

ha dedicato nel 1971 un breve e intenso scritto narrativo, *Dal l'opaco*, la cui conclusione è assai indicativa: «è inutile che cerchi in fondo all'opaco uno sbocco all'opaco, ora so che il solo mondo che esiste è l'opaco e l'aprigo ne è solo il rovescio, l'aprigo che opacamente si sforza di moltiplicare se stesso ma moltiplica solo il rovescio del proprio rovescio»).

Lo scrittore ligure si era già posto il problema della «mente universale» nel testo dedicato all'opera di Giulio Paolini (1975), che, come si arguisce dalle ultime righe, è contemporaneo a una delle stesure di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, le cui soluzioni narrative – l'incipit di dieci romanzi, la cornice delle dieci storie e il metaromanzo del Lettore e della Lettrice – rinviano in modo diretto al lavoro dell'artista.

Esiste una prossimità tra l'arte concettuale di Giulio Paolini e quello che potremmo chiamare il *concettuale-narrativo* di Calvino? E che legame sussiste tra quest'ultimo e l'istanza purificatrice?

Se il *concettuale*, come sostiene la critica d'arte, è una corrente squisitamente mentale, di ricerca intellettuale, speculativa, il cui fine è di giungere a una realizzazione noetica, la posizione dello scrittore ligure sembra corrispondere abbastanza bene a questa definizione, o, quanto meno, questa definizione descrive il suo atteggiamento nei confronti dell'arte. La comunanza con l'opera di Paolini è infatti riscontrabile nell'impianto narrativo di *Se una notte d'inverno*, in cui il racconto si riflette continuamente in un gioco di specchi, senza per altro produrre, come ha visto Claudio Milanini, alcun narcisismo. Il problema della specularità – l'opera nell'opera – è infatti per Calvino un problema di tautologia o di anfibiaologia, ed è proprio verso questa seconda possibilità che egli dichiara di pendere nel testo dedicato all'opera dell'artista.

La stessa figura di Irnerio, che compare in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, figura di artista che opera con i libri producendo tautologie – «Adesso mi mettono tutte le opere in un libro [...] Un libro con le fotografie di tutti i miei libri. Quando questo libro sarà stampato lo userò per farne un'opera, tan-

te opere. Poi me le metteranno in un altro libro, e così via» – ricorda proprio il *modus operandi* di Giulio Paolini.

Il testo di Calvino, *La squadratura*, inizia con una confessione d'impossibilità: «Tutte le volte che incontra un suo amico pittore, lo scrittore rincasa rimuginando tra sé». Che cosa rimugina Calvino?

Per lo scrittore lo spazio delle opere di Paolini è uno «spazio mentale»; esse non cercano di fissare «il rapporto dell'io con il mondo», ma si tratta di «un rapporto che si stabilisce indipendentemente dall'io e indipendentemente dal mondo. Anche allo scrittore piacerebbe fare delle opere così: perché all'io non ci crede o se ci crede non gli piace; e perché il mondo non gli piace o se gli piace non ci crede. Però non riesce a trovare la strada». O ancora: «Lo scrittore guarda il mondo del pittore, spoglio e senza ombre, fatto solo di enunciati affermativi, e si domanda come mai potrà raggiungere tanta calma interiore».

A leggere questo scritto, dove Calvino sceglie di rappresentarsi sotto le impersonali spoglie dello «scrittore», sembra di leggere le avventure del signor Palomar.

Cosa lega il testo dedicato a Paolini a quello su Arakawa, oltre al fatto che si tratta in entrambi i casi di un artista? Il nome di Averroè. Non è solo un tenue filo o una citazione d'occasione, riguarda invece il problema centrale, secondo lo scrittore, dell'arte di Paolini: il rapporto tra l'uno e il molteplice: «Il pittore tende a ricondurre il molteplice all'uno, (lo scrittore, forse il contrario). Uno degli emblemi che il pittore si è dato [...] consiste in molti drappi di bandiere disparate, appesi a un'unica asta. L'ha intitolato col nome del filosofo che sostiene l'unicità dell'intelletto: Averroè».

