

ITALO CALVINO E GIULIO PAOLINI.

IDEM: UN LIBRO, UN QUADRO

MARIA FRANCESCA PEPI

Io non uso il linguaggio come tecnica, ma come attività e quindi come poetica.

G. PAOLINI, *Idem*

POCHI, come Giulio Paolini, hanno manifestato nella loro produzione artistica una intrinseca tensione alla scrittura, intimamente letteraria e tale da meritare una specifica attenzione dalla critica. Non si tratta solo della realizzazione di «appunti, note e interviste»,¹ ma della progettualità stessa, che risponde al medesimo «bisogno cosmologico» espresso da Italo Calvino a proposito della letteratura.

Si deve ritenere che scrittura non attenga dunque solo alla forma definitiva, ma incida sull'origine stessa e sul delinarsi dell'opera, sul fare artistico.²

Accostandosi all'opera dell'artista genovese, uno dei maggiori e più rappresentativi interpreti dell'avanguardia italiana, per la quale Germano Celant coniò il termine «Arte Povera», non si può evitare di ricercare, anche involontariamente, il tracciato di una visione o di risalire fino ad interrogarsi circa l'origine della stessa.³

Ne sono portati in scena gli attori, l'autore, lo spettatore, e soprattutto la protagonista principale, l'opera nel suo farsi e nel suo divenire oggetto dello sguardo. Prende forma, così, una sorta di scrittura teatrale, in cui vengono messi a nudo i meccanismi della visione e del linguaggio che la determina: il barattolo di colore, il pennello, il retro della tela, l'iride dotata di superficie specchiante, le linee di forza che compongono e delimitano l'immagine istituendola come tale, il tracciato che deve percorrere lo sguardo per raggiungere l'oggetto della sua attenzione...⁴

¹ D'altra parte, egli, primo interprete consapevole della sua opera, ammette: «Credo di potermi collocare, senza rischio di esagerazione, tra quegli artisti contemporanei che accanto alle loro opere più hanno detto e scritto parole in appunti, note e interviste: una densa, estesa, insistente e a volte forse ripetitiva bibliografia è lì a testimoniare questa mia attitudine, o difetto, che mi porta via via a evocare immagini destinate a configurarsi attraverso la scrittura... Parole al vento... mai regole o precetti, e neppure spiegazioni, ma sempre allusioni, versioni parallele di quelle immagini alle quali per altro sempre mi riferisco. Meno che mai scritti teorici, verità rivelate, ma piuttosto metafore che vanno ad aggiungersi a quelle metafore che già sono, appunto, le immagini in questione» (G. PAOLINI, *Quattro passi. Nel museo senza muse*, Torino, Einaudi, 2006, p. 47).

² Cfr., su questo aspetto dell'arte di Paolini, A. C. QUINTAVALLE, *Paolini: Scrittura*, in *Giulio Paolini*, a cura di M. Fagiolo e A. C. Quintavalle, Parma, Università-Istituto di Storia dell'Arte, 1976; L. HEGYI, *Giulio Paolini: la parola come attività*, in *Giulio Paolini: Premio Internazionale Koiné 2000 alla carriera*, Catalogo della Mostra (Verona, Palazzo Forti), a cura di G. Cortenova, Milano, Electa, 2001, pp. 17-19. Sulla costruzione del linguaggio critico interpretativo come di «una pratica di perpetuo rimodellamento dei rapporti verbo-visivi», cfr., in part., M. CARBONI, *L'occhio e la pagina*, Milano, Jaca Book, 2002, pp. 62-63.

³ Cfr. PAOLINI, *Quattro passi*, cit., p. 48: «Compiuto il primo passo (il passo falso dell'autore) lo sguardo si chiude: non si spegne, anzi si accende concentrandosi però sulla visione sua propria, escludendo via via ogni altro oggetto che non sia la stessa visione intesa appunto come oggetto, oggetto del suo sguardo».

⁴ Sull'attività di Paolini per il teatro, per il quale l'artista ha realizzato anche numerose scenografie, cfr., fra gli altri, F. POLI, *Il demone della teatralità*, in *Giulio Paolini. Il teatro dell'opera*, Ravenna, Essegi, 1991, pp. 7-11. Cfr., in part., la prospettiva dell'artista, da lui stesso dichiarata nel suo intervento al Simposio internazionale *Stage and pictorial arts*, Kassel, Staatstheater, 1987, pubblicato in *Giulio Paolini. Il teatro dell'opera*, cit., p. 21: «Siamo abituati ad associare il termine 'teatrale' a qualcosa di spettacolare, di eloquente... Mi piace invece considerare teatrale

Non si tratta solo di un'analisi del linguaggio e dei suoi elementi fondativi, per quanto documentata attraverso il dispiegamento puntiglioso del repertorio minimalista e concettuale, ma piuttosto di un *modus operandi* perfettamente lucido, indagatore e fortemente evocativo.

Vi si può intravedere una vera e propria regia, impegnata a 'rappresentare la rappresentazione',¹ che si accampa nello schermo visivo, nell'atto stesso del suo svolgimento, proprio mentre designa e stabilisce gli interpreti attribuendo loro un ruolo.

La progettualità di questo *modus operandi* sottende, molto più che metaforicamente, un disegno² che Paolini stesso definisce «preliminare a qualsiasi disegno». Egli intende così riferirsi in senso lato all'esistenza di un concetto originario, ma anche, più specificamente, alla sua prima opera conosciuta, *Disegno geometrico*, del 1960, che visivamente rappresenta la squadratura della tela. Quest'opera, ritornando ripetutamente, discussa e modificata sotto varie specie e attraverso materiali, allestimenti diversi, si configura come vero e proprio 'modulo', che intesse una fitta rete di corrispondenze a distanza, lungo l'intero arco dell'attività dell'artista, secondo una prospettiva diacronica negata di eterno ritorno.

un evento discreto, anche minimo, che conduca all'ascolto di un'immagine silenziosa: una visione, o anche soltanto il titolo che la annuncia». *Il teatro dell'opera* è anche il titolo di un suo lavoro del 1993. Il *fócus* prospettico ed ideologico dell'installazione complessivamente restituita è costituito da un foglio di carta, attraversato diagonalmente da un cavo d'acciaio, al di sopra di numerose sedie da regista disposte a formare una platea. Vi sono disegnate due mani, una delle quali nell'atto di disegnare le lancette dell'orologio al polso dell'altra. Una matita reale trafigge quella di carta, divenendo, con la propria ombra, assicurata da un proiettore, vero e proprio stilo di meridiana, che disegna il tempo (della visione teatrale). Paolini commenta: «Un frammento (l'ombra sbiadita, insignificante, di una mano che scrive o disegna qualcosa, corpo estraneo posto qui a consumare una sua cieca sopravvivenza) è l'anonima figura sospesa sulle linee, tracciate a mezz'aria, corrispondenti alle diagonali dell'ambiente».

¹ *Trionfo della rappresentazione* è un'opera di Paolini, presentata dall'Autore in diverse varianti (1983-1986). Cfr. M. DISCH, *La prospettiva della scena*, in Giulio Paolini: *la voce del pittore. Scritti e interviste, 1965-1995*, Lugano, ADV House, 1995. L'autrice ne traccia una attenta disamina attraverso le varianti in cui l'opera si presenta, acquisendo o modificando valenze e significati. Un rilievo particolare è dato alla figura simbolica del cerimoniere, sotto cui si cela/rivela l'autore, portato sulla scena a porgere l'immagine rappresentata. Cfr., in part., EADEM, *Latore o attore? Fuori l'autore*, in *La voce del pittore*, cit., pp. 108 sgg.

² Sull'uso del termine visivo di «disegno» in Italo Calvino, cfr. in particolare il testo in cui lo scrittore fa riferimento al «legame tra le scelte formali della composizione letteraria e il bisogno di un modello cosmologico (ossia d'un quadro mitologico generale) [...] L'universo si disfa in una nube di calore, precipita senza scampo in un vortice d'entropia, ma all'interno di questo processo irreversibile possono darsi zone d'ordine, porzioni d'esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva»: I. CALVINO, *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, in IDEM, *Saggi 1945-1985*, I, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 687-688 (all'interno della lezione intitolata *Esattezza*). D'altra parte, proprio nello stesso contesto, l'esattezza è definita, in primo luogo come «un disegno dell'opera ben definito e calcolato» (ivi, p. 677). Il termine è centrale anche in I. CALVINO, *Palomar e Michelangelo*, in IDEM, *Saggi 1945-1985*, cit., II, pp. 1991-1993. Il testo si apre con una frase attribuita all'artista: «Talvolta io penso e immagino che tra gli uomini esiste una sola arte e scienza, e che questa sia il disegnare o dipingere, e che tutte le altre siano sue derivazioni» e si avvia alla conclusione appoggiandosi ad un personaggio chiave nell'universo calviniano: «Non è escluso, pensa il sempre fiducioso signor Palomar, che quando meno ci s'aspetta da queste visioni arbitrarie e scomposte scaturisca il disegno segreto, la Forma a cui inconsapevolmente tende tutta la nostra civiltà e barbarie». La stessa frase di Michelangelo è oggetto di riflessione da parte di Calvino nello scritto dedicato ai disegni di Steinberg; cfr., in part., IDEM, *La penna in prima persona*, in IDEM, *Saggi 1945-1985*, cit., I, pp. 361-368.

