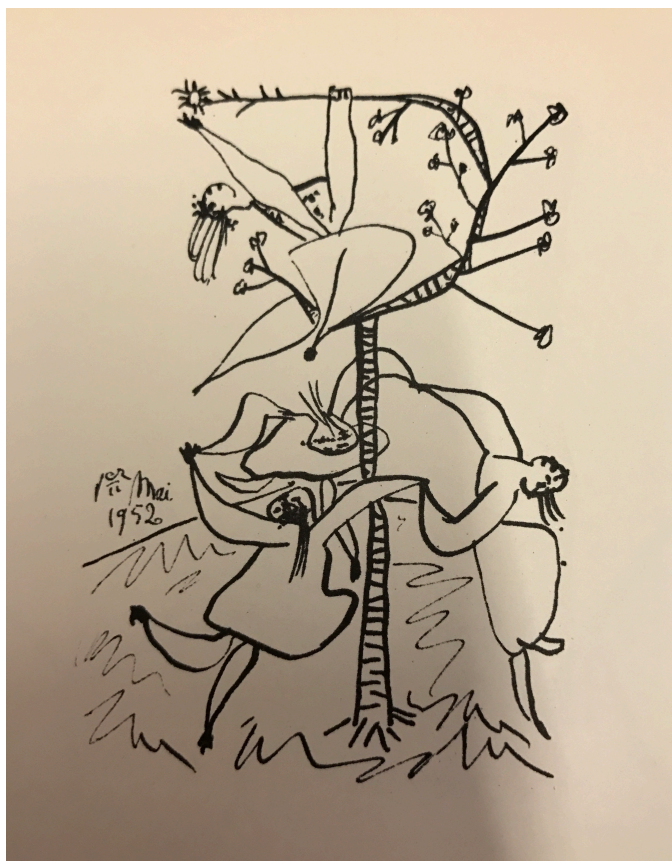
<sup>49</sup> Calvino 1980 (zie noot 23), p. ix.

<sup>50</sup> Pilz 2005 (zie noot 41), p. 10.





Afb. 4. Tériade, *Verve. Revue Artistique et Littéraire* 7 (1951) nr. 25 en 26 (themanummer *Picasso a Vallauris 1949-1951*), pp. 3-4. De gehele afbeelding van Pablo Picasso opgenomen in de uitgave van *Verve* op het frontispice, waarvan de omslag van *Il visconte dimezzato* een uitsnede is.



Afb. 5. Pablo Picasso, *Studie voor La Paix*, 1952, inkt op papier. De afbeelding zoals die op de omslag van *Il barone rampante* is geplaatst.

Het verhaal over de niet-bestaande ridder Agilulf speelt zich af in het Frankrijk uit de Middeleeuwen tijdens de heerschappij van keizer Karel de Grote.<sup>51</sup> Het verhaal wordt door de non Theodora geschreven vanuit een klooster. Zij vertelt het verloop van de geschiedenis van buitenaf, maar blijkt er later deel van uit te hebben gemaakt als ridder Bradamante. De vertelstructuur is in dit boek daardoor lastiger te begrijpen dan in de andere twee boeken door de plotselinge vereniging van verteller en personage. De centrale thema's in het boek zijn volgens Calvino zelf die van lege vormen en de concrete natuur van leven, het bewustzijn van je in de wereld bevinden en je eigen lot in handen nemen. Toch is er ook in deze roman sprake van een tweedeling, en wel in de karakters van Agilulf en Goerdoeloeloe, de door Karel de Grote aan Agilulf toegewezen schildknaap.<sup>52</sup> Waar Agilulf het toppunt van rationaliteit en afstandelijkheid is, is Goerdoeloeloe juist het toonbeeld van subjectiviteit en samensmelting met de omgeving om hem heen. Ook het thema opgroeien komt weer terug in de figuur van de jonge ridder Ramboud, die na vele pogingen toch zijn geliefde ridder Bradamante weet te veroveren.

### **De boekomslagen van *De gespleten burggraaf*, *De baron in de bomen* en *De ridder die niet bestond***

#### **De oppervlakkige relatie tussen boekomslag en verhaal**

De afbeelding die Calvino voor de omslag van de eerste Italiaanse uitgave van *De gespleten burggraaf* uit 1952 koos is er een van een ridder te paard (afb.1). Het is een uitsnede van een tekening gemaakt door Pablo Picasso op 24 januari 1951 (afb. 2).<sup>53</sup> De tekening bestaat vooral uit blauw en zwart tinten en de uitsnede laat voornamelijk het bovenste gedeelte van de tekening zien. De ridder heeft een harnas aan waarvan het vizier gesloten is en op zijn helm heeft hij een witte pluim. Evenals de ridder is ook het paard geharnast met zelfs een kleine hoorn op het voorhoofd. De afbeelding toont geen van de belangrijkste thema's die herkenbaar zijn in het verhaal van *De gespleten burggraaf*. De gespletenheid, incompleetheid of moeilijkheden van het opgroeien zijn op het eerste gezicht niet herkenbaar op de afbeelding. Wat echter wel een mogelijkheid is, is dat de afbeelding de burggraaf laat zien op het moment dat hij richting de strijd met de Turken rijdt, of op het moment dat de beide delen weer met elkaar herenigd zijn. Het hoofdpersonage ridder Medardo is dus zichtbaar, maar de centrale thema's waaronder gespletenheid blijven onderbelicht.

Op de boekomslag van de *I coralli* uitgave van *De baron in de bomen* uit 1957 staat een inkttekening van Picasso, gemaakt in mei 1952 (afb. 3).<sup>54</sup> De tekening toont een drietal figuren die in een kring met de handen ineengeslagen rondom een boom dansen (afb. 4). Het is niet duidelijk of het gaat om mannelijke of vrouwelijke figuren. In de boom waar zij omheen dansen zit een vierde figuur die zich achterover hangend vasthoudt aan een naar links afbuigende tak van de boom. Deze tekening lijkt in tegenstelling tot de afbeelding van *De gespleten burggraaf* wel uitdrukking te geven aan het kernconcept van het verhaal, Cosimo klimt in een boom waardoor er een splitsing ontstaat tussen de mensen beneden op aarde en Cosimo hoog in de bomen. Dit neemt echter niet weg dat er slechts een van de kernconcepten wordt uitgebeeld en dat de tekening toch voornamelijk een weergave van het hoofdpersonage is.