Il pittore corre di continuo il rischio della molteplicità, tanto che, scrive Calvino, «la mente del pittore si muove leggera nella nuda astrazione, ma se si dirige sulla pluralità delle cose corpose viene presa dalla vertigine della polverizzazione e dello sparpagliamento. In un libro stampato in cinquanta esemplari ha trascritto, spaziate sul bianco della pagina, tutte le lettere dei nomi contenuti nel suo taccuino; è la sua immagine d'inf-

nito»; o ancora, contro la molteplicità implicata dal tempo e dall'intervallo che corre tra un'opera e l'altra ha fatto ricorso all'autobiografia: «Le sue opere diventano racconto messe una dopo l'altra, raccontano la storia di lui che pensa e realizza quest'opera dopo quell'altra e prima di un'altra ancora; una storia che un critico ha seguito fase per fase fino a tre anni fa in un libro che costituisce un elemento complementare alla serie delle opere, quasi il loro tessuto connettivo continuo».

Il problema della molteplicità tormenta Calvino; ovunque egli volga il suo sguardo, lo coglie. La molteplicità ripropone a livello della mente il dilemma tra opaco e aprico, quello tra «scoria informe» e «limpidezza inesausta»; la molteplicità è l'immagine astratta di quei peluzzi sulla punta del pennino e delle sfilacciate del nastro della macchina da scrivere con cui lo scrittore ha a che fare ogni volta che si siede alla sua scrivania.

Anche il signor Palomar è tormentato dalla molteplicità. Durante un viaggio in Giappone, visita un giardino a Kyoto. Questo giardino è costituito da un sentiero di lastre di pietra irregolari che si snoda lungo tutta l'estensione della villa imperiale di Katsura. L'armonia interiore, scrive Calvino nei *Mille giardini*, «si raggiunge seguendo passo a passo il sentiero e passando in rassegna le immagini che si presentano alla vista».

Quello che colpisce lo scrittore è appunto la molteplicità dei punti di osservazione del giardino che si moltiplica in innumerevoli giardini. Questo gli dà l'occasione per riflettere sulla mente umana: «La mente umana possiede un misterioso dispositivo, capace di convincerci che quella pietra è sempre la stessa pietra, sebbene la sua immagine – per poco che spostiamo il nostro sguardo – cambi di forma, di dimensioni, di colore, di contorni. Ogni singolo e limitato frammento dell'universo si sfalda in una molteplicità infinita: basta girare intorno a questa stessa lampada di pietra ed essa si trasforma in un'infinità di lampade di pietra; il poliedro traforato, maculato di licheni, si sdoppia e si quadruplica e sestuplica, diventa un oggetto completamente diverso a seconda del lato che si trova sotto il tuo sguardo, a seconda se t'avvicini o t'allontani».

La *molteplicità* è per Calvino il limite dello sguardo, il suo vero «punto di fuga»; poiché gli pare che non vi sia sguardo analitico o modulazione sinonimica che possa risolvere il mondo, o linea e disegno che lo possano circoscrivere. Ecco allora che la «mente» diviene per lo scrittore un modello di descrizione della realtà che si presenta ai suoi occhi pullulante, informe, inafferrabile, un modello che può funzionare solo a patto che, come nel testo su Arakawa, la mente sia insieme contesto e contenuto della conoscenza. In questo modo il problema è risolto?

L'ultima delle *Lezioni americane* che Calvino ha portato a termine si intitola appunto *Molteplicità*. A differenza delle altre quattro è interamente dedicata agli scrittori: Gadda, con il suo *Pasticciaccio*, che dopo le critiche degli anni Sessanta è ora giudicato in modo positivo; Musil, con *L'uomo senza qualità*, altro romanzo-molteplice incompiuto, e Proust con la *Recherche*. Tutti e tre sono unificati sotto una definizione di letteratura che, per chi conosce gli scritti precedenti di Calvino, risulta una novità: «La letteratura vive solo se si pone degli obiettivi smisurati, al di là di ogni possibilità di realizzazione». Il quarto nome è quello di Flaubert di *Bouvard et Pécuchet*, e il quinto quello di Jarry, autore dell'*Amore assoluto*, poi Valéry e infine Perec: una galleria di cacciatori del molteplice a cui ora Calvino sente di appartenere di diritto.

