

Roberto Deidier, *La lingua della visione: Calvino e Giulio Paolini*, in Id., *Le forme del tempo. Saggio su Italo Calvino*, Guerini Studio, Milano 1995, pp. 135-170.

VERSO UNA VISIONE CONCETTUALE

“Nello scompartimento, accanto al fante Tomagra, venne a sedersi una signora alta e formosa. Una vedova provinciale, doveva essere, a giudicare dal vestito e dal velo [...]. Altri posti erano liberi, notò il fante Tomagra, nello scompartimento; e pensava che la vedova avrebbe certo scelto uno di quelli [...]” (I. Calvino, *Ultimo viene il corvo*, p. 319).

L'avventura di un soldato (1949), che Calvino inserisce dapprima in *Ultimo viene il corvo*, e con cui successivamente inaugura la serie degli “Amori difficili” nei *Racconti* del 1958, si apre con un immediato riferimento alla sfera visuale dell'esperienza. Intorno ad essa si innestano – con funzione solo apparente di complementarità, ma delineando in effetti un portato relazionale molto più complesso nella dinamica esterno-interno – la descrizione e il ragionamento. Il fante Tomagra “giudica” e “pensa”, arrivando a restringere il suo campo d'immagine ad un unico oggetto e a farlo dipendere dalla varietà dei movimenti. Mutuando una metafora dalla fisica, si potrebbe affermare che il soggetto sta circoscrivendo un proprio “orizzonte degli eventi”, entro cui impostare un reciproco scambio di informazioni con l'oggetto individuato. In questo modo la comunicazione si rende univoca in senso proiettivo (identificazione dell'esterno per via mentale), ma nel contempo si lascia condizionare dalla rete fenomenologica nella quale l'incontro si è naturalmente verificato. Si stabiliscono allora diversi livelli di esplorazione, ciascuno coincidente con il mutare della prospettiva. Tra questi si inserisce un fenomeno esterno, come il battito del treno, nella relazione tra osservante e osservato: “La signora s'era seduta con compostezza, rivelando, lì accanto a lui, proporzioni meno maestose di quanto gli eran sembrate vedendola in piedi. [...] Il sedile ferroviario era dunque abbastanza comodo per due, e Tomagra poteva sentire l'estrema vicinanza della signora pur senza il timore d'offenderla col suo contatto. Ma, ragionò Tomagra, di certo lei, seppur signora, non aveva dimostrato d'avere ripugnanza per lui [...]” (*Ultimo viene il corvo*, pp. 319-320).

In questo modo viene dato l'avvio a una “paziente e prudentissima opera di contatto” (in *Palomar* diverrà “rapporto”), che porterà alla definizione di un territorio ideale, non solamente visivo ma anche tattile, rinvenuto per tentativi parziali atti al riconoscimento sia di una “forma” che di una “sostanza”. L'intervento non esclusivamente morale della ragione renderà questi contatti vani e li assoggetterà al ritmo passivo delle scosse del treno, segnando lo scacco di un'indagine empirica e induttiva che non approda ad alcun risultato, ed è infine destinata al fallimento.

La critica più accorta, nel ricostruire l'itinerario conoscitivo esplicitamente rivelato da Calvino all'altezza dei racconti cosmicomici, ha pienamente distinto, già su un piano narratologico, il suo rifiuto di una rappresentazione mimetica e induttiva, e la conseguente complicazione dei referti scientifici, laddove s'intersecano gli orizzonti epistemici dell'autore e del lettore. A partire dal *Conte di Montecristo* in *Ti con zero*, e ancora più apertamente nel tardo *Il modello dei modelli* di *Palomar*, la propensione dell'autore per un tipo di rappresentatività deduttiva, e quindi necessariamente concettuale, assume un significato prospettico legato all'insorgere di un'istanza focalizzante, di una irrinunciabile presa di distanza dal modello culturale in cui si è inclusi, e dal quale si è agiti¹.

Così, nel testo-meditazione del signor Palomar, la costruzione di un modello mentale “perfetto, logico, geometrico” (la “fortezza pensata” della cosmicomica), non può che rivelare la complessa questione della sua aderenza al reale, o meglio di una loro interferenza reciproca: la narrazione si svolge su un piano metaforico che non coincide più solamente con una teoria conoscitiva, ma che deve investire, pur restando alieno da ogni

significato dichiaratamente ideologico, anche l'attività pratica politica e legislativa, e il suo giusto compimento nella società. A fuggire, poi, ogni facile sospetto di idealismo dalla definizione del modello, sarà sufficiente ricordare come la sua astrattezza non abbia alcun portato trascendentale, ma proceda da una spinta etica mossa a sua volta dalla cruda esperienza della storia.

