

**Marco Belpoliti, capitolo monografico dedicato al rapporto tra Calvino e Paolini, in Id., *L'occhio di Calvino*, Giulio Einaudi editore, Torino 1996, pp. 159-167.**

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 della 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 continuo 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 un *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'immagina 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, 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* “alla 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’analizza 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 raggiungimento della verità sono due”, la *tautologia* e l’*anfibologia*, 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 squadrate potranno riempire 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, appuntito, 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 disparate, 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’innumerabili 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’imperturbabile 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, anfibologica.

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, riconoscimento 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 figure 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 prossemicamente 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*.