A conclusione della lezione, che lo scrittore definisce una «apologia del romanzo come grande rete», Calvino affronta un suo vecchio problema, quello del *self* che scrive: l'opera che tende alla moltiplicazione dei possibili «s'allontana da quell'unicum che è il *self* di chi scrive»? No, dal momento che ciascuno di noi è «una combinazione d'esperienze, d'informazioni, di letture, d'immaginazioni», e «Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario d'oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili». A questo punto il compito dello scrittore non sarà più quello di ridurre il mondo al proprio punto di vista, ma di assumere il punto di vista del mondo: «magari fos-

La superficie pittorica è lo schermo su cui proiettare se stesso e il proprio mondo narrativo.

E tuttavia ogni volta che Calvino s'addentra nel mondo poetico di un pittore ne emerge con scritti che risultano illuminanti per comprendere l'opera dell'artista, i modi del suo "fare". I piú pregnanti tra i testi di Calvino – lo scritto sui *Segni alti* di Melotti, il testo sull'opera di Giulio Paolini, la sinuosa indagine del mondo di Steinberg, le *Still-life alla maniera di Domenico Gnoli*, la lettura della superficie pittorica di Arakawa – sono riflessioni o narrazioni sullo spazio del pensare e dello scrivere, saggi d'«arredamento mentale».

La *mente* è per Calvino un luogo immaginario, uno spazio entro cui fare agire, come in un teatro, pensieri, composti da frasi, proposizioni, parole, un luogo dove svolgere la recita astratto/concreta del pensare/scrivere.

È curioso, ma non affatto strano – almeno per Calvino – che proprio scrivendo della pittura e intorno alla pittura, egli abbia elaborato alcuni dei percorsi della propria poetica, percorsi mentali, luoghi dove allestire l'esperienza dello scrittore del mondo, quell'esperienza che è arredamento della mente medesima. Lo scrittore che ritroviamo nei testi sulla pittura è il piú astratto e concettuale di tutta la sua opera, ma insieme il piú poetico. È lo scrittore che ha compiuto l'auspicato tragitto di prosciugamento della parola, di ricerca dell'essenzialità e dell'esattezza che consiste nel parlare di un'attività, quella pittorica, che egli non conosce se non dall'esterno, attraverso i risultati visivi, e che perciò cerca di ricostruire risalendo ai «meccanismi del pensiero» comuni a pittura e scrittura, ricercando quell'*universale* che unifichi ciò che nella realtà si pensa come separato: scrittura e disegno, scrittura e pittura.

Se si volesse comporre un piccolo catalogo portatile degli scritti di Calvino dedicati all'arte e agli artisti, si potrebbe radunarli in tre o quattro gruppi: il primo comprenderebbe i testi che esplorano, con notevoli differenze di stile, il «meccanismo del pensiero», l'«habitat del pensiero» (Melotti, Paolini, Steinberg, De Chirico, Cremonini, Arakawa); il secondo inve-

ce riguarderebbe gli «esercizi di stile» (Adami, Magnelli, Gnoli); il terzo i testi descrittivi o narrativi, nati in occasioni di viaggi o visite a mostre, come quello dedicato a Turner o quelli raccolti in *Collezione di sabbia*, testi segnati piú da una *curiositas* e dalla lettura dell'opera che non dall'esplorazione concettuale o da un intento letterario, cui s'aggiungono una serie di pezzi d'occasione sia di tipo saggistico che narrativo; infine, un gruppo di scritti legati direttamente al tema della collezione eteroclita, alla *wunderkammern* pittorica (Evans, Serafini). In questo catalogo provvisorio, restano a sé il dialogo con Tullio Pericoli sul «furto ad arte», discorso sulla ricreazione artistica, il testo critico che accompagna la mostra dei disegni di Matta alla Galleria l'Attico (1984) e il racconto per Enrico Baj, *Ricevimento a Bardaj* (1985), liberamente ispirato ai personaggi del pittore.