De afbeelding die op de boekomslag staat van de *I coralli* uitgave van *De ridder die niet bestond* uit 1963 staat is tevens gemaakt door Pablo Picasso (afb. 5). Het is een afbeelding van een ridder te paard, bestaande uit drie opgeplakte stukjes karton bewerkt met inkt, vervaardigd in oktober 1951 (afb. 6).<sup>55</sup> Het hoofd, de borst en de achterzijde van het paard bestaan uit een blauw stuk karton. Tussen de blauwe voor- en achterkant in is met inkt de buik van het paard getekend. De ridder is grotendeels met inkt getekend op een wit stuk karton dat tussen de twee blauwe delen is

<sup>51</sup> Italo Calvino, *De ridder die niet bestond*, Amsterdam 2009, p. 5.

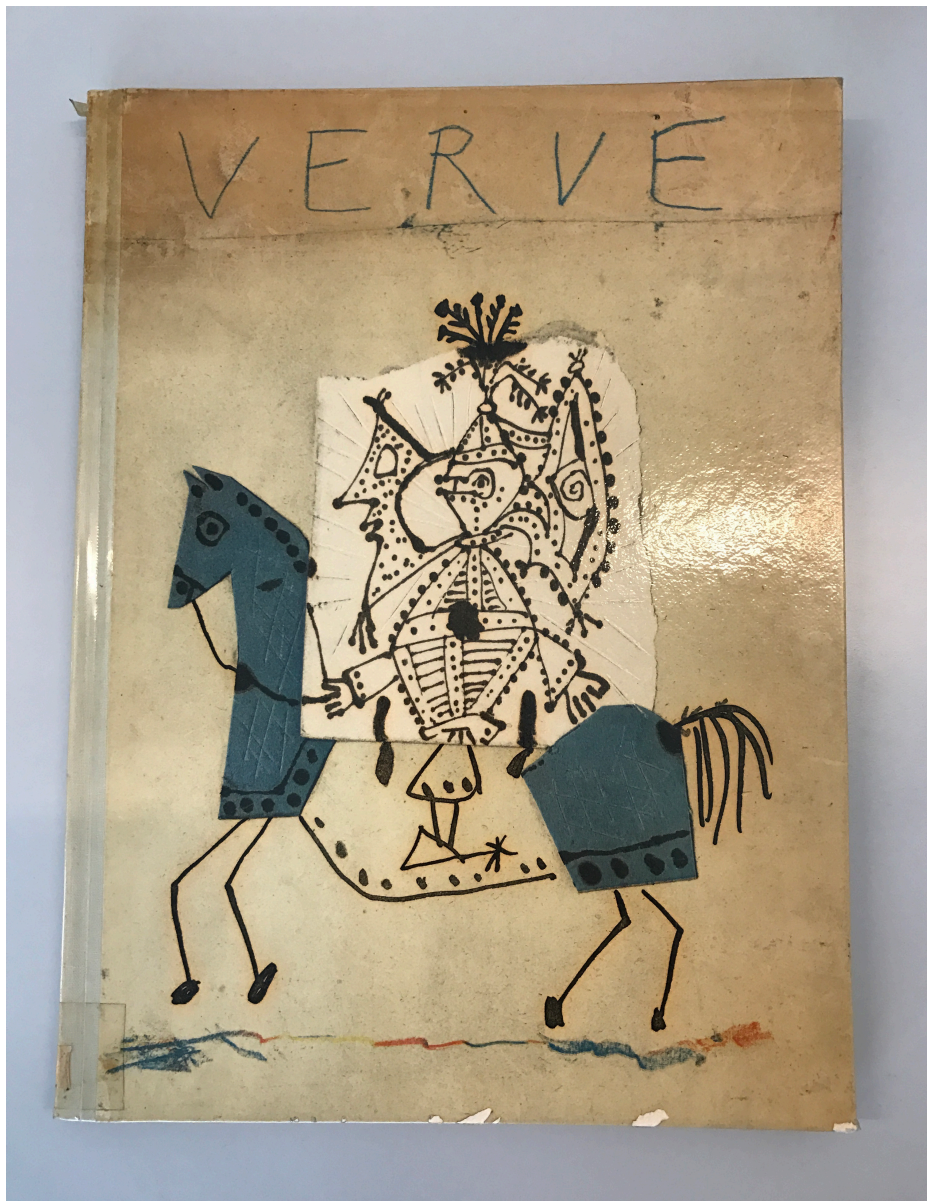
<sup>52</sup> Pilz 2005 (zie noot 41), p. 11.

<sup>53</sup> Tériade, *Verve. Revue Artistique et Littéraire* 7 (1951) nr. 25 en 26 (themanummer *Picasso a Vallauris 1949-1951*), pp. 3-4.

<sup>54</sup> Anoniem, *Hommage à Pablo Picasso*, tent.cat. Paris (Grand Palais) 1966, p. 198.

<sup>55</sup> Tériade 1951 (zie noot 53), p. 2.





Afb. 6. Tériade, *Verve*. *Revue Artistique et Littéraire* 7 (1951) nr. 25 en 26 (themanummer *Picasso a Vallauris 1949-1951*), pp. 3-4. De gehele afbeelding van Pablo Picasso opgenomen op de voorzijde van de uitgave van *Verve*, waarvan de omslag van *Il cavaliere inesistente* een uitsnede is.



Afb. 7. Detail van Picasso's voorzijde voor het themanummer van *Verve*. *Revue Artistique et Littéraire*.

geplakt, precies boven de buik van het paard. De inkt lijkt later te zijn aangebracht door de overlappings die er te zien zijn tussen de stukken karton en de achtergrond. Op het eerste gezicht lijkt ook deze afbeelding uitdrukking te geven aan het hoofdpersonage van het boek. Agilulf voldoet het grootste deel van het verhaal aan het beeld van een in een wit harnas gestoken ridder te paard, waarbij het doorzichtige karakter van de getekende ridder op de afbeelding kan wijzen op het grote niets dat zich in het harnas van Agilulf bevindt. Opvallend is echter dat er in het vizier van de helm van de ridder een oog te zien is, wat gezien de onzichtbare aard van Agilulf niet zou moeten kunnen (afb. 7). De afbeelding op de omslag van *De ridder die niet bestond* geeft dus in grote mate goed uitdrukking aan het hoofdpersonage, een wit geharnaste ridder te paard, maar slaagt er niet in het belangrijkste idee uit het verhaal, de onzichtbaarheid van Agilulf, uit te drukken.