Belpoliti ha riflettuto ampiamente sulla visibilità nella scrittura di Calvino e, a proposito di questo saggio, commenta: «Sul foglio-mondo è istoriato un disegno di parole, un disegno che partisce lo spazio, lo genera, dentro e fuori il testo: il disegno scavalca la frontiera tra sé e il mondo e invade lo spazio», ma accade anche il contrario: il mondo entra nello spazio del foglio. Con questo brano Calvino ha compiuto un passo al di là dello spazio testuale come spazio circoscritto, come spazio che riproduce nel foglio il mondo, *ha scritto il mondo*, la cornice è rotta» (M. BELPOLITI, *Il foglio e il mondo*, in IDEM, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 82-83).

A questo *modus operandi* perfettamente si addice la formula della «ripetizione differente», individuata da Renato Barilli¹ per interpretare la *poiesis* postmoderna, di matrice strutturalista.

La ripetizione di questo 'modulo', infatti, non equivale per Paolini al tentativo di recuperare un modello originario rispetto al quale le singole opere si pongano come 'copie', ma «può consistere invece – secondo quanto evidenziato da Vattimo – nel glorificare la vita come forza rappresentativa, produttiva di duplicazioni che si differenziano in quanto si ripetono. L'intero non è più, così, da recuperare e ricostruire: è un intero in progress, con tutta la carica di autorità, di valore d'essere, che l'intero sempre possiede».²

Tutta l'opera di un artista, la solenne, interminabile successione delle immagini di tante diverse versioni di un quadro che sembra sottrarsi, porsi al di là di ogni possibile sintesi... Un'area così illuminata ci risulterà sempre indecifrabile, troppo oscura se non illuminata da una costellazione favorevole che si interponga e diriga la sua luce riflessa, a giusta equidistanza, tra la scena del mondo e noi che l'osserviamo.³

La modularità di *Disegno geometrico* così come quella di una serie di opere di analoga apparente elementarità, caricata dall'artista di molteplici significati e complesse relazioni, istituisce quel sistema di rimandi che si richiamano a distanza e si allineano fino a disegnare la «costellazione favorevole».

Il disegno che si delinea è, esso stesso, scrittura, come il tracciato di «appunti, note e interviste», rispondendo parimenti alla esigenza inscritta nella domanda che si pone l'artista: «è la scrittura a descrivere o sono i disegni a descriversi?».⁴ Si può forse parlare del-

¹ Cfr. BARILLI, *La ripetizione differente*, in IDEM, *Informale oggetto comportamento*, Milano, Feltrinelli, 1979. A proposito di questo concetto, che affonda le proprie motivazioni filosofiche in G. DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, Bologna, il Mulino, 1971, Vattimo, commentando il lavoro di Paolini, precisa: «Ogni presenza è, di fatto, rappresentazione. Ciò è vero del mondo metafisico in cui domina ancora la *mimesis*, ma diventa vero consapevole solo nel mondo della ripetizione differente, nel mondo in cui tutto è diventato esplicitamente reduplicazione di modelli che non sono mai *Ur-Bilder*, ma già sempre, invece *Bilder*. Non solo ogni quadro è reduplicazione del precedente (G. PAOLINI, *Idem*, Torino, Einaudi, 1975, p. 53); ogni quadro è in realtà reduplicazione del quadro come tale, della storia della pittura come *mimesis*. La differenza consiste nel reduplicare la *mimesis* come *mimesis*; non in vista del ritorno platonico alle cose stesse, attraverso un processo ascetico di demistificazione dell'apparenza a favore del reale»: G. VATTIMO, *La (s)quadratura o la destituzione della presenza*, in PAOLINI, *Atto unico in tre quadri*, con testi di C. Bertelli e G. Vattimo, Milano, Mazzotta-Studio Marconi, 1979, p. 13.

² *Ibidem*.

³ PAOLINI, *Quattro passi*, cit., p. 19.

⁴ IDEM, *Ennesima. Appunti per la descrizione di sei disegni datati 1975*, cartella con tavole sciolte, Parigi, Yvon Lambert; Torino, Galleria Notizie; Milano, Studio Marconi, 1975. Contestualmente Paolini annotava: «Tre elementi, dunque: la scrittura, l'immagine, il tempo. Ciascuno di essi, però, si esaurisce nella propria enunciazione nominale e assieme non possono chiamarsi costitutivi. La scrittura, dimentica di qualsiasi comunicazione, non conserva che la sua apparenza, non descrive altro che se stessa. Il disegno è il limite estremo della propria legittimità, la definizione della superficie della pagina. Il tempo suggerisce la trama e detta, attraverso la successione dei due elementi che lo rivelano, la misura enigmatica del racconto: sottrae ulteriore veridicità sia alla scrittura che al disegno, regola la loro compenetrazione in un'identità continuamente variabile, moltiplicabile all'infinito, ma immutabile per destino. La prima pagina è già l'ultima, l'ultima è ancora la prima, la sequenza muove da un uguale verso un uguale». Su questo lavoro, denso di problematicità e significativo per i complessi rapporti delineati da Paolini tra i due statuti di parola e immagine, in relazione al fattore tempo, l'artista stesso è tornato a riflettere successivamente, chiosando: «Un quadro e la descrizione del quadro come due momenti che concorrono ad illustrare ciascuno la sua propria qualità originale. Il quadro è una figura scoperta dall'immagine che assume, che inventa, cioè di volta in volta per rivelarsi, così come la scrittura è decifrazione della memoria che quel quadro celava». Cfr. PAOLINI, *Atto unico in tre quadri*, cit., p. 106. *Ennesima* è stato presentato dall'artista in diverse varianti ed edizioni, non solo in cartelle a tiratura limitata. Cfr. *Appunti per la descrizione di tre disegni datati 1972*, in Boetti *Fabro Merz Paolini Salvo*, Milano, Toselli, 1972, ripubblicato recentemente in *Arte Povera 1966-1980. Libri e documenti/Books and documents*, a cura di G. Maffei, Mantova, Corraini, 2007, p. 127.

la compresenza di più livelli di scrittura, che si sviluppano a partire dalla definizione dell'immagine come opera.

Disegno geometrico è materialmente la squadratura della tela e dunque, in quanto tale, preliminare a qualsiasi disegno.

Nel bianco – somma di tutti i colori – si concentra la molteplicità dei possibili, assumendo forma in virtù di un cosmo ordinato a partire dai limiti fisici del quadro.

Ad essi si ancorano le intersezioni che lo attraversano, ortogonalmente ed obliquamente, congiungendo in uno gli otto punti di un'ipotetica rosa dei venti, sicuro mezzo per orientare la rotta.

In effetti, il dire e il nominare lo spazio come opera è per me una sorta di scommessa continuamente rinnovata con quel vuoto che rappresenta: il limite è la sua natura stessa, è quel qualcosa che l'artista e, poi, l'osservatore considerano come opera: ma questo qualcosa che limiterò nell'opera è, comunque, un che di indefinito e indefinibile: non se è spazialmente circoscritto all'opera o piuttosto inesauribilmente ritrovato da un'opera all'altra.¹

Il peso, la forma, gli infiniti colori racchiusi da quel limite e da esso dotati di 'significato' si apprezzano effettivamente nel loro ritrovarsi da un'opera all'altra, tanto da formare un'unità più ampia, sovraordinata, potenzialmente infinita, aperta a nuove variazioni di 'significanti' (oltre che di significati).

Infiniti soggetti o apparizioni si possono scorgere nell'opera, grazie agli indizi predisposti con discrezione dall'artista e preliminarmente grazie ad uno sguardo reso sgombrato da pregiudizi storicisti ed anzi consapevole che la varietà dei contenuti visivi può essere di ostacolo alla chiarezza dei concetti che la motivano. È l'intervento dell'artista, a livello verbale o espositivo o meramente materiale, a riconfigurare il discorso.