#### *La felicità del dipingere.*

Le litografie di Carlo Levi, esposte in una galleria romana con il titolo *Gli amanti*, sono per Calvino «l'unico vero canzoniere del nostro tempo, forse l'unico possibile, che testimoni di ciò che è il sapore e lo sgomento dell'amore nell'uomo e nella donna d'oggi». Questo breve testo costituisce una lettura del tema dell'amore nell'opera grafica dello scrittore-pittore, una lettura che tiene conto delle ragioni della poesia e dell'amore in un tempo – siamo a metà degli anni Cinquanta – che a Calvino appare d'«estrema precarietà, sempre sull'orlo dell'arbitrio o del massacro».

Lo scritto dedicato all'arte di Levi nasce entro l'orizzonte culturale in cui lo scrittore ligure si muove tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, un orizzonte segnato da una forte sensibilità politica e da un'attiva partecipazione alle vicende sociali del Paese, come ribadisce nel testo che accompagna la mostra di Levi del 1962 alla galleria «La Nuova Pesa» (*Un discorso totale*), dove insiste sulle «meditazioni» an-

me». La stanza è abitata da figure e lo scrittore pensa per immagini («... uno che pensa per immagini, e che va continuamente a caccia d'immagini...», *Osservatorio del signor Palomar. Maremoto nel Pacifico*); tuttavia le immagini non si lasciano dividere. Leggere le figure è «legarle insieme».

*Aguzzare lo sguardo.*

Lo scritto di Italo Calvino che apre il volume di Giulio Paolini, *Idem*, pubblicato nel 1975, è uno dei suoi più densi e impegnativi sull'arte. È infatti un testo da leggersi su piani diversi, almeno tre: quello della descrizione e dell'interpretazione dell'opera dell'artista, quello della riflessione che lo scrittore compie sulla propria attività, attraverso il lavoro dell'artista, e quello della meditazione sui meccanismi del pensiero, sull'*algoritmo della mente*.

«Tutte le volte che incontra un suo amico pittore, lo scrittore rincasa rimuginando tra sé». Che cos'è che rimugina lo scrittore? Il fatto che «le opere che espone il pittore non sono veri e propri quadri: sono momenti del rapporto tra chi fa il quadro, chi guarda il quadro e quell'oggetto materiale che è il quadro». Lo spazio che occupano le opere di Paolini, artista al cui lavoro è stata a lungo attribuita l'etichetta di «concettuale», o di «arte povera», etichette oggi in parte abbandonate, è per Calvino uno *spazio mentale*. Le opere infatti non sono incentrate sul rapporto tra l'io e il mondo, ma su quello «che si stabilisce indipendentemente dall'io e indipendentemente dal mondo», sono quadri che «non vogliono far pensare ad altra cosa che ai quadri».

«Anche allo scrittore piacerebbe fare opere così: - scrive malinconicamente Calvino - perché all'io non ci crede o se ci crede non gli piace; e perché il mondo non gli piace o se gli piace non ci crede. Però non riesce a trovare la strada». Il tono della riflessione di Calvino, solo in parte retorico, è tutto in questa dichiarazione di fallimento: lo scritto è infatti un confronto con-

tinuo tra le riuscite del pittore e gli insuccessi dello scrittore; ma è proprio procedendo attraverso questo raffronto che lo scrittore definisce il suo personale *algoritmo della mente*, le cifre del calcolo aritmetico della propria mente.

Di opera in opera, quello di Paolini è «un unico discorso, non comunicativo né espressivo». Non c'è una *dentro* da esprimere, o un *fuori* da comunicare, eppure il discorso del pittore non pare rinunciare a una coerenza e a un «continuo svolgimento», scogli contro cui invece sembra infrangersi il tentativo dello scrittore che, come dichiara lui stesso, ama la coerenza e deve sempre trovare delle storie da raccontare.

È il «mondo senza ombre» dell'artista ad attrarre l'attenzione dello scrittore, un mondo fatto solo di «enunciati affermativi». Come fare per raggiungere quella calma interiore?, si chiede sconcolato Calvino. La strada è una strada di sentieri che si biforcano, di scelte, di esclusioni, di riduzione, di scarti continui, eppure «l'occhio del pittore è sempre ironico e interrogativo».