Samenvattend blijkt dat alle drie de afbeeldingen op de omslagen van de individuele uitgaven van *Onze voorouders* uitdrukking geven aan het hoofdpersonage van het verhaal, al zitten er verschillen in de mate van visuele getrouwheid aan het verhaal. De omslag van *De baron in de bomen* geeft het centrale idee van het verhaal het beste weer, gevolgd door de omslag van *De ridder die niet bestond* en daarna *De gespleten burggraaf*. Het blijkt dus dat de boekomslagen uitdrukking geven aan de meest basale kenmerken van het hoofdpersonage uit het verhaal, maar geen uitdrukking weten te geven aan het beeld dat ten grondslag lag aan het schrijven van het verhaal.

### **De diepere relatie tussen boekomslag en verhaal**

De diepere verbintenis tussen het verhaal en de omslag komt voort uit de achtergrond van de afbeeldingen en de context waarin zij vervaardigd zijn. Het startpunt voor het onderzoeken van deze diepere verbintenis is de inkttekening op de omslag van *De baron in de bomen*. Deze inkttekening is een studie voor de muurschilderingen *La guerre et la paix* die Picasso maakte in de veertiende-eeuwse kapel van het kasteel van het stadje Vallauris te Zuid-Frankrijk (afb. 8-9).<sup>56</sup> De kapel zou een *Temple de la Paix* worden. Picasso verhuisde in 1948 naar Vallauris en conform de vervaardigingsdatum van de inkttekening is deze ook in Vallauris gemaakt.<sup>57</sup> Het vervaardigingsjaar, 1951, van de andere twee afbeeldingen zijn overeenkomstig met de periode dat Picasso in Vallauris verbleef waardoor het zeer aannemelijk is dat beide ook in Vallauris gemaakt zijn.

Hoewel niet in de Italiaanse uitgaven zelf is opgenomen waar de afbeeldingen vandaan komen is het toch gelukt ze te achterhalen. Van een eerste afbeelding is de herkomst reeds besproken, de andere twee afbeeldingen zijn afkomstig uit de uitgave *Picasso à Vallauris 1949-1951* van het Franse tijdschrift *Verve*, beschikbaar in het depot van het Stedelijk Museum Amsterdam (afb. 6).<sup>58</sup> *Verve* is een in Parijs uitgegeven tijdschrift dat stond voor democratisering in de kunst en waarvan een van de voornaamste doelen kleurproducties van een hoge kwaliteit van kunstwerken verspreiden was.<sup>59</sup> De uitgave is speciaal aan Picasso opgedragen, in het bijzonder aan zijn werken gemaakt tussen 1949 en 1951 in Vallauris. De beide omslagafbeeldingen staan op de voorzijde en op het frontispice van de uitgave en een korte noot van de uitgever leert ons dat Picasso de werken speciaal voor deze uitgave van *Verve* maakte. Wat tevens interessant is aan de uitgave is dat de tweede versie van de afbeelding van *De gespleten burggraaf* erin opgenomen is, op de omslagafbeelding is het Romeinse cijfer 1 weergegeven (afb. 10). Aan het einde van de uitgave is de tweede versie opgenomen, zonder kleur weliswaar, maar al verder uitgewerkt dan de eerste versie.

De rode draad tussen de drie de omslagen blijkt dus het werk van Picasso in Vallauris te zijn. Exemplarisch voor het werk dat Picasso in die periode in Vallauris maakte is de muurschildering *La*

<sup>56</sup> John Richardson (red.), *Picasso: The Mediterranean Years 1945-1962*, Londen 2010, p. 5.

<sup>57</sup> 'Picasso à Vallauris', verkregen van: website *Musée National Pablo Picasso: La guerre et la paix* <<http://musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/picasso/p-picasso-vallauris>> (22 januari 2017).

<sup>58</sup> Tériade, *Verve. Revue Artistique et Littéraire* 7 (1951) nr. 25 en 26 (themanummer *Picasso a Vallauris 1949-1951*).

<sup>59</sup> Chara Kolokytha, 'The Art Press and Visual Culture in Paris during the Great Depression: Cahiers d'Art, Minotaure, and Verve', in: *Visual Resources. An International Journal of Documentation* 29 (2013) nr. 3, pp. 190-191.





Afb. 8. Pablo Picasso, *La paix*, 1952, muurschildering, Musée National Pablo Picasso: La guerre et la paix, Vallauris.



Afb. 9. Pablo Picasso, *La guerre*, 1952, muurschildering, Musée National Pablo Picasso: La guerre et la paix, Vallauris.

*guerre et la paix*. Picasso was in die jaren bezorgd over de dreiging voor een mogelijke oorlog.<sup>60</sup> Met *La guerre et la paix* wil Picasso dan ook een krachtige en begrijpelijke veroordeling van de oorlog laten zien.<sup>61</sup> Ook Calvino wilde met zijn trilogie reflecteren op de tijd waarin hij leefde en de problemen die er in deze tijd spelen.<sup>62</sup> Er zijn daarom in de drie verhalen verschillende referenties te vinden naar het intellectuele klimaat van de jaren waarin zij geschreven zijn.<sup>63</sup> *De gespleten burggraaf* gaat zodoende in op de afkeer van de verdeeldheid die de Koude Oorlog met zich meebracht, *De baron in de bomen* gaat in op de problematiek rondom de politieke betrokkenheid van de intellectueel in een tijd van uiteengevallen illusies en *De ridder die niet bestond* bekritiseert de 'organisatiemens' in een massasamenleving. Vooral de onderliggende thema's in eerste twee delen van de trilogie vertonen een parallel met de thema's in het werk van Picasso.

De keuze voor de ridders op de omslagen van de burggraaf en de ridder zijn logisch vanuit het verhaal van Calvino, maar bekeken vanuit Picasso's oeuvre opgenomen in de uitgave van het tijdschrift *Verve* zijn ze veel ongewoner. Er komen niet veel andere ridders voor in de uitgave, slechts op het einde van de uitgave zijn nog enkele tekeningen van ridders opgenomen. De reden voor het uitbeelden van ridders vanuit Picasso zou te maken kunnen hebben met zijn interesse voor de uitrusting van de soldaat waarin volgens hem de essentie van de soldaat schuilde en niet in de plaats van de soldaten in de geschiedenis.<sup>64</sup> Dit zou een reden kunnen zijn voor de aanwezigheid van de ridders, omwille van hun uitrusting.