Paolini attribuisce a *Disegno geometrico*, come riconosciuto anche da Vattimo,² un valore fondativo, all'interno del proprio sistema cosmologico, avvalendosene come di una sorta di stella polare, a cui far costantemente riferimento lungo la rotta, predestinata all'eterno ritorno.³

Come tale, lo pone ad apertura del suo libro, *Idem*, con prefazione di Calvino, pubblicato per Einaudi nel 1975, fondamentale per la sua poetica e per il ruolo non marginale che l'aspetto editoriale rivela nella sua produzione.⁴

Il titolo, significativo, è lo stesso che attribuisce anche ad una serie di mostre, sette, a partire da quella di Torino del 1973.

¹ Paolini in F. PASINI, *Luogo e contrade*, intervista a Giulio Paolini, «L'Illustrazione Italiana», xxiv, maggio 1985, ripubblicata in Giulio Paolini: *Tutto qui*, a cura di M. Bandini, B. Corà, B. Vertone, Ravenna, Essegi, 1985, p. 148.

² Il filosofo, dimostratosi costantemente attento al lavoro di Paolini, intravede possibili relazioni con il pensiero heideggeriano: «Uno dei termini centrali della 'ontologia' heideggeriana degli ultimi anni è quello di *Geviert*, che in italiano traduciamo con «quadratura». È solo un accidente di linguaggio nel senso più superficiale che l'opera con cui «comincia» il lavoro di Paolini, nel 1960, si presenti, e sia stata riconosciuta, come una «quadratura»? [...] La quadratura è bensì la misurazione originaria dello spazio della rappresentazione, la dimensione; ma è anche la delimitazione di direzioni, di punti cardinali che aprono lo spazio di gioco nel quale, per Heidegger, si rapportano l'un l'altro cielo e terra, mortali e divini»: VATTIMO, *La (s)quadratura o la destituzione della presenza*, cit., p. 14.

³ PAOLINI, *Quattro passi*, cit., p. 8: «Da sempre e sempre più mi convinco che l'inizio è la fine (o viceversa). Mi riferisco – ma non vorrei troppo insistere in un ormai antico solloquio – al mio primo quadro, *Disegno geometrico* (1960), che più volte mi è capitato di considerare come il mio ultimo».

⁴ Sull'attività editoriale di Paolini, premiato, tra l'altro, in occasione della prima Mostra del Libro di Torino, cfr. *Impressions graphiques: progetti e collaborazioni editoriali di Giulio Paolini*, Salone del Libro e Castello di Rivoli-Museo d'Arte Contemporanea, Torino, Noire, 1989; Giulio Paolini, *Pagine*, Catalogo della Mostra, a cura di M. Bertoni, Modena, Biblioteca Civica d'Arte Poletti, dal 20.09.2002 al 20.10.2002, nel quadro del Festival della Filosofia, Carpi, APM, 2002; la Mostra *Libri Books Bücher*, a cura di C. Bertola, tenutasi al Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, dal 28 aprile 2006 al 30 luglio 2006.

La centralità è riservata alle dinamiche del linguaggio ed alla visione.

Esse chiamano in causa lo sguardo, dell'artista e dello spettatore, diretto all'immagine, la quale, a sua volta, prende forma nell'opera, quale porzione di mondo sottratta all'entropia.

Nella prefazione del libro, Calvino avvia una breve riflessione sulle due attività, di scrittore e di artista, che si avvalgono di un diverso tipo di scrittura.

Da un'opera all'altra il pittore continua un unico discorso, non comunicativo né espressivo, perché non pretende di comunicare qualcosa che è fuori né di esprimere qualcosa che ha dentro, ma comunque un discorso coerente e in continuo svolgimento.¹

Tuttavia, lo sguardo dello scrittore sull'opera dell'amico pittore riesce a leggere all'interno del quadro, benché esso sia privo di qualsiasi referenzialità. «Anche il pittore, a ben vedere, comunica: tanto è vero che lo scrittore guarda le opere del pittore cercando di tradurre ciò che esse gli comunicano in qualcosa che vorrebbe comunicare lui».²

Il procedimento linguistico di Paolini diventa per Calvino uno stimolo per leggere, in controtela, anche il proprio lavoro, sotto il segno dell'«anfibia», anziché della «tautologia».³

«Il pittore tende a ricondurre il molteplice all'uno (lo scrittore, forse, il contrario)».⁴

È Calvino stesso a chiarire il senso di questa 'biforcazione' connaturata alla propria scrittura, nella lezione americana dedicata all'esattezza:

In realtà sempre la mia scrittura si è trovata di fronte due strade divergenti che corrispondono a due diversi tipi di conoscenza: una che si muove nello spazio mentale d'una razionalità scorporata, dove si possono tracciare linee che congiungono punti, proiezioni, forme astratte, vettori di forze; l'altra che si muove in uno spazio gremito d'oggetti e cerca di creare un equivalente verbale di quello spazio riempiendo la pagina di parole, con uno sforzo di adeguamento minuzioso dello scritto al non scritto, alla totalità del dicibile e del non dicibile. Sono due diverse pulsioni verso l'esattezza che non arriveranno mai alla soddisfazione assoluta: l'una perché le lingue naturali dicono sempre qualcosa in più rispetto ai linguaggi formalizzati, comportano sempre una certa quantità di *rumore* che disturba l'essenzialità dell'informazione; l'altra perché nel render conto della densità e continuità del mondo che ci circonda il linguaggio si rivela lacunoso, frammentario, dice sempre qualcosa in meno rispetto alla totalità dell'esperibile.⁵

Il nucleo del problema sembra infatti essere per Calvino da una parte l'ostacolo all'oggettività o meglio all'assolutezza del dato, che necessariamente deve essere filtrato attraverso l'esperienza autobiografica dell'autore e ancora il rapporto di quest'ultimo con

¹ I. CALVINO, *La squadratura*, in PAOLINI, *Idem*, con pref. di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1975, p. VII; il saggio è anche in IDEM, *Saggi 1945-1985*, cit., II, pp. 1981-1990.

² Ivi, p. VIII.

³ Cfr. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, cit., in part. pp. 38-40. I due termini, utilizzati da Calvino nella sua introduzione a *Idem* di Paolini e dichiaratamente riferiti rispettivamente al metodo di applicazione del linguaggio dell'uno e dell'altro autore, costituiscono l'asse del confronto messo in atto da Belpoliti, che pone la questione: «Esiste una prossimità tra l'arte concettuale di Giulio Paolini e quello che potremmo chiamare il concettuale-narrativo di Calvino? Che legame sussiste tra quest'ultimo e l'istanza purificatrice?». Egli sembra tuttavia giungere alla conclusione che il legame sia da individuarsi nell'approccio concettuale all'interpretazione del mondo da parte dello scrittore ligure, che pare però, alla fine, propendere risolutamente per la sua descrizione all'insegna della 'molteplicità'. Belpoliti vede inoltre nel romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* alcuni riferimenti al *modus operandi* di Paolini che coglierebbero aspetti esteriori e marginali della sua progettualità, senza ricercare in essa gli elementi realmente stimolanti per la scrittura di Calvino. In particolare, secondo Belpoliti sarebbe da ascrivere al *modus operandi* di Paolini la tipologia di intervento di un personaggio come Irnerio, che usa i libri, che si ostina a non voler leggere, eccentricamente, come materia grezza per le sue creazioni artistiche. Si tratta, diversamente, di un rapporto più complesso, di reciproca influenza.

⁴ CALVINO, *La squadratura*, cit., p. XIII.

⁵ IDEM, *Esattezza*, in IDEM, *Lezioni americane*, I, cit., p. 691.

la pluralità delle cose che si offrono all'esperienza, e che devono essere descritte dia-cronicamente, secondo un linguaggio che non è delle cose, ma di colui che le osserva.