Tutte le volte che lo scrittore si siede al tavolo per scrivere, sia che usi il pennino sia che batta a macchina, «si trova con tanti peluzzi sulla punta del pennino, o col nastro della macchina per scrivere tutto sfilacciato». Quello sfilacciamento e speluzzamento è lo sfilacciarsi stesso del mondo? o è invece lo speluzzamento dell'«esperienza interiore»? Ciò che resta sulla carta – il resto dello scrivere, così come l'immagine Italo Calvino – «sono baffi d'inchiostro, macchioline, *a e o* con gli occhielli intasati, o – se scrive a macchina – parole inchiostrate, *effe e elle* che sfumano nell'ineffabile».

Il mondo si scrive sul foglio mediante il mondo, anche se Calvino cerca di eludere questo destino della scrittura rivolto com'è verso la continua ricerca di un'istanza d'ordine che sia esattezza e rapidità, di un modo per sfuggire alle «vie insidiose» – la «comunicazione» e l'«espressione» – che affiorano «attraverso le parole».

L'atto di *esprimere* è, per lo scrittore, «l'atto di spremere un limone»; ma invece che con il giallo frutto egli s'identifica «con

una noce, una mandorla, o magari – nei suoi momenti più generosi – con un fico secco». «Per quel che riguarda la comunicazione», «le allergie dello scrittore sono meno categoriche». Tuttavia il pittore, invidiato per il suo modo asciutto e tranquillo, comunica; lo scrittore si metterà perciò a guardare le sue opere «cercando di tradurre ciò che esse gli comunicano in qualcosa che vorrebbe comunicare a lui».

Prima che interpretazione, quella che Calvino compie è dunque una *traduzione*, un trasferimento da comunicazione a comunicazione. Una lettura su due piani: il comunicare dell'opera del pittore e il comunicare dello scrittore. Meglio, da una comunicazione riuscita – quella del pittore – a una comunicazione auspicata, desiderata, voluta, il «vorrebbe» dello scrittore. I temi che lo scrittore sviluppa sono: quello dello *spazio mentale* da cui nasce l'opera – questo è infatti per Calvino il vero spazio genetico dell'opera dell'artista; il rapporto tra lo *spazio mentale* e l'*io* – «il mondo spoglio e senza ombre» del pittore (l'*io* è un'ombra?) e, infine, l'esame del *luogo mentale* dell'opera, che è poi l'analisi del lavoro artistico di Paolini. La parte centrale dello scritto è perciò una ricostruzione dei principali temi e delle opere di Paolini, una ricomposizione fitta di considerazioni e commenti.

Questo testo, uno dei più impegnativi che Calvino abbia mai scritto sull'opera di un artista, probabilmente in ragione di una assonanza che ha sentito con Paolini – il comune *algoritmo della mente*, – ripete il modulo del raddoppiamento che comporta lo scrivere dell'opera di un altro.

L'inizio del discorso dell'artista è per Calvino «una tela grezza in cui sono tracciate due linee perpendicolari e due diagonali» – la *squadratura* geometrica del foglio – messe tra parentesi. E la parentesi contiene, nell'opera successiva, la tela: appesa in mezzo a un'altra tela: «la tela fa parte del quadro ma *non* è il quadro». Poi tocca al colore: il «colore prima del colore»: un barattolo sul telaio vuoto, il tutto avvolto nel cellophane. L'esplorazione di Paolini prende come oggetto l'oggetto-quadro, poi il *luogo* stesso della pittura: «quella fascia orizzontale che

delimita il campo visuale d'una persona in piedi: mettere in evidenza questa fascia potrebbe diventare l'opera pittorica assoluta». Dalla fascia a colui che guarda, e dal fruitore all'autore: «L'autore non come soggetto – attenzione! – ma come elemento dell'opera». Il cerchio dell'esplorazione dell'opera medesima e dei suoi statuti s'allarga sino alla fotografia del fotografo che ha fotografato il pittore come elemento dell'opera, o invece «si fotograferà il pittore mentre trasporta la tela su cui è fotografato il pittore che trasporta la tela».

In tal modo è aperto il campo alle «citazioni». Il tema delle citazioni richiama allo scrittore il rapporto con le proprie opere, rapporto pessimo. Ma il pittore continua la sua *escalation*: al colmo della riservatezza, a detta dello scrittore, «cancella l'opera e espone la propria firma». Questo è per Calvino il segno dell'«impersonalità assoluta», il modo per sfuggire «all'abborrita psicologia». Il pericolo è infatti «tirare in ballo l'io»: «sia pure un io cartesiano, categorico, grammaticale, anonimo». Forse la via scelta dall'artista è proprio quella giusta «per liberare l'io dalla corpulenta pesantezza dell'autobiografia individuale».