### **Conclusie**

Uit een analyse van de drie verhalen van de trilogie *Onze voorouders* komen enkele centrale thema's naar voren. Deze thema's zijn echter niet direct terug te zien op de individuele omslagen van de trilogie, slechts de hoofdpersoon wordt verbeeld en in het geval van *De baron in de bomen* aangevuld met de weergave van het centrale thema uit het verhaal. Wat blijkt is dat er naast de oppervlakkige overeenkomsten tussen verhaal en omslag nog een diepere verbintenis bestaat die teruggrijpt op het heersende intellectuele klimaat van de jaren 1950 waarin de werken van Picasso en Calvino vervaardigd werden. De verdeeldheid in de wereld die de Koude Oorlog met zich meebracht is een belangrijke parallel tussen de werken van Calvino en Picasso, evenals de positie van de intellectueel in die tijd.

---

<sup>60</sup> Gertje R. Utley, *Picasso. The Communist Years*, New Haven/London 2000, p. 147.

<sup>61</sup> Utley 2000 (zie noot 59), p. 166.

<sup>62</sup> Calvino 1980 (zie noot 23), p. viii.

<sup>63</sup> Calvino 1980 (zie noot 23), p. x.

<sup>64</sup> Utley 2000 (zie noot 59), p. 150.





Afb. 10. Tériade, *Verve. Revue Artistique et Littéraire* 7 (1951) nr. 25 en 26 (themanummer *Picasso a Vallauris 1949-1951*), pp. 84. Het tweede deel van de afbeeldingen die op de omslag van *De gespleten burggraaf* is geplaatst.

## Hoofdstuk 3

### Verhaal en omslag bij de gezamenlijke uitgave van trilogie *Onze voorouders*

Dit derde en tevens laatste hoofdstuk bespreekt de omslag van de gezamenlijke uitgave van de trilogie *Onze voorouders* uit 1960. De afbeelding op de omslag van deze uitgave zal worden besproken en beargumenteert zal worden dat er wederom sprake is van een oppervlakkig en een dieper verband tussen omslag en verhaal. Het oppervlakkige en diepere verband komt dit keer echter niet voort uit een parallel tussen het heersende intellectuele klimaat, maar uit een persoonlijke parallel. Tevens zal in dit hoofdstuk getracht worden de reden van Calvino's keuze voor werken van Picasso te achterhalen aan de hand van Calvino's artikel 'De uitdaging aan het labyrint' (1991).

#### **De omslag van *Onze voorouders* aan de oppervlakte**

De omslag van de gezamenlijke uitgave van *Onze voorouders* wordt geïllustreerd door een tekening van een man te paard en een naakte vrouw (afb. 11-12). De man te paard is vermoedelijk een koning vanwege de kroon op zijn hoofd en ook de vrouw heeft voor de gelegenheid een hoed opgezet. De vrouw zit op een voorwerp dat doet denken aan een kruk, maar dit is niet zeer duidelijk te zien. De koning en zijn paard zijn rijk aangekleed, wat door het gebruik van veel verschillende kleuren extra wordt benadrukt. De achtergrond van de afbeelding is net zoals de koning rijk gedecoreerd. Midden door de ruimte waarin de man en de vrouw zich bevinden loopt een verticale lijn die de ruimte in tweeën deelt en een bepaalde verdeeldheid tussen de man en de vrouw suggereert.

Een opvallend verschil met de andere drie omslagen die Calvino bij de trilogie koos is de aanwezigheid van een vrouw op de afbeelding. Hoewel op de andere omslagen geen spoor is te bekennen van een vrouw, louter van de mannelijke hoofdpersoon, neemt de vrouw wel een belangrijke rol in binnen de verhalen. Telkens is het een vrouw die de wereld van de mannelijke hoofdpersoon op zijn kop weet te zetten. In *De gespleten burggraaf* is dit het herderinnetje Pamela, in *De baron in de bomen* het buurmeisje Viola en in *De ridder die niet bestond* ridder Bradamante. De keuze voor een afbeelding waarop ditmaal wel een vrouw te zien is lijkt dus logisch, eens te meer door de aanwezigheid van de verticale lijn op de afbeelding. Deze duidt op de in de verhalen herkende gespletenheid, die echter alleen in de mannelijke karakters in de verhalen terugkomt.<sup>65</sup> De vrouwelijke karakters zijn zowel fysiek als metaforisch een geheel, in tegenstelling tot de gespleten of incomplete mannelijke karakters. Dit zou de keuze voor een afbeelding met zowel een vrouw als een duidelijke verticale lijn verklaren. Het is echter wel het geval dat er wederom visueel gezien slechts uitdrukking wordt gegeven aan de oppervlakkige kenmerken van de personages uit het verhaal, aangevuld met het thema gespletenheid. In twee van de drie verhalen is een man te paard het hoofdpersoon, in alle verhalen zet een vrouw de wereld van het hoofdpersoon op zijn kop en in alle verhalen is er sprake van gespletenheid bij de mannelijke karakters.

#### **De omslag van *Onze voorouders* in de diepte**

De kleurtekening op de omslag van *Onze voorouders* is vervaardigd op 1 februari 1954 en opgenomen in de publicatie *A suite of 180 drawings by Picasso. Picasso and the Human Comedy* door Michel Leiris in 1954.<sup>66</sup> In november 1953 begon Pablo Picasso, toen tweeënzeventig jaar oud, in een bui van razernij te tekenen en stopte hiermee pas op 3 februari 1954.<sup>67</sup> In deze negen weken produceerde Picasso 180 tekeningen, die later tezamen zouden worden uitgegeven in een