Per Calvino l'efficacia e l'affidabilità della scrittura sono inevitabilmente compromesse dalla radicale impossibilità gnoseologica di valicare i limiti della soggettività del singolo che costruisce la sua personale conoscenza del mondo. Attraverso Palomar, uno dei personaggi più rappresentativi della sua galleria, abbiamo la conferma di questa visione: «Non possiamo conoscere nulla d'esterno a noi scavalcando noi stessi, – egli pensa ora, – l'universo è lo specchio in cui possiamo contemplare solo ciò che abbiamo imparato a conoscere in noi».¹

In questa dinamica conoscitiva, tutta l'attenzione sembra da Calvino indirizzata nei confronti del soggetto da cui scaturisce la rappresentazione, che pregiudica l'oggettività del messaggio di cui è portatore, inficiando e quasi vanificando lo sforzo di «rendere possibile al mondo non scritto di esprimersi attraverso di noi».² Di fronte al rischio, inevitabile, di viziare o debilitare l'integrità delle cose, per sottrarle alla «muta distesa» a cui sono consegnate, Calvino sembra ribadire l'impossibilità della rimozione dell'autore, al quale, tuttavia, si deve intendere ascrivibile la ricostruzione della realtà secondo un punto di vista necessariamente parziale, ma anche contrassegnato da un marchio di origine.³

Si intuisce il pericolo di un certo autocompiacimento.

Di qui discende la critica ad una letteratura, che in qualche modo si ritiene che egli incarni, e che si contraddistingue per la «chiusura autoreferenziale, la sua rinuncia a veicolare delle esperienze fondamentali per la vita», «un'idea depotenziata di letteratura: una letteratura che ha rinunciato a farsi portatrice di punti di vista altri sul mondo».⁴

Eppure questo insormontabile peso dell'autorialità spinge Calvino fino a desiderarne una rimozione radicale, tanto è vero che egli fa dire ad un suo personaggio, portavoce nella finzione del romanzo della sua stessa istanza autoriale, che, potendo, vorrebbe eliminare del tutto il 'sé' dall'orizzonte esperienziale:

Come scriverei bene se non ci fossi! Se tra il foglio bianco e il ribollire delle parole e delle storie che prendono forma e svaniscono senza che nessuno le scriva non si mettesse di mezzo quello scomodo diaframma che è la mia persona! Lo stile, il gusto, la filosofia personale, la soggettività, la formazione culturale, l'esperienza vissuta, la psicologia, il talento, i trucchi del mestiere: tutti gli elementi che fanno sì che ciò che scrivo sia riconoscibile come mio, mi sembrano una gabbia che limita le mie possibilità.⁵

Adrittura si è arrivati alla conclusione che questo «malessere d'identità» sia «la caratteristica più autentica della sua opera».⁶

¹ I. CALVINO, *Palomar*, in IDEM, *Romanzi e racconti*, II, ed. diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, Milano, Mondadori, 2004⁴, p. 974.

² IDEM, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in IDEM, *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 1875.

³ IDEM, *Le cosmicomiche*, in IDEM, *Romanzi e racconti*, cit., II, p. 110: «Dunque la situazione era questa: il segno serviva a segnare un punto, ma nello stesso tempo segnava che lì c'era un segno [...] e nello stesso tempo il segno era il mio segno, il segno di me, perché era l'unico segno che io avessi mai fatto e io ero l'unico che avesse mai fatto segni. Era come un nome, il nome di quel punto, e anche il mio nome che io avevo segnato su quel punto [...]. Trasportato dai fianchi della Galassia il nostro mondo navigava al di là di spazi lontanissimi, e il segno era là dove l'avevo lasciato a segnare quel punto, e nello stesso tempo segnava me, me lo portavo dietro, mi abitava, mi possedeva interamente, s'intrometteva tra me e ogni cosa con cui potevo tentare un rapporto».

⁴ C. BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino: per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 19.

⁵ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* in IDEM, *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 779. Vedi anche la conclusione delle *Lezioni americane*, con l'aspirazione ad «un'opera concepita al di fuori del self, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale» in IDEM, *Saggi 1945-1985*, cit., I, p. 733.

⁶ BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino*, cit., p. 25. La studiosa aggiunge che questa caratteristica «ci rende percepibile un fenomeno tipico della letteratura tardo-moderna: la funzione-autore, concentrata in immagine» e precisa come questa sia perseguita a fini di promozione e di marketing.

È inoltre interessante osservare come la figura emblematica del «diaframma», estralpolata dal passo sopra citato di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, sia nodale anche in *Idem* di Paolini, il quale, tuttavia, la riferisce all'opera, individuata anche come meta, approdo della visione.

Finora era il linguaggio in se stesso a presumere un'immagine: ora è l'immagine (presunta) che tende ad illustrare l'enigma del linguaggio. Questi quadri sono dunque il diaframma tra il mio lavoro e il mio modo di vederlo.¹

Se in Paolini l'immagine simbolica del «diaframma» si riferisce direttamente all'opera, di cui dichiara in modo esplicito l'autonomia nei confronti dell'autore,² in Calvino si riferisce allo scrittore ed assume una valenza negativa, nel senso etimologico del termine.

A distanza di anni da questa enunciazione, Paolini è ritornato sul problema,³ in particolare assicurando centralità all'opera e ribadendone l'autonomia, rispetto all'autore: «La "verità" dell'artista non è dell'autore: è – già era – dell'opera. La verità dell'opera è quel dato preesistente, nascosto (un dato *non dato*) che tocca all'artista riconoscere e rivelare all'attesa del nostro sguardo».⁴

Sembra inoltre che egli intenda recuperare la posizione di Calvino, sottolineando la supremazia dell'opera e della sua struttura formale che costituisce, alla resa dei conti, l'approdo nel tragitto irto di insidie dettate dallo stile, dall'autocompiacimento o da una facile accettazione di mode sociologiche. Per perseguire una simile meta vale la pena affrontare il limite implicito della soggettività.⁵

Precisa inoltre Paolini, riguardo allo statuto della verità artistica ed alla sua specificità:

Ogni opera d'arte, ciascuna a suo modo, nasconde una propria regola che l'autore non conosce ma riconosce quando quell'opera gli si manifesta. L'opera d'arte non dà voce né al mondo né al soggetto: semplicemente, dà forma a se stessa.

Quel che normalmente giudichiamo e apprezziamo come l'originalità, la qualità dello stile di un autore (tratto distintivo che ogni autore "inevitabilmente" possiede), è invece, per difetto, un impedimento cui l'autore non può comunque sottrarsi.

Lo stile (in senso più ampio il modo o il mezzo al quale l'autore deve far ricorso) è cioè il diritto di passaggio, il prezzo che deve corrispondere per accedere alla visione dell'opera: le opere dunque esistono grazie ma anche malgrado gli autori.⁶

In questo contesto, menzionando esplicitamente l'amico scrittore, Paolini accredita la supposizione di una risposta a distanza, intercorsi più di trent'anni, alle questioni sollevate da Calvino, in particolare circa la paternità, la provenienza, il marchio che l'Autore imprime alla propria opera e la via di fuga ipotizzata in una «biblioteca di apocrifi».

¹ PAOLINI, *Idem*, cit., p. 70.

² L'autore, in quanto parte in gioco, funzionale allo stesso, arriva ad essere fotografato nell'opera, non solo come parte integrante della stessa, ma come funzione distaccata. Su significato e funzione dell'io in Giulio Paolini, cfr. lo stesso M. BELPOLITI, *L'io esposto, ovvero: tutte le esposizioni dell'io*, in Giulio Paolini: Premio Internazionale Koinè, cit., pp. 20-21.

³ La questione del rapporto tra opera e autore e quella dell'autorialità, ad essa correlata, sono attualmente materia di riflessione da parte di Paolini, che in una nota ad un suo recente libro, anticipa la formulazione di un suo testo, ancora allo stato embrionale, dedicato a queste tematiche, come si evince dal titolo stesso: 'IMMACOLATA CONCEZIONE Senza titolo/Senza autore'. Cfr. PAOLINI, *Immacolata concezione: senza titolo/senza autore*, in Giulio Paolini, Catalogo della Mostra (Bologna, Galleria Studio G7, 19 gennaio-8 marzo 2008), Bologna, Damiani, 2008, p. 22, nota a margine.

⁴ PAOLINI, *Quattro passi*, cit., p. 10.

⁵ Cfr. quanto affermato dallo stesso Paolini: «Non sono (non credo di essere) un soggetto. Non, almeno, quel soggetto per eccellenza che è un autore», in Giulio Paolini, ed. Damiani, cit., p. 22.

⁶ PAOLINI, *Quattro passi*, cit., p. 50.

«L'aria, quella certa leggerezza così cara a Italo Calvino, non è una leggerezza ma una cosa seria: significa lasciar parlare il linguaggio anziché dar voce alle cose».¹

Sembra quasi che l'artista si senta chiamato a rendere ragione, oltre che delle proprie posizioni, anche di quelle delineate da Calvino.

In effetti, il linguaggio come strumento di decostruzione conoscitiva e ricostruzione in termini artistici e formali del mondo, attraverso gli strumenti disponibili al soggetto, attivati nella rappresentazione, costituisce uno dei cardini della poetica di entrambi.