Il tema dell'io, la soggettività di chi scrive – o dipinge – è il primo punto su cui indugia lo scritto calviniano, in una serie di supposizioni, ipotesi, controipotesi. Ritorna la fotografia, questa volta non più documento d'identificazione, come nelle stanze del Cottolengo, ma documento di disidentificazione dell'io: «Ma come si può scorporarlo, l'io, se lo si fotografa? Eppure è così, forse solo un pittore fotografo può considerarsi un pittore impersonale, presente solo nell'oggettività del suo esser pittore, privato di qualsiasi lirismo ed espressionismo».

La strada per annullare l'io, quello personale, è quella di «identificarsi nell'io della pittura d'ogni tempo», l'io *impersonale*. L'operazione che Paolini compie con il corpo della pittura e con Lorenzo Lotto, nel *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, è un cambiamento della sintassi interna: «È il soggetto del quadro che guarda Lotto». Nella lettura del gioco di sguardi dell'opera di Paolini – una fotografia del celebre quadro di Lotto – Calvino conclude che ciò che conta è l'*immagine mentale* «al-

la quale – e solo a quella – il quadro di Lotto era tenuto a corrispondere». Ma è possibile fotografare l'immagine mentale? «Il quadro nasce sulla tela – risponde Calvino – pennellata per pennellata, e il fantasma mentale da cui l'autore era partito è presto soverchiato, cancellato, dalla necessità che porta le forme a organizzarsi nei loro rapporti, nel farsi dell'opera».

Questo è «il punto debole nella corazza del pittore» che individua lo scrittore, ma subito un dubbio lo soverchia. Ritorna perciò all'opera del pittore, l'analisi nuovamente, moltiplicando i soggetti che guardano e che sono guardati. La conclusione è: «La fotografia si è interposta tra la pittura e noi, e condiziona il nostro rapporto». Dentro la fotografia sono racchiusi in potenza tutti gli sguardi di coloro che hanno guardato e guardano l'opera, di Lotto, prima, e di Paolini, poi, compresi gli sguardi di coloro che quell'opera l'hanno fatta, o che hanno guardato perché l'opera fosse fatta – il giovane che guarda Lorenzo Lotto.

Nelle opere successive è la fotografia, con il suo potere moltiplicatore – tutto nella fotografia, una fotografia che contenga tutto, come nell'opera metalinguistica di Antonino Paraggi del racconto *L'avventura di un fotografo* (1957) – ad abbracciare il mondo della pittura. Questo mondo, a detta di Calvino, è per il pittore «un tutto compiuto e definitivo, un edificio a cui egli non pretende d'aggiungere nulla». Paolini privilegia il mondo della pittura, un privilegio in cui domina lo sguardo, e i momenti «in cui la trasparenza dello sguardo si direbbe nasca dalla trasparenza della mente: Vermeer, Poussin, Lotto, David».

La «trasparenza dello sguardo» è «la trasparenza della mente»; in questo punto del testo «sguardo» e «mente» sono alla minima distanza; Calvino parla di uno sguardo che è mentale: questo è per lui *vedere*.

Nell'arte di Paolini, afferma lo scrittore, «La "metafisica" del pittore e il suo "cosismo" coincidono: gli oggetti, gli strumenti del mestiere, gli atti del dipingere (a cominciare dal *vedere*) sono per lui gli unici *assoluti*». La definizione può essere

identicamente applicata, pari pari, all'arte dello scrittore: l'oggetto principale della scrittura di Calvino è infatti la scrittura stessa: gli oggetti, gli strumenti dello scrivere, e l'atto dello scrivere che è prima di tutto un atto del *vedere*.

Il piano metalinguistico della sua narrativa è già stato pienamente individuato da Calvino stesso, anche se forse non con totale consapevolezza, nel personaggio di Antonino Paraggi e nella sua ossessione fotografica; eppure si tratta sempre di un piano metalinguistico sofferto su cui incombe la possibilità di un collasso continuo, la possibilità della propria autonegazione.