---

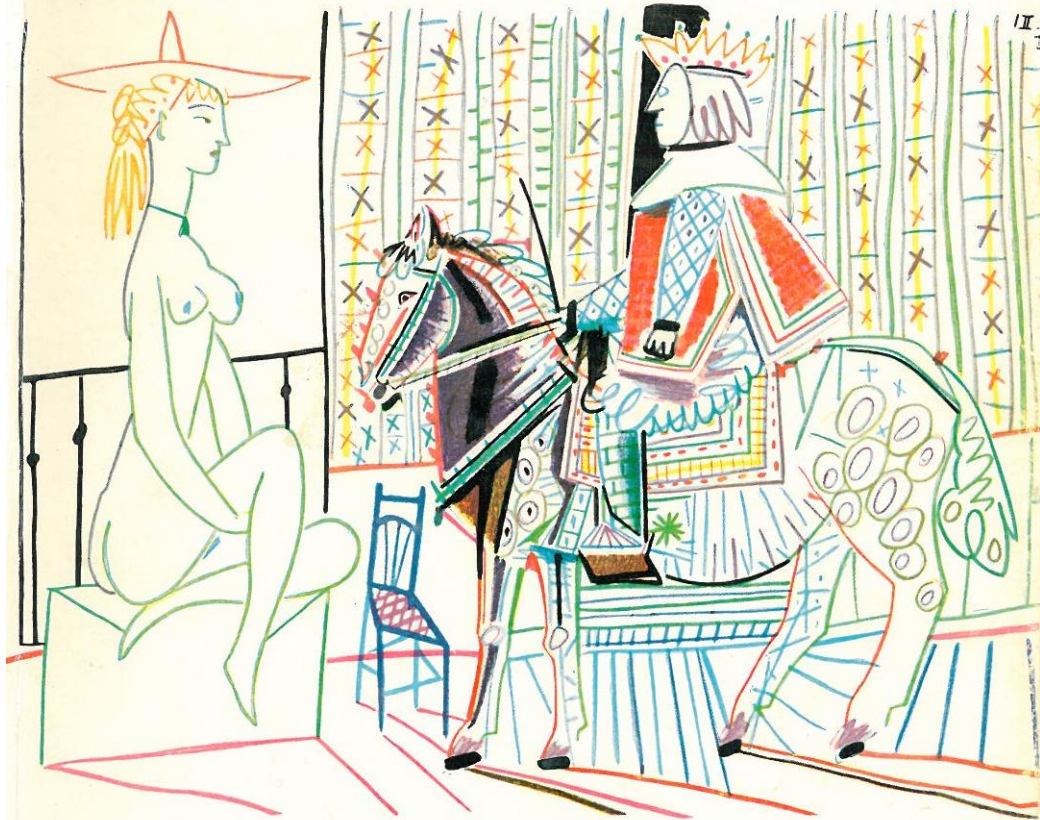
<sup>65</sup> McLaughlin 1998 (zie noot 42), p. 45.

<sup>66</sup> Michel Leiris, *A suite of 180 drawings by Picasso. Picasso and the Human Comedy*, New York 1954.

<sup>67</sup> Rebecca West, 'An introduction', in: Michel Leiris, *A suite of 180 drawings by Picasso. Picasso and the Human Comedy*, New York 1954, p. 25.



**ITALO CALVINO**



**I NOSTRI ANTENATI**

**IL CAVALIERE INESISTENTE  
IL VISCONTE DIMEZZATO  
IL BARONE RAMPANTE**

**EINAUDI**

Afb. 11. Italo Calvino, *I nostri antenati*, Torino 1960. De omslag van de eerste Italiaanse gezamenlijke uitgave van trilogie *Onze voorouders*.

themapublicatie van het tijdschrift *Verve* onder dezelfde titel als de publicatie van Leiris.<sup>68</sup> De tekeningen behoren tot Picasso's mooiste, brutaalste, maar ook meest menselijke tekeningen uit zijn oeuvre en vormen een uitdrukking van alles wat er in die negen weken door zijn hoofd ging.<sup>69</sup> Derhalve bieden ze een uniek inkijkje in het hoofd van een van de meest begaafde kunstenaars van zijn tijd, die tijdens zijn eenzame nachten in Vallauris de tijd nam om terug te kijken op zijn leven als kunstenaar.<sup>70</sup>

Picasso grijpt in zijn tekeningen dus terug op zijn persoonlijke leven en carrière als kunstenaar. Het thema dat hij gebruikt voor het terugkijken naar zijn verleden is de relatie tussen de kunstenaar en zijn model, in het bijzonder de ouder wordende kunstenaar en zijn model.<sup>71</sup> Het model is op elke tekening prachtig, ze kan door de hele wereld bewonderd worden, telkens hetzelfde maar toch in elke tekening anders. Als vanzelfsprekend staat het model voor de seksuele liefde, maar ze staat daarnaast ook voor de natuur.<sup>72</sup> Ze staat voor de levende, visuele en tastbare wereld waarvan we het zullen haten hem te moeten verlaten als we sterven. Het model is voor Picasso dientengevolge geen bestaand model, maar een representatie van een abstract idee dat steeds van andere kant bekeken kan worden.<sup>73</sup> Telkens kijkt de kunstenaar vanuit een ander perspectief naar zijn model en ziet hij een andere zijde haar die hij in zijn kunstwerken tot uiting brengt. De thema's natuur, kijken vanuit meerdere perspectieven en de representatie van een abstract idee zijn thema's die ook in de verhalen van Calvino zijn terug te vinden. Met name het laten zien van verschillende kanten van dezelfde medaille is exemplarisch voor de werken van Calvino en komt ook in deze afbeelding terug.<sup>74</sup> Ten grondslag aan deze thema's ligt het principe van gespletenheid, dat juist op de omslag van *Onze voorouders*, bij wijze van beginpunt voor het ontrafelen van de verhalen, is verbeeld.

Een andere diepere overeenkomst tussen de omslag en de verhalen kan gevonden worden in Picasso's kleurgebruik. Aan het einde van de serie gaat Picasso kleur gebruiken in zijn tekeningen omdat hij behoefte heeft de centrale thema's uit zijn serie samen te vatten.<sup>75</sup> De belangrijkste thema's uit de serie werden dus samengevat in deze tekening, iets dat een samenvattende omslag van de gezamenlijk uitgegeven verhalen ook dient te doen. Het samenvattende karakter van de tekening wordt derhalve ondersteund door de in de vorige alinea als startpunt ter het ontrafelen van Calvino's verhalen herkende verticale lijn. De keuze voor deze tekening op de omslag van *Onze voorouders* blijkt na onderzoek dus een logische en goed gekozen keuze te zijn geweest die precies de belangrijkste kenmerken van de verhalen illustreert.