Ne deriva una presa di distanza nei confronti di un'arte dubbiosamente impegnata su un piano sociologico nella realtà contemporanea e l'urgenza di impostare correttamente il dialogo con opere che sono divenute classici, in modo da avvalersi di un procedimento più attinente agli esiti e alla tecnica del discorso artistico, anziché di uno supinamente condizionato dai contenuti che si vogliono veicolare.

In ciò, Paolini ha gioco più facile rispetto a Calvino, in quanto ricorre ad una poetica chiaramente orientata sulla visione e sull'attivazione delle facoltà interpretative del soggetto che guarda e che si vuole rendere consapevole del proprio *status* di spettatore.

Egli appare consapevole del rischio di *impasse* cui sembra costringere l'assunzione, di fatto, dell'assioma schopenhaueriano «il mondo è mia rappresentazione», che sancisce la contrapposizione tra soggetto e oggetto della conoscenza, ma che soprattutto determina il «*Trionfo della rappresentazione*»;² eppure, spinto dall'assillo di mettere in scena, rappresentare, la visione e il linguaggio, individua un momento positivo di sintesi proprio nella storia dell'arte e nella fedeltà al «fenomeno, antico di vedere».³

Gli attori della rappresentazione acquisiscono significato per il fatto di divenire partecipi dell'azione scenica dello sguardo, originata dall'opera e ad essa orientata, come al luogo di destinazione e di partenza della ricerca, che prende forma nell'atto del vedere.⁴

È dunque la messa in scena della scrittura 'teatrale' (quasi nel senso etimologico del termine), è l'opera immaginata dall'artista, da lui realizzata ed esposta alla visione di spettatori, a costituire un superamento positivo della fuga nel relativismo/soggettivismo, «di una sorta di *epoché* delle possibilità dell'arte, che ripete sempre di nuovo l'ironia romantica (e che perciò dispone costantemente l'arte ad essere superata dalla filosofia, dal discorso critico)».⁵

Preoccupato forse di una deriva di facile soggettivismo incline a dimenticare l'oggettività e assolutezza del dato artistico, Paolini tiene a sottolineare, a più riprese, l'autonomia dell'opera e la rispondenza a precisi criteri interni, tecnici e formali, che ne motivano l'esistenza e conseguentemente la conformazione. Il dato biografico dell'artista e la geografia sociale, cui si voglia riferire direttamente, non rientrano a pieno titolo nel tessuto dell'opera, anzi le sono estranei, oltre che nocivi.⁶

¹ *Ibidem*.

² Cfr. nota 1 a p. 144.

³ PAOLINI, *Idem*, cit., p. 41.

⁴ *Idem* in Giulio Paolini, ed. Damiani, cit., p. 22: «L'Artista, reo di rimuovere con l'inganno gli ostacoli materiali per orientare lo sguardo oltre la realtà al fine di ignorarla o di attraversarla nell'intento di privilegiare e raggiungere lo spazio della rappresentazione, ovvero la dimensione dell'Arte, è condannato alla ricerca perenne e inesaurita delle tracce segrete di un'opera destinata a provocare, non appena avvistata, la necessità, anzi l'urgenza di una ricerca ulteriore».

⁵ G. VATTIMO, *Fare mondo oltre l'epoché*, in Giulio Paolini, a cura di A. Monferini, Milano, Mazzotta, 1988, p. 12. Il filosofo sottolinea il rigore e la continuità del 'discorso' paoliniano, «sempre idealmente ricollegato al gesto [...] avanguardistico, della squadratura del 1960», ma evidenzia contestualmente la sua «capacità di "fare mondo" e non solo come sospensione, contestazione, ironia». Aggiunge inoltre che «mentre per molti altri il "fare mondo", istituire una abitabilità, si è ritrovato [...] al prezzo di un sostanziale abbandono della *epoché* avanguardistica e della sua forza di contestazione ironica, Paolini ha costruito sull'*epoché* una sua specifica abitabilità».

⁶ PAOLINI, *Quattro passi*, cit., p. 19: «Per questo l'arte ha imparato a vigilare, ad accertare quali delle tante opere che le fanno visita per ottenere il certificato di autenticità abbiano l'anima pura e la coscienza a posto: astratta

Alla luce di queste considerazioni deve essere inteso quanto da Paolini precisato:

Non sono (non credo di essere) un soggetto. Non, almeno, quel soggetto per eccellenza che è l'autore. Vorrei aggiungere che, a mio avviso, l'autore abdica, si apparta: lo intravediamo, come sempre, nell'atelier, nel luogo dove l'artista prende (o perde) la propria identità d'autore, concedendo cioè all'opera il valore primario, originale, assoluto. L'autore è muto, assente, la voce è all'opera: l'opera d'arte, però, non dà voce né al mondo né al soggetto: semplicemente, dà forma a se stessa.¹

Per Paolini, dunque l'esperienza vissuta non incide, se non in modo residuale, nella costituzione dell'opera.

L'io portato in scena non è biografico (l'artista sottrae sviluppo diacronico alla sua storia): è astorico, funzionale all'azione del vedere, tende all'impersonalità, ma anche alla sovrapposizione sincronica dell'intuizione del tempo, che non annulla la distanza, ma evidenzia questa stessa distanza come materia e come esito, ispirato, del suo fare artistico.² Esso infatti gli permette, come evidenzia Calvino nella prefazione ad *Idem*, di «annullare l'io individuale per identificarsi con l'io della pittura di ogni tempo, l'io collettivo dei grandi pittori del passato, la potenzialità stessa della pittura». Per esemplificare questo procedimento, Calvino fa riferimento ad un'opera estremamente significativa dell'artista, *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, tesa a rendere evidente la sintassi della visione.

L'immagine è la stessa – commenta Calvino – ma la sintassi interna cambia. È il soggetto del quadro che guarda Lotto: cioè l'osservatore attuale del quadro vede quel che vedeva Lotto, no: si sente guardato dagli stessi occhi che fissavano Lotto. Gli occhi del quadro o gli occhi del modello? Il titolo avverte che nel punto in cui oggi si trova chi guarda il quadro, si trovava Lorenzo Lotto di fronte a quel giovane.³

L'opera, di carattere nitidamente concettuale, richiama *in absentia* lo sguardo del soggetto da cui lo sguardo si diparte, sottraendogli soggettività storica, mettendo quasi anch'esso così sottovuoto, come i pennelli, il retro della tela...

Alla luce di ciò si può arrivare a comprendere in che senso Paolini possa affermare che sono le opere a guardare lo spettatore e persino l'autore, il cui ruolo viene ridotto a quello di primo testimone, ma ancor più radicalmente, di attento osservatore dell'immagine nel suo delinearsi e divenire opera.

Altre volte, molto spesso, per evidenziare questa operazione immateriale, Paolini disegna il tracciato dello sguardo, che insegue il suo oggetto, sulla superficie bianca delle tele disseminate in modo apparentemente caotico nello spazio espositivo, o nella pagina ridotta in frammenti.

E molto spesso l'artista è rappresentato, impersonalmente (fotografato o in uno scizzo), nell'opera, nell'atto ostensivo della stessa o quasi imprigionato all'interno.

Il tracciato della visione è determinato dall'artista, che ne disegna i contorni e le coordinate, è seguito dallo spettatore che inevitabilmente si pone alla ricerca di un legame di senso ai di fuori dell'opera stessa, la quale costituisce, a tutti gli effetti, come sancito a chiare lettere dall'artista, il «diaframma», la pellicola irrinunciabile ed enunciata tra l'autore e il suo interlocutore.

o figurativa, naturalista, surrealista, simbolista o concettuale che sia, l'opera deve portare con sé la domanda sul perché della sua stessa esistenza, pur consapevole delle infinite impossibilità di trovare una risposta.

¹ Paolini in *Giulio Paolini*, ed. Damiani, cit., p. 22.

² Cfr. DISCH, *L'attore o attore?*, cit., pp. 108 sgg.: in part. 112. Interessante è il puntuale confronto con *Las Meninas* di Velasquez, contestualmente approfondito.

³ CALVINO, *La squadratura*, cit., p. x.