Riflettendo sulle opere del pittore, lo scrittore le vede «ruotare mosse da quell'armonioso meccanismo del pensiero che è la tautologia». Questa figura lo incanta, sia come gioco di specchi che come manifestazione della verità. E qui si marca la differenza tra sé e il pittore, poiché se «le forme d'inesauribile ragguingimento della verità sono due», la *tautologia* e l'*anfibiaologia*, lo scrittore propende per la seconda, per l'ambiguità, per il discorso interpretabile in due modi diversi o per la costruzione che si rivela fallace perché fondata su premesse ambigue.

Le strade sono simmetriche e contrarie: il pittore «tende a ricondurre il molteplice all'uno», lo scrittore «l'uno al molteplice». L'ossessione del pittore è «che la propria opera non sia una ma molteplice», costringendolo così a creare nuove opere che contengano le precedenti: volendo mirare all'uno è costretto a moltiplicare il molteplice. In questo modo anche il tempo entra nella sua opera, sotto forma d'intervallo, un intervallo-tempo che assume i contorni dell'autobiografia; perciò le sue opere «diventano racconto messe una dopo l'altra».

Il lungo giro del pittore, e dello scrittore che ha cercato di tradurre quel mondo nel suo, è un ritorno alla tela da cui era partito, al «quadro che contiene tutti i quadri», alla «squadatura geometrica messa tra parentesi». La conclusione dello scrittore è che «la pittura è totalità a cui nulla si può aggiungere e insieme potenzialità che implica tutto il dipingibile». L'opera lascia il passo al possibile, al potenziale, al museo immaginario in cui «le fotografie di questa tela squadrata potranno riempi-

re il catalogo d'una pinacoteca immaginaria, ripetute identiche ogni volta con il nome d'un pittore inventato, con titoli di quadri possibili e impossibili che basta aguzzare lo sguardo per vedere».

Quell'atto di rendere aguzzo lo sguardo sposta il possibile dall'opera – campo bianco, campo potenziale, dei possibili e degli impossibili – all'occhio che guarda; l'identificazione di «cosismo» e «metafisica» conduce al privilegio dell'occhio aguzzo, appunto, sottile, alla *metafisica dell'occhio*. Il limite negativo in Calvino è segnato ancora una volta dalla *fisica*, dalla «pluralità delle cose corpose» che provocano la «vertigine della polverizzazione e dello spaesamento» nella mente del pittore. Paolini ha infatti prodotto un'opera costituita da «molti drappi di bandiere disperate, appesi a un'unica asta»; il suo titolo è quello del «nome del filosofo che sostenne l'unicità dell'intelletto: Averroè». Nella nuda astrazione «La mente del pittore si muove leggera», ma dinanzi al mondo delle cose si apre l'abisso del molteplice. In quella direzione, per lo scrittore la strada è chiusa; per questo è meglio affidarsi allo sguardo aguzzo, e, dinanzi ai quadri tutti uguali, gli pare già di riuscire a «leggere in quei quadri potenziali tutti gli *incipit* d'innumerevoli volumi, la biblioteca d'apocrifi che vorrebbe scrivere».

La tautologia si chiude su se stessa e il mondo di Giulio Paolini sembra allontanarsi dal mondo di Italo Calvino; l'imperurbabile serenità dell'universo del pittore è figlia del rischio controllato di una vertigine, della vertigine della propria moltiplicazione quale antidoto a quella del mondo. Lo scrittore corre invece incontro alla molteplicità, al mondo molteplice di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, che al suo interno contiene anche la vertigine tautologica. La letteratura è sempre ambigua, anfibiaologica.

Il mondo di Paolini è abitato da oggetti che non sembrano avere alcun fine, oggetti quasi impalpabili, ombre inafferrabili; è un mondo popolato da simmetrie, da assenze e da presenze sfuggenti, è un mondo che vive nella poetica dell'*istante*, quello che si crea tra l'opera e chi la vede, abbaglio improvviso, ri-

conoscimento di quel mondo impalpabile come *il* mondo – questa è la *tautologia*. Non è dunque un mondo di cose, bensì di pensieri, l'abbaglio è l'abbaglio dei pensieri; al contrario, in Calvino c'è la continua «fascinazione dell'oggetto».