### **Calvino en Picasso**

Het tweede en derde hoofdstuk hebben de relatie tussen de omslag en het verhaal onderzocht. Op basis van de achtergronden van de werken zijn verscheidene parallellen gevonden tussen beiden. De vraag blijft echter wat Calvino zo intrigeerde aan de werken van Picasso en waarom hij er uiteindelijk toch voor koos de vier uitgaven van de trilogie met een werk van Picasso te illustreren. Een antwoord op deze vraag zou gegeven kunnen worden aan de hand van Calvino's artikel 'De uitdaging aan het

---

<sup>68</sup> Deze uitgave van *Verve* eveneens getiteld *Suite de 180 dessins de Picasso* is beschikbaar in de Universiteitsbibliotheek van Utrecht. Na deze uitgave te hebben ingekeken bleek echter dat de afbeelding van Picasso op de omslag van *Onze voorouders* niet is opgenomen in deze uitgave. Het is mij niet bekend waarom de tekening in dat album niet is opgenomen en wel in deze uitgave.

<sup>69</sup> Leiris 1954 (zie noot 67), p. ix.

<sup>70</sup> West 1954 (zie noot 68), p. 25.

Leiris 1954 (zie noot 67), p. xi.

<sup>71</sup> Karen L. Kleinfelder, *The Artist, His Model, Her Image, His Gaze. Picasso's pursuit of the model*, Chicago/Londen 1993, p. 125.

<sup>72</sup> West 1954 (zie noot 68), p. 26.

<sup>73</sup> Kleinfelder 1993 (zie noot 71), p. 15.

<sup>74</sup> Pilz 2005 (zie noot 41), p. 10.

<sup>75</sup> Kleinfelder 1993 (zie noot 71), p. 174.

labyrint' (1991) waarin hij naar de kunstenaar verwijst. In het artikel prijst Calvino Picasso vanwege zijn vermogen verschillende uitdrukkingvormen uit te vinden, te ontwikkelen en te doorleven



Afb. 12. Pablo Picasso, *The knight and the naked lady* (titel ontleend aan Karen L Kleinfelder, *The Artist, His Model, Her Image, His Gaze. Picasso's pursuit of the model*, Chicago/Londen 1993), 1954, kleurpotlood op papier.

zonder dat hij er slaaf van wordt.<sup>76</sup> Calvino stelt dat Picasso de gehele visuele cultuur van heden en verleden heeft doorlopen en alles gezegd heeft wat er valt te zeggen over de geschiedenis van de grafiek en de schilderkunst, de wereldgeschiedenis en zijn persoonlijke geschiedenis. Hij is volgens Calvino kortom de enige persoon na Shakespeare die de wereld en zichzelf integraal tot uitdrukking heeft gebracht.

De woorden van Calvino over Picasso tonen de bewondering van Calvino voor het werk van Picasso aan. Wat Calvino vooral aanspreekt in het werk van Picasso is zijn vermogen om zich verschillende artistieke stijlen eigen te maken zonder dat hij er slaaf van wordt. Picasso blijft de baas over zijn eigen werken en er gaat altijd eigenheid en originaliteit van ze uit. Picasso blijft trouw aan zichzelf en zorgt ervoor dat kunststijlen waarin hij werkt hem niet gaan beheersen. Het zijn vooral ook de vele referenties naar andere kunststijlen in de werken van Picasso die Calvino aanspreken. Ook Calvino zelf is een schrijver die altijd veel naar andere werken refereert, denk hierbij bijvoorbeeld aan zijn latere labyrintische teksten, maar zeker ook aan de verhalen van de trilogie. Calvino haalt in de trilogie veel literaire werken aan en doet dit eveneens zonder dat zijn referenties zijn verhaal gaan domineren. Zo zijn er referenties naar de werken van R.L. Stevenson (1850 – 1894) en Voltaire's (1694 – 1778) *Candide* (1759) te vinden.<sup>77</sup> Daarbij is Calvino van mening dat Picasso alles heeft gezegd wat er te zeggen valt, zowel over zichzelf als over de wereldgeschiedenis. Hier kan een verband worden gelegd tussen de omslagafbeeldingen van de losse uitgaven van de trilogie die zich vooral richten op Picasso's weergave van de wereldgeschiedenis en de gezamenlijke uitgave waar juist een heel persoonlijke afbeelding over de Picasso's eigen leven op staat. Het is de combinatie van het persoonlijke en het wereldlijke in de verhalen van Calvino die middels de omslagen zijn weergegeven. De individuele uitgaven focussen zich op de weergave van de wereldlijke referenties, als de verdeeldheid van de Koude Oorlog en de gezamenlijke uitgave focust zich op de persoonlijke referentie. De verhalen waren immers altijd een uiting van een persoonlijk beeld uit de ongeschreven wereld dat Calvino voor ogen had.

## Conclusie

Concluderend kan er gesteld worden dat de omslagafbeelding van *Onze voorouders* op twee manieren te relateren is aan de inhoud van de verhalen. Enerzijds op een oppervlakkige manier door de belangrijkste hoofdpersonages te illustreren en een van de belangrijkste thema's uit de verhalen weer te geven. Anderzijds door de persoonlijke achtergrond van Picasso's tekening waarbij wordt teruggegrepen op geschiedenis van de kunstenaar. De keuze van Calvino voor Picasso is te begrijpen vanuit de bewondering die de schrijver had voor Picasso's eigenheid, maar ook vanuit de vele stijlen waarin de kunstenaar wist te werken zonder ooit echt een slaaf te worden van de stijlen. Tevens de neiging van Calvino en Picasso continue te refereren aan de wereld om hen heen en alle werken, zij het kunstwerken of literaire werken, die zich in die wereld bevinden, scheidt een band tussen hen.

---

<sup>76</sup> Italo Calvino, 'De uitdaging aan het labyrint', *De Revisor* 18 (1991) nr. 5 (oktober), p. 27.

<sup>77</sup> R.L. Stevenson is de auteur van *Treasure Island* (1883) en had als uitgangspunt voor het schrijven van zijn boeken dat het boeken moesten zijn die hijzelf ook graag wilde lezen. Ook Calvino begon vanuit dit uitgangspunt te schrijven aan *De gespleten burggraaf* na meerdere mislukte pogingen te hebben ondernomen het boek te schrijven dat er van hem verwacht zou worden dat hij zou schrijven. Calvino 1980 (zie noot 23), pp. vii-viii.

## Conclusie

Hoe verhouden de werken van Pablo Picasso op de boekomslagen van Calvino's *De gespleten burggraaf*, *De baron in de bomen*, *De ridder die niet bestond* en *Onze voorouders* zich tot de inhoud het verhaal?