Questo coinvolgimento strutturale dello spettatore, connaturato alla poetica del linguaggio propria di Paolini, mira a rendere consapevole l'interlocutore che l'atto di vedere (e l'impossibilità dell'innocenza) e il diaframma dell'opera che lo permette, sono prioritari rispetto a qualsiasi compiacimento; quest'ultimo, come qualsiasi dettaglio superfluo, potrebbe anzi distogliere dalla concentrazione dimostrativa e vanificare il significato dell'esistenza stessa dell'opera:

Insomma, il pittore che dipinge una mela (la luna o qualsiasi altra figura) e che pennellata dopo pennellata la vede apparire sulla tela non deve credere al suo pennello, e neppure a quella mela (alla luna o a una qualsiasi altra figura), ma alla tela.

Non è la mela, ma la tela a qualificarsi come soggetto della rappresentazione, non è l'immagine che si viene a formare, ma la stessa superficie che si trova a restare, a essere schermo della nostra visione: dimensione senza misura, «divina proportione».¹

«Ceci n'est pas une pipe», Magritte è arrivato a dichiarare ironicamente sulla tela come didascalia all'immagine rappresentata.

La sua riflessione sulla specularità tra «le parole e le cose» dipinte sulla superficie del quadro, in ultima analisi, si rivela un omaggio alla 'finzione', all'illusionismo esistenzialista, di cui l'artista è capace.

La condition humaine è il titolo di una serie di opere di Magritte; in esse è rappresentato un quadro posto sul vano della finestra. Quel quadro riproduce fedelmente il paesaggio esterno, fino quasi a sovrapporsi ad esso, ma il bordo bianco della tela ed il cavalletto su cui è collocato ci ricordano che è un quadro, esattamente come quello, di Magritte, che stiamo guardando noi spettatori.

«Grazie a Magritte, la pittura rinuncia al suo compito di intrattenitrice dell'occhio, di eccitante o di sfogo sentimentale per cominciare ad aiutare l'uomo a trovare se stesso, a trovare il mondo».²

La tela è la finestra sul mondo delle immagini e della loro origini, anche nella visione di Paolini, per il quale «guardare un quadro è come stare alla finestra».³

Anni prima aveva già fatto ricorso a questa immagine simbolica, oltre che evocativa, della finestra che si affaccia sul mondo, o più esattamente, sul vuoto.

«Aprire una finestra sul vuoto non provoca emozioni o desideri. Ma se quel vano della finestra è impaginato su qualcosa che interferisce con il vuoto, la visione si fa più attraente, mi consente di guardare oltre la traccia già esistente».⁴

Alla stessa figura simbolica della finestra ricorre anche Italo Calvino e, significativamente, nel romanzo dedicato alla visione e descrizione del mondo, il cui protagonista, miope e introverso (come l'autore!), non a caso, porta il titolo di un osservatorio astronomico.

Ancora una volta, come constatato nell'occorrenza del termine «diaframma», in Paolini l'immagine della finestra è riferita all'opera nella sua materiale consistenza, in Calvino è associata all'io, di cui non è possibile disfarsi, se non cancellandolo dall'orizzonte sensibile.

¹ Paolini in *Giulio Paolini*, ed. Damiani, cit., p. 22.

² L. SCUTENAIRE, *Magritte*, Anvers, De Sikkel, 1948, p. 7; [testo originale in francese: «Avec Magritte, la peinture abandonne donc son employ d'amuseuse de l'oeil, d'excitant ou d'exutoire sentimental, pour commencer à aider l'homme à se trouver, à trouver le monde et à l'enrichir»].

³ PAOLINI, *Quattro passi*, cit., p. 8.

⁴ L'affermazione di Paolini a colloquio con Vattimo è riportata in *Che cosa sia la bellezza non so*, a cura di M. Buonuono, E. Cicelyn, [interventi di Lyotard - Buren, Givone - Boetti, Zecchi - Paladino, Vattimo - Paolini, Müller-Vitiello - Kounellis, Vitello - Tatafiore], Milano, Leonardo, 1992, p. 119.

Dunque: c'è una finestra che s'affaccia sul mondo. Di là c'è il mondo: e di qua? Sempre il mondo [...] Con un piccolo sforzo di concentrazione Palomar riesce a spostare il mondo da lì davanti e a sistemarlo affacciato sul davanzale.

[...] E lui, detto anche «io», cioè il signor Palomar? Non è anche lui un pezzo di mondo che sta guardando un altro pezzo di mondo? Oppure, dato che c'è mondo di qua e mondo di là della finestra, forse l'io non è altro che la finestra attraverso la quale il mondo guarda il mondo.¹

Una tale, intensa, considerazione, come appare evidente, è tutt'altro che meramente funzionale allo svolgimento della *fiction* del romanzo; costellata di elementi di riflessione, affrontati da Calvino nel corso degli anni, si rivela come uno dei più significativi esiti, in senso etimologico, delle vie percorribili dalla scrittura.

Lo scrittore ligure si allinea solo parzialmente, e in modo problematico, alla soluzione del «labirinto gnoseologico» di cui è caposcuola riconosciuto Sartre: «La perdita dell'io, la calata nel mare dell'oggettività indifferenziata»,² per Calvino equivalgono ad «una discesa agli inferi».³ Egli stesso nel saggio scritto nel '59 fa riferimento in questi termini alla *Nausée*, aggiungendo elementi descrittivi che potrebbero adattarsi, fin nei dettagli, a Palomar: «Il protagonista vedeva a poco a poco svanire la distinzione tra sé e il mondo esterno, la sua faccia allo specchio diventare cosa, e un'unica viscosità coinvolgere l'io e gli oggetti». Di seguito precisa, nella sua ricerca di equilibrio nella contrapposizione tra i due poli estremi di soggettività e oggettività: «Come noi ci ponevamo in posizione critica rispetto all'inondazione soggettiva, e contrapponevamo ad essa gli scrittori i poeti i pittori i moralisti dell'attrito con la durezza del mondo, così ora facciamo opposizione alla resa incondizionata all'oggettività».⁴

Chiaramente Calvino in questi passi semplifica per ridurre a sintesi il nucleo di criticità che lo interessa. È consapevole che la resa all'oggettività, al pari di una resa alla soggettività, equivarrebbe ad una «resa al labirinto».

La descrizione minuziosa dell'universo, pur con il rischio della fascinazione, che induce alla 'perdita dell'io', a delirare dalla rotta maestra in cui il soggetto è al timone, rimane uno dei percorsi possibili, e comunque «forse la prima operazione per rinnovare un rapporto tra linguaggio e mondo».⁵

Per Paolini, invece, l'alterità del mondo equivale a vuoto, la «muta distesa delle cose» ad un inanimato deserto, fin tanto che una presenza, quella dell'opera, che sembra invocare un autore, prende forma dinanzi ai suoi occhi.

L'opera si configura come quel «qualcosa che interferisce col vuoto»⁶ e che gli consente di guardare. Questo sguardo, però, è tutt'altro che ignaro di sé.

«L'artista non conosce gli oggetti, non li vede [...]. L'artista è qualcuno che si aggira nel vuoto, senza poter rinunciare a descriverlo».⁷

Assume quindi ulteriore forza evocativa l'installazione luminosa che Paolini dedica a Palomar: un equilibrista (forse un collezionista di universi),⁸ che si aggira tra le orbite celesti camminando su un filo quasi impercettibile sospeso nel vuoto.

¹ I. CALVINO, *Palomar*, in IDEM, *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 969.

² IDEM, *Il mare dell'oggettività*, «Il Menabò di letteratura», II, 1960, poi in IDEM, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, e in IDEM, *Saggi 1945-1985*, cit., I, p. 53.

³ Ivi, p. 54.

⁴ CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in IDEM, *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 1872.

⁵ Cfr. nota 4 a p. 152.

⁶ G. PAOLINI, *Suspense: breve storia del vuoto in tredici stanze*, Firenze, Hopefulmonster, 1988, p. 123.

⁷ Ad indicare questo tipo di sensibilità, anche la sovracoperta del libro di Belpoliti, dedicato all'occhio di Calvino (BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, cit.). Vi è riprodotto un collage di Paolini che sovrappone, ricorrendo alla

⁸ Ivi, p. 55.

È da notare inoltre, come sia in Paolini che in Calvino si apra congiuntamente una riflessione sulla realtà esterna e sulla sua riscrittura in termini artistici.