L'abbagliamento prodotto dalle opere di Paolini è appunto quello della mente, una cattura preordinata all'interno di un sistema di percorsi e di traiettorie dello sguardo che l'autore ha seminato nell'opera – il disporre di Paolini è, rispetto a quello di Klee, teorico del percorso dello sguardo nel quadro, un disporre dichiarato, reso visibile; anzi, l'opera è esclusivamente l'itinerario dello sguardo.

Ciò che allontana lo scrittore dal pittore è proprio questo rapporto con il mondo degli oggetti, mentre ciò che lo avvicina è il privilegio dello sguardo. Come Greimas ha mostrato nel suo scritto (*Il guizzo*), è l'attrazione che esercitano gli oggetti colpiti dalla luce, resi manifesti dalla luce, a produrre nello scrittore ligure una fascinazione; è come se l'occhio volesse toccare, fare l'esperienza propria del *tatto*.

Il tatto «si situa tra gli ordini sensoriali più profondi, esprime prossimicamente l'intimità ottimale e manifesta, sul piano cognitivo, la volontà della congiunzione totale», scrive Greimas; e proprio questo è uno dei temi di fondo dell'opera narrativa di Calvino, e non solo dell'ultima, ma anche della prima: come rispondere al richiamo dell'oggetto, del mondo visibile degli oggetti e delle forme, come ritrovare sulla pagina la «fascinazione dell'oggetto». È in questo modo che si può spiegare l'insistente «modulazione sinonimica» dello scrittore, il tentativo di toccare il mondo come pluralità, molteplicità di guizzi, di manifestazioni visive. I sinonimi sono il tatto del linguaggio, il suo modo per lambire, per circondare le cose che si vedono, nominandole nella loro forma molteplice; la «modulazione sinonimica» esprime la volontà di congiunzione.

L'esperienza tattile nell'opera di Calvino è desiderata, voluta, eppure mai pienamente compiuta, perché ancora lo sguardo domina sovrano, e l'estetica del vedere costringe l'occhio a fermarsi alla *textura* del mondo, a riconoscerla come una *grana*,

senza tuttavia poterla esperire come tale mediante il tatto. Questo è uno dei centri tematici delle osservazioni del signor Palomar, trascrittore mentale del mondo visibile o, prima di lui, del proteiforme personaggio delle *Cosmicomiche*, Qfwfq, per cui l'esperienza tattile, che ha sovente per oggetto un personaggio femminile, sotto forma di prensione, di gesto *aptico*, è il più delle volte mancata, o raggiunta invece come tangenzialità, sfioramento, carezza, oppure come fusione, ma al prezzo della perdita della propria identità, come nel racconto *Il sangue, il mare*.

#### *Il disegno del mondo.*

Tre scrittori sono i protagonisti delle parti in cui si divide il testo dedicato al disegnatore Saul Steinberg: Cavalcanti, Michelangelo e Galileo. La definizione di «scrittori» è nello spirito stesso di questo testo, *La penna in prima persona*, del 1977.

Cavalcanti appartiene di diritto alla letteratura in quanto poeta, «scrittore» lo è invece perché mette in versi gli arnesi dello scrivere; Michelangelo, oltre che celebre scultore e pittore, è anche lui poeta, e non solo perché autore di versi, ma perché riflette sul disegno come scrittura del mondo; Galileo, come è detto più volte, e in diversi luoghi, nei saggi raccolti in *Una pietra sopra*, è pienamente scrittore, anzi è l'anello di congiunzione di una delle più importanti linee di forza della letteratura italiana, quella che connette Ariosto a Leopardi; inoltre la sua opera esprime una delle vocazioni profonde della nostra letteratura, quella che fa dell'opera letteraria una mappa del mondo e dello scibile (*Due interviste su scienza e letteratura*).

Il testo di Calvino è dedicato all'opera di Saul Steinberg, disegnatore originale che ha fatto della linea la forma stessa della sua opera, un artista che, nonostante la sua grande popolarità come illustratore, e la lunga attività di artista negli Stati Uniti e in Europa, non è mai entrato in nessuna storia dell'arte.

Non è un caso che l'opera di Steinberg interessi proprio uno