Uit het eerste hoofdstuk is gebleken dat Calvino zijn visuele schrijfstijl ontleend aan het geschreven maken van de ongeschreven wereld middels een techniek die "ekphrase" wordt genoemd. Waar Calvino als schrijver een beeld uit de ongeschreven wereld naar de geschreven wereld haalt door het gebruik van letters en woorden op papier, haalt een beeldend kunstenaar het beeld uit de ongeschreven wereld naar de geschreven wereld door het visueel op papier te verbeelden. Er blijkt dus in plaats van sprake te zijn van één geschreven wereld, sprake te zijn van twee geschreven werelden: een tekstuele en een visuele. De tekstuele en visuele geschreven wereld vormen de twee belangrijkste onderdelen van het boek: het verhaal en de omslag. Omdat Calvino zelf zijn boekomslagen koos was hij in staat de volgens hem beste afbeelding te kiezen bij zijn verhaal, daarbij het verhaal en de omslag verenigend. De boekomslag is derhalve een visuele weergave van de inhoud van het verhaal volgens Calvino.

Op de omslagen van de individuele uitgaven van de trilogie *Onze voorouders*, *De gespleten burggraaf*, *De baron in de bomen* en *De ridder die niet bestond* staan drie kunstwerken van Picasso. Blijkens het tweede hoofdstuk verhouden deze drie werken zich op twee manieren tot de inhoud van het verhaal. Enerzijds op een heel letterlijke, oppervlakkige manier door uitdrukking te geven aan het hoofdpersonage van het verhaal. Anderzijds op een manier die veel dieper gaat door de overeenkomstige thematiek die in de werken zit. Zo gaan alle verhalen van Calvino uit van een bepaalde gespletenheid die te relateren is aan de periode van de Koude Oorlog waarin de verhalen geschreven zijn en die zorgde voor grote verdeeldheid in de wereld. Ook in de werken die Picasso maakte in dezelfde periode als de afbeeldingen op de omslagen herkennen we die thematiek. Zijn muurschildering in de kapel van Vallauris is hier een uitstekend voorbeeld van. Het werk getiteld *La guerre et la paix* laat ook twee uiterste zien van gespletenheid in de wereld, ofwel oorlog ofwel vrede, waardoor het lastig is een middenweg te vinden voor de wereld.

De verhalen van Calvino verhouden zich echter ook op een bepaalde manier tot elkaar, ze zijn immers uitgegeven als trilogie onder de titel *Onze voorouders*. Calvino wil middels drie belangrijke historische perioden de problematiek van vandaag de dag aan het licht brengen. De titel *Onze voorouders* is daarom treffend gekozen omdat de perioden die aan ons voorafgingen in feite onze voorouders zijn en ons hebben gebracht tot waar we nu zijn. Calvino probeert door terug te kijken op de geschiedenis het heden te begrijpen en te analyseren. Dit teruggrijpen op wat al geweest is, komt ook duidelijk naar voren in het werk van Picasso dat gekozen is om de uitgave van de trilogie te illustreren. De afbeelding waarop een naakte vrouw en een ridder te paard te zien zijn grijpt terug op het persoonlijke leven van Picasso en laat alles wat hij in zijn leven heeft meegemaakt zien.

De verhouding tussen de omslag en het verhaal ligt dus bij alle vier de omslagen aan de oppervlakte en in de diepte. Het oppervlakkige verband komt bij de individuele uitgaven voort uit de uitbeelding van de hoofdpersoon van het verhaal, soms aangevuld met het belangrijkste kernconcept van het verhaal. De verhouding tussen de uitgave van de trilogie en de omslag vertoont eenzelfde verhouding, maar is explicieter aan de oppervlakte door de zichtbare gespletenheid. Het diepere verband komt voort uit het teruggrijpen naar de wereldgeschiedenis en de persoonlijke geschiedenis. Derhalve grijpen de individuele omslagen terug op de periode van de jaren 1950 waar Picasso en Calvino uiting aan wilde geven en grijpt de gezamenlijke omslag terug op de persoonlijke geschiedenis. Dit gesteld hebbende is het mogelijk een uitspraak te doen over de keuze van Calvino voor Picasso. Picasso was voor Calvino een figuur die ondanks de vele artistieke stijlen waarin hij werkte altijd zichzelf gebleven is. Hij wist altijd boven de stijlen te staan, ze eigen te maken en er

vervolgens zijn eigen draai aan te geven. Deze eigzinnigheid en het trouw blijven aan jezelf heeft Calvino ook herkend in de hoofdpersonages in zijn boeken. De keuze voor een kunstenaar die juist dit unieke, originele en eigene aspect vertegenwoordigde is daarom zeer begrijpelijk. Daarbij zijn de personages van Calvino niet de enige die deze eigenheid vertonen, ook Calvino zelf wist altijd meester te blijven van zijn literaire verwijzingen en verdronk nooit in zijn eigen labyrintische geschriften. Concluderend kunnen we daarom stellen dat Calvino voor Picasso koos vanuit een gevoel van herkenning, want *great minds think alike*.



## Literatuurlijst

### Primaire bronnen

Calvino, Italo, *De baron in de bomen*, Amsterdam/Antwerpen 2009.

Calvino, Italo, 'De geschreven en de ongeschreven wereld', *De Revisor* 11 (1984) nr. 1 (februari), pp. 83-91.

Calvino, Italo, *De gespleten burggraaf*, Amsterdam/Antwerpen 2009.

Calvino, Italo, *De ridder die niet bestond*, Amsterdam/Antwerpen 2009.

Calvino, Italo, 'De uitdaging aan het labrynt', *De Revisor* 18 (1991) nr. 5 (oktober), pp. 22-31.

Calvino, Italo, *I nostri antenati*, Torino 1960.

Calvino, Italo, *Il barone rampante*, Torino 1957.

Calvino, Italo, *Il cavaliere inesistente*, Torino 1959.

Calvino, Italo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino 1947.

Calvino, Italo, *Il visconte dimezzato*, Torino 1952.

Calvino, Italo, *Le città invisibile*, Torino 1972.

Calvino, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano 1988.

Calvino, Italo, *Our Ancestors*, London 1998.

Calvino, Italo, *Palomar*, Torino 1982.

Calvino, Italo, *Se una notte un viaggiatore*, Torino 1979.

Calvino, Italo, 'Vittorini: progettazione e letteratura', in: Calvino, Italo, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino 1980, pp. 127-149.

### Secundaire bronnen

Anoniem, *Hommage à Pablo Picasso*, tent.cat. Paris (Grand Palais) 1966.