La scrittura, frutto dell'esercizio critico di interpretazione dei dati che si offrono ai sensi e all'esperienza, ma anche esito di una quasi ascetica opera di astrazione e ricostruzione in termini materiali e concettuali nuovi della realtà, nel suo massimo grado di intensità e di trasparenza, arriva a cogliere il vuoto.¹ «L'universo e il vuoto: tornerò – si propone Calvino – su questi due termini, tra i quali vediamo oscillare il punto d'arrivo della letteratura, e che spesso tendono a identificarsi».²

Anche per Paolini il vuoto costituisce una presenza importante, arrivando a coincidere con il mondo, su cui solo lo spazio formalizzato dell'opera può interferire.³

In effetti, il dire e il nominare lo spazio come opera è per me una sorta di scommessa continuamente rinnovata con quel vuoto che rappresenta: il limite è la sua natura stessa, è quel qualcosa che l'artista e, poi, l'osservatore considerano come opera: ma questo qualcosa che limiterò nell'opera è, comunque, un che di indefinito e indefinibile: non se è spazialmente circoscritto all'opera o piuttosto inesauribilmente ritrovato da un'opera all'altra.⁴

Si tratta, a ben vedere, di una vera e propria 'sfida al labirinto' della realtà e della sua rappresentazione, nella consapevolezza del limite e del rischio della ricerca, che si delinea come riscrittura dei possibili percorsi, che non necessariamente conducono ad uno sbocco.

Questa letteratura del labirinto gnoseologico-culturale [...] [è volta a] rappresentare questa assenza di vie d'uscita come la condizione vera dell'uomo. [...] Quel che la letteratura può fare è definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro. È la sfida al labirinto che vogliamo salvare, è una letteratura della sfida al labirinto che vogliamo enucleare e distinguere dalla letteratura della resa al labirinto.⁵

Una situazione di questo tipo, descritta icasticamente da Calvino, trova una eco precisa, anche in termini visivi in Paolini. Egli, nel catalogo di accompagnamento all'opera e alla Mostra dal titolo *La casa di Lucrezio*, illustrando contestualmente il percorso espositivo rappresentato dalla «figura simbolica del labirinto», scrive: «Dal labirinto, una volta trovata la via d'uscita, si è liberi di immaginare altri innumerevoli labirinti che conducono, tutti, al punto di partenza».⁶

mise en abîme, due immagini, di diversa dimensione, della stessa foto dello scrittore. In quella ridotta, Calvino è ritratto nell'atto di scrivere, con la mano sinistra appoggiata alla testa, quest'ultima, nella foto sottostante, è sostituita dall'immagine del pianeta.

¹ Questo aspetto non è affatto marginale nella visione di Calvino, che cita come modelli per la propria scrittura caratterizzata dall'anfibologia, da una parte la capacità descrittiva di Ponge, dall'altra la forza sintetica della poesia di Mallarmé. Il primo è notevole in quanto rappresenta «il miglior esempio d'una battaglia col linguaggio per farlo diventare il linguaggio delle cose, che parte dalle cose e torna a noi carico di tutto l'umano che abbiamo investito nelle cose». Invece «in direzione divergente e complementare: in Mallarmé la parola raggiunge l'estremo dell'esattezza toccando l'estremo dell'astrazione e indicando il nulla come sostanza ultima del mondo» (I. CALVINO, *Esattezza*, in IDEM, *Lezioni americane*, cit., pp. 692-693).

² IDEM, *Molteplicità*, in IDEM, *Lezioni americane*, 1, cit., p. 723.

³ Il rilievo si può evincere sin dal titolo del libro di PAOLINI *Suspense: breve storia del vuoto in tredici stanze*, cit.

⁴ Cfr. nota 1 a p. 146.

⁵ I. CALVINO, *La sfida al labirinto*, «Il Menabò di letteratura», v, 1962, poi in IDEM, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, e in IDEM, *Saggi 1945-1985*, cit., 1, p. 122.

⁶ G. PAOLINI, *La casa di Lucrezio*, a cura di B. Matura, Casalecchio di Reno, Grafis, 1984. *La casa di Lucrezio* è il titolo di un'opera del 1981 e della Mostra allestita a Spoleto (Palazzo Rosari-Spada, 27 giugno-16 luglio 1984) per il XXVII Festival dei Due Mondi di Spoleto.

La divergenza tra le due visioni del labirinto¹ si può scorgere forse nel modo di immaginare i successivi labirinti, che non sono mai definitivamente risolutivi.

Calvino, in un atteggiamento più propenso alla storia, vede comunque il procedere umano da un labirinto all'altro; a Paolini interessa, più poeticamente, il mito dell'eterno ritorno, che conduce ancora di nuovo al medesimo punto di partenza. Non sarà forse un caso che il labirinto da lui rappresentato provenga dal mondo greco-romano e sia inserito tra elementi dell'iconografia classica. Calvino cita, invece, riflettendo su questa figura del pensiero, scrittori non solo cronologicamente prossimi a lui, Robbe-Grillet, Butor, Gadda, Borges, ma anche interpreti della stessa sfida.

Riguardo a questa tensione tra mondo e linguaggio, Paolini ha poi precisato che l'artista non deve dimenticare «il suo essere parte di un linguaggio e non del mondo; allora, relativamente al linguaggio, possiamo dire che l'artista tende all'assoluto, a sfondare il linguaggio, pur sapendone l'impossibilità di riuscita».²

Belpoliti, che oltre ad avere sottolineato l'esistenza di un rapporto preciso tra la visione di Italo Calvino e quella di Giulio Paolini, ha anche dedicato allo scrittore ligure uno studio approfondito sulla tematica della visibilità, mette a fuoco alcune 'figure' della poetica calviniana,³ tra cui, naturalmente, quella del labirinto arrivando, tra l'altro, ad obiettare come in realtà essa significativamente si profili piuttosto come un 'meandro', in quanto privo di centro.

Egli sottolinea: «Per lo scrittore la minaccia incombente è infatti "La perdita dell'io, la calata nel mare dell'oggettività indifferenziata", "il punto di vista è quello del magma"».⁴

La scrittura di Paolini nasce come necessità di accompagnare l'opera consegnata allo scorrere della storia e, allo stesso tempo, come risposta alla struttura interna dell'opera presentata, di cui si avverte la «vocazione a trovare un'altra forma, più definitiva di sé», una forma speculare che ribadisca la stessa cosa di nuovo, *idem* appunto, secondo un meccanismo, connaturato, di 'ripetizione differente'.

Questo tipo di metodologia risulta palese in *Un quadro* (1969), un'opera complessa, di impianto combinatorio, che si sviluppa a livello visivo e verbale, come sequenza di riproduzioni di quello che, da un punto di vista meramente oculare, si presenta come lo stesso quadro – uno, appunto – ripetuto più volte. E questo quadro, ripetuto senza apparenti variazioni, è appunto *Disegno geometrico*: se stesso e al tempo *Un quadro*, come a dire uno qualsiasi, eppure l'unico che rimane e riproduce se stesso, in quanto originario, archetipo.

Nessun mio quadro è nato con l'intenzione di cancellare il precedente, non è una successione di esperienze che si sommano, ma è sempre una dichiarazione assoluta, a se stante, sospesa nel tem-

¹ Sulla simbologia e la storia delle interpretazioni del labirinto esiste una ricca bibliografia; cfr., tra gli altri, la voce dell'*Enciclopedia Einaudi*, VIII, Torino, Einaudi, 1979, pp. 3-30, da cui è tratta anche l'immagine scelta da Paolini per rappresentare visivamente il labirinto, con la scritta «Labyrinthos hic habitat minotaurus» (cfr. *Enciclopedia Einaudi*, cit., VIII, p. 12). Il disegno nell'interpretazione di Paolini sovrasta la riproduzione di una antica testa scultorea del IV secolo a.C. Sul tema del labirinto in relazione a Paolini, cfr. *Labirinto* in *Giulio Paolini*, a cura di F. Poli, cit., p. 42. Ad una Mostra, intitolata *In labirinto*, curata da A. Bonito Oliva e tenutasi al Palazzo della Permanente di Milano nel 1981, Paolini ha partecipato con *Locus Solus* (1975).

² Paolini in F. PASINI, *Luogo e contrade*, intervista a Giulio Paolini ripubblicata in *Giulio Paolini: 'Tutto qui'*, cit., p. 151.

³ D'altra parte, l'importanza che le figure simboliche rivestono nella poetica di Calvino può essere ben compresa in base a quanto da lui stesso dichiarato a proposito del proprio modo di scrivere, che prende forma a partire da un'immagine, da un disegno generale, su cui cfr. nota n. 2 a p. 144.

⁴ BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 7.

po, senza relazioni di sviluppo. Di qui l'ipotesi di non aver potuto far nulla oltre il mio primo quadro, ogni opera è se stessa e diversa dalle altre per emozioni, interessi, distrazioni successive, ma non credo che possa né smentire né accrescere il dato originale.¹

Eppure, a ben guardare, anche in questo caso, si tratta di una 'ripetizione differente', in cui le varianti non sono inserite a livello figurativo, bensì verbale, attraverso le didascalie. Queste attribuiscono il quadro, invariabilmente ripetuto, ad un autore di volta in volta diverso e con un differente titolo.