Barengi, Mario, 'From Picasso to Dürer: Calvino's Book Covers', in: Birgitte Grundtvig, Martin McLaughlin en Lene Waage Petersen (red.), *Image, Eye and Art in Calvino. Writing Visibility*, London 2007.

Grundtvig, Birgitte, McLaughlin, Martin en Petersen, Lene Waage (red.), *Image, Eye and Art in Calvino. Writing Visibility*, London 2007.

Kleinfelder, Karen L., *The Artist, His Model, Her Image, His Gaze. Picasso's pursuit of the model*, Chicago/Londen 1993.

Kolokytha, Chara, 'The Art Press and Visual Culture in Paris during the Great Depression: Cahiers d'Art, Minotaure, and Verve', in: *Visueal Resources. An International Journal of Documentation* 29 (2013) nr. 3, pp. 184-215.

Leiris, Michel, *A suite of 180 drawings by Picasso. Picasso and the Human Comedy*, New York 1954.

McLaughlin, Martin, *Italo Calvino*, Edinburgh 1998.

Mitchell, W.J.T., 'Ekphrasis and the Other', in: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago en London 1994, pp. 145-173.

Musarra-Schrøder, Ulla, 'Italo Calvino (1923-1985)', in: Bart van den Bossche en Franco Musarra (red.), *Italiaanse literatuur na 1900. Deel 2: 1945-2000*, Leuven 2004.

Pilz, Kerstin, *Mapping Complexity. Literature and Science in the works of Italo Calvino*, Leicester 2005.

Ricci, Franco, *Painting with Words, Writing with Pictures. Word and Image in the Work of Italo Calvino*, Toronto/Buffalo/London 2001.

Richardson, John (red.), *The Mediterranean Years 1945-1962*, London 2010.

Tériade, Verve. *Revue Artistique et Littéraire* 7 (1951) nr. 25 en 26 (themanummer *Picasso a Vallauris 1949-1951*).

Uitley, Gertje R., *Picasso. The Communist Years*, New Haven/London 2000.

West, Rebecca, 'An introduction', in: Michel Leiris, *A suite of 180 drawings by Picasso. Picasso and the Human Comedy*, New York 1954, p. 25.

### **Overige bronnen**

Website *Musée National Pablo Picasso: La guerre et la paix* <<http://musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/picasso/p-picasso-vallauris>> (22 januari 2017).

## Lijst van afbeeldingen

Afb. 1. Italo Calvino, *Il visconte dimezzato*, Torino 1952. De omslag van de eerste Italiaanse uitgave van *De gespleten burggraaf*. Foto: Website Newsclick <<http://newsclick.altervista.org/blog/il-visconte-dimezzato/>> (23 januari 2017).

Afb. 2. Italo Calvino, *Il barone rampante*, Torino 1957. De omslag van de *I coralli* uitgave van *De baron in de bomen*. Foto: Website Anobii <[http://www.anobii.com/books/Il\\_barone\\_rampante/0192c1f9d31cbb5a6d](http://www.anobii.com/books/Il_barone_rampante/0192c1f9d31cbb5a6d)> (23 januari 2016).

Afb. 3. Italo Calvino, *Il cavaliere inesistente*, Torino 1963. De omslag van de *I coralli* uitgave van *De ridder die niet bestond*. Foto: Website Abebooks <<https://www.abebooks.it/ricerca-libro/titolo/il-cavaliere-inesistente/autore/italo-calvino/usato/>> (23 januari 2017).

Afb. 4. Tériade, *Verve. Revue Artistique et Littéraire* 7 (1951) nr. 25 en 26 (themanummer *Picasso a Vallauris 1949-1951*), pp. 3-4. De gehele afbeelding van Pablo Picasso opgenomen in de uitgave van *Verve* op het frontispice, waarvan de omslag van *Il visconte dimezzato* een uitsnede is. Foto: auteur.

Afb. 5. Pablo Picasso, *Studie voor La Paix*, 1952, inkt op papier. De afbeelding zoals die op de omslag van *Il barone rampante* is geplaatst. Foto: auteur.

Afb. 6. Tériade, *Verve. Revue Artistique et Littéraire* 7 (1951) nr. 25 en 26 (themanummer *Picasso a Vallauris 1949-1951*), pp. 3-4. De gehele afbeelding van Pablo Picasso opgenomen op de voorzijde van de uitgave van *Verve*, waarvan de omslag van *Il cavaliere inesistente* een uitsnede is. Foto: auteur.

Afb. 7. Detail van Picasso's voorzijde voor het themanummer van *Verve. Revue Artistique et Littéraire*. Foto: auteur.

Afb. 8. Pablo Picasso, *La paix*, 1952, muurschildering, Musée National Pablo Picasso: La guerre et la paix, Vallauris. Foto : Website Musée National Pablo Picasso: *La guerre et la paix* <<http://musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/picasso/objet/p-la-paix>> (23 januari 2017).

Afb. 9. Pablo Picasso, *La guerre*, 1952, muurschildering, Musée National Pablo Picasso: La guerre et la paix, Vallauris. Foto: Website Musée National Pablo Picasso: *La guerre et la paix* <<http://musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/picasso/objet/p-la-guerre>> (23 januari 2017).

Afb. 10. Tériade, *Verve. Revue Artistique et Littéraire* 7 (1951) nr. 25 en 26 (themanummer *Picasso a Vallauris 1949-1951*), pp. 84. Het tweede deel van de afbeeldingen die op de omslag van *De gespleten burggraaf* is geplaatst. Foto: auteur.

Afb. 11. Italo Calvino, *I nostri antenati*, Torino 1960. De omslag van de eerste Italiaanse gezamenlijke uitgave van trilogie *Onze voorouders*. Foto: Website Anobii <[http://www.anobii.com/books/I\\_nostri\\_antenati/01a506558562825e05](http://www.anobii.com/books/I_nostri_antenati/01a506558562825e05)> (23 januari 2017).

Afb. 12. Pablo Picasso, *The knight and the naked lady* (titel ontleend aan Karen L Kleinfelder, *The Artist, His Model, Her Image, His Gaze. Picasso's pursuit of the model*, Chicago/Londen 1993), 1954, kleurpotlood op papier. Foto: Website Klinebooks <<https://www.klinebooks.com/pages/books/41814/e-teriade/verve-vol-viii-nos-29-et-30-picasso-and-the-human-comedy>> (23 januari 2017).