Paolini è il primo interprete critico del suo lavoro ed interviene nell'opera 'compendiandola' e configurandola come 'testo', di qui anche forse il suo amore per la forma editoriale, quasi avvertendo la precarietà del dato visivo,² l'insufficienza della visione a 'spiegare' se stessa, con un atteggiamento simile a quello prefigurato da Platone nel *Fedro*, in riferimento al 'padre del discorso' che, se necessario, interviene direttamente a suffragare le proprie esposizioni.³

Alla luce di questa deduzione, si può arrivare a comprendere appieno cosa intenda l'artista riflettendo a margine di una sua opera: «[...] non è forse così ovvio stabilire che la dimensione figurativa, visiva, nasca come immagine pura e semplice e non abbia invece l'implicita e intima necessità di descriversi, la vocazione a trovare un'altra forma più definitiva di sé. E inoltre: è la scrittura a descrivere o sono i disegni a descriversi?»⁴

Una simile considerazione, sospesa e interlocutoria, si trova a margine di una sua opera, una grafica, realizzata oltretutto analizzando porzioni di scrittura indecifrabile ed apparentemente del tutto asemica, si direbbe una scrittura del tutto visuale e finalizzata al puro piacere dello scrivere, una scrittura che si compiaccia di essere guardata come *medium*, frustrato nella sua funzionalità, costretto nell'ossimoro di non dare accesso a nient'altro che a se stesso: pura immagine di sé.

Se da un lato l'analisi strutturale del linguaggio e dei suoi componenti costitutivi è insita nell'approccio metodologico concettuale, occorre precisare che tale analisi, nella poetica paoliniana, investe una progettualità costantemente rivolta ad individuare nella stessa scrittura letteraria, oltre che, in via privilegiata nel disegno e nella grafica, momenti essenziali della origine e della conformazione dell'opera.⁵

Questa consapevolezza da parte dell'Autore di determinare una sorta di mondo speculare e parallelo assume i tratti di una regia, dove i singoli 'quadri' hanno relazione e si arricchiscono di valenze e di significato in un reticolo di rimandi, di varianti, di ripetizioni sostanzialmente differenziate. Non la singola opera è dichiarata autosufficiente e bastevole a se stessa, ma acquisisce significatività entrando in un sistema di relazioni che ne supera i confini e che si rivela, in ultima analisi, come una costellazione, rispondendo a quello che Calvino definisce come «il bisogno di un modello cosmologico (ossia d'un quadro mitologico generale)».⁶

¹ PAOLINI, *Idem*, cit., p. 78.

² Cfr. IDEM, *Quattro passi*, cit., p. 27: «Il nostro sguardo è mobile, precario; quello del quadro – se volessimo attribuirgliene uno – è fisso, immobile, non si sposta e non si spegne. Le opere ci guardano».

³ La posizione di Platone è avversa alla scrittura, che denigra al confronto con l'oralità, capace di una reale trasmissione di sapere. Le sue argomentazioni sono tuttavia utili alla definizione della denuncia dell'insufficienza e provvisorietà di un sapere presuntuosamente fissato in una forma definitiva e come tale veicolato, in modo incurante del destinatario e del percorso che costui possa aver seguito.

⁴ Cfr. nota 4 a p. 145.

⁵ PAOLINI, *Idem*, cit., p. 52: «Direi che se c'è un aspetto letterario è sempre dato per sottrazione. Forse in tutti i miei lavori c'è un alone letterario, suggerito, lasciato lievitare per insufficienza e precarietà del dato visivo».

⁶ I. CALVINO, *Esattezza*, in IDEM, *Lezioni americane*, cit., I, p. 687.

Calvino è consapevole che la differenza della propria scrittura, rispetto a quella dell'artista, va ben oltre il dato materiale e imprescindibile della tecnica e dei supporti, ma coincide nella sua natura essenzialmente diacronica di riscrittura del mondo, che si dirama nella molteplicità, oggetto di analitica descrizione.

Diversamente dal pittore, in grado di enucleare la materia concettuale in un'immagine definitiva, unitaria, ma al tempo stesso sospesa, egli non può raggiungere materialmente tale sintesi; eppure, sembra arrivare alla conclusione che l'unica probabilità di conseguire un risultato analogo di astrazione e di sospensione, pur in sé conclusa e definita,¹ possa realizzarsi in un romanzo la cui architettura sia costruita sull'iterazione (in sé asemica, ma funzionale) dell'*incipit*, in cui per giunta sia rilevante la sottrazione della certezza di identità dell'autore.

L'unico modo per sottrarre peso si dimostra per Calvino denunciarne l'autorialità (come quando l'artista si fa fotografare davanti al telaio della propria opera) e parallelamente discuterne l'autorevolezza: egli arriva a presentarsi, percorrendo in parte la via di Borges, come collettore di apocrifi, di opere altrui, e infine come autore di falsi.

Si definiscono le fondamenta di un libro che, pur mantenendo la propria natura di finzione, lasci trasparire l'intelaiatura funzionale (il retro della tela), su cui sono intesute le linee di forza dell'intreccio narrativo, di per sé volutamente insufficiente ad attirare l'attenzione del lettore, continuamente distolto dalla trama, frustrato dalla ripetuta interruzione e costretto alla ricerca dell'autore 'vero' per conquistarsi l'autenticità della storia.

Il romanzo che si profila sembra traslazione di romanzo, la sua riduzione al grado zero, non raccontando nessuna storia, se non quella dell'ipotetico fruitore (Lettore/Lettore alla ricerca del Libro e del suo Autore).

In questo modo però, l'autore anagrafico riesce a comporre, in termini di finzione narrativa, e quindi con gli strumenti del mestiere, la metafora compiuta e unitaria del proprio fare artistico, realizzando una sintesi del nucleo di problematiche della propria scrittura.

Ed è interessante che egli suggerisca la soglia di questa nuova opera, proprio in *Idem*, in chiusura del testo introduttivo a quello dell'artista:

Dopo un lungo giro il pittore torna alla tela da cui era partito, la squadratura geometrica messa tra parentesi, il quadro che contiene tutti i quadri. La pittura è totalità a cui nulla si può aggiungere e insieme potenzialità che implica tutto il dipingibile. Le fotografie di questa tela squadrata potranno riempire il catalogo d'una pinacoteca immaginaria, ripetute identiche ogni volta col nome d'un pittore inventato, con titoli di quadri possibili o impossibili che basta aguzzare lo sguardo per vedere.

Lo scrittore guardandole già riesce a leggere gli *incipit* d'innumerabili volumi, la biblioteca d'apocrifi che vorrebbe scrivere.²

La prefazione ad *Idem* si dimostra dunque un intervento tutt'altro che marginale, rivelando elementi costitutivi della poetica di ciascuno dei due Autori, lo 'scrittore' e il 'pittore'; si definisce nella propria autonomia e specificità, pur ponendosi come speculare al lavoro dell'artista: propone una riflessione complessa sulla costruzione dell'immagine e della parola ed è, a tutti gli effetti, complementare rispetto alla complessità dell'intervento di Paolini.

¹ In questo modo Calvino darebbe forma all'*esprit de géométrie* delineato dal suo approccio conoscitivo mediante uno «spazio mentale d'una razionalità scorporata, dove si possono tracciare linee che congiungono punti, proiezioni, forme astratte, vettori di forze».

² CALVINO, *La squadratura*, cit., p. XIV.

Un'ultima annotazione sulla collezione di apocrifi permette di ribadire ancora una volta il vero *focus* a cui è orientata la scrittura di ciascuno dei due Autori.

La raccolta di apocrifi originali di Paolini si avvale di un procedimento che ricorre alla sovrapposizione temporale di immagini appartenenti al serbatoio classico della storia dell'arte, per esaltare, secondo una prospettiva nuova, l'azione storica del 'vedere'; mentre quella di Calvino pullula di indizi sensoriali e si dipana nel presente della finzione narrativa, quasi volendo sollecitare nel lettore il piacere dell'immedesimazione.

In effetti, la sua scrittura poggia ideologicamente sul dato esperienziale, anche affrontando il genere della letteratura fantastica; è intimamente attraversata dall'urgenza di nominare il singolo oggetto, descrivendone la conformazione e consistenza, fino a raccontarne una storia quasi tattile, e sottrarlo così all'indistinto della «muta distesa delle cose».