Attraverso similitudini ispirate al mondo animale marino ("un corto polpo", "per passi sbiechi di granchio"), Calvino coinvolge il fante Tomagra in un'osservazione minimalistica che culmina con un limite effettuale, il confine estremo del territorio: un altro campo di ricerca viene allora offerto al soldato, connotato però semanticamente dal dubbio e dalla presenza di quell'imperativo morale che rimette continuamente in discussione i risultati di volta in volta acquisiti: "La sua mano certo cedette a quest'ultimo modo del ricordo, perché, prima ch'egli avesse ben riflettuto sull'*irreparabilità* dell'atto, ecco che già superava il valico. [...] Ora egli se ne restava con le mani sulle proprie ginocchia, rattrappito sul sedile come quando lei era entrata: si comportava in un modo assurdo, lo comprese. Allora, con uno scalpicciare di tacchi, uno sgranchirsi d'anche parve ansioso di ristabilire i contatti, ma pure quella sua *prudenza* era assurda, come volesse ricominciare da capo il suo pazientissimo lavoro e non fosse sicuro ormai delle profonde mete già raggiunte. Ma le aveva davvero raggiunte? Oppure era stato solo un sogno?"².

L'avventura della conoscenza si verifica nel momento in cui, nel circuito visivo, s'instaura una comunicazione in termini barthesiani di rapporto amoroso. L'oggetto-causa degli svariati segnali lanciati dal fante Tomagra, emette anch'esso un segnale; a questo punto, infatti, la reciprocità diviene il segno tangibile di una comunicazione ormai in atto in un territorio semiologico descritto dalle due emittenti, isolato rispetto al contesto del treno, e al cui interno non hanno più alcun valore pragmatico gli usuali codici comunicativi e comportamentali.

Il segno della vedova imprime all'esperienza il sigillo della veridicità, e stabilisce un nuovo codice che non conosce restrizioni morali. A una lettura che non si fermi sul piano della letteralità, Calvino sembra anche ribadire l'indipendenza etica di ogni pratica estetica; il gesto del fante Tomagra si colora, allora, dell'intera gamma semantica e retorica della provocazione, sviluppando una necessità proiettiva derivata dalla definizione di un'identità, e approdata invece a un diverso piano di realtà. È un meccanismo tropico della narrativa calviniana, reiterato lungo l'intero percorso della sua scrittura, e più facilmente individuabile nella tensione intellettuale dell'ultima, distaccata produzione. L'individuazione dell'oggetto è un fondamentale atto di volontà, per cui la contemplazione deve assolutamente risolversi in risposta, modulandosi emotivamente nell'istante stesso del riconoscimento. È l'atteggiamento del signor Palomar di fronte alla Chioma di Berenice, naturalmente condizionato da un moto affettivo verso la costellazione.

Ecco perché il culmine dell'esperienza indica ancora una volta un'incertezza psicologica. C'è un rifiuto latente di far coincidere l'azione con un'istanza puramente catartica, per mantenerne invece integro il margine di problematicità, delineato da quella sorta di rivendicazione sociale che il "povero soldato" attua nei confronti della vedova. Un "moto di paura" conclude la sequenza dei suoi approcci, poiché ha osato più di quanto un codice estraneo al compiersi dei suoi tentativi avrebbe consentito.

Quella stessa paura accompagna l'ulteriore grado di esperienza tentata nell'*Avventura di un fotografo*, il testo del 1955 escluso dai *Racconti* e riproposto poi nel volume singolo degli *Amori difficili* (1970). Anche qui la meditazione si inserisce nel tessuto della narrazione, rappresentandone il referente linguistico attraverso un registro medio-ironico: il protagonista Antonino Paraggi svolge mansioni "esecutive" all'interno dei servizi "distributivi" (*nomina sunt omina*) della grande industria "produttiva". L'ironia del narratore veicola lo spostamento dei punti di vista avviando una trama polidiscorsiva tessuta intorno alla demistificazione dell'immagine del filosofo. L'identità postulata tra il fattorino e il pensatore colpisce già ogni speculazione a carattere induttivo, il suo ostinato "puntiglio", proprio ricorrendo a una figura facilmente connotabile in una particolare prospettiva, per ruolo sociale come per presunta limitatezza d'esperienza.

Eppure l'intento focalizzante di Calvino evita il rischio dello stereotipo, della scontata omologazione, e si offre subito come pretesto per una ricognizione più vasta, ispirata ad una sorta di parabola metafisica laica che non perde mai di vista la quotidianità. Il ricorso all'analisi e alla riflessione sta soprattutto a evidenziare quella *distanza* spazio-temporale che la vista-pensiero deve assumere per potersi appropriare della realtà ("solo quando hanno le foto sotto gli occhi sembrano prendere tangibile possesso della giornata trascorsa", pensa il narratore a proposito dei cittadini che escono la domenica), come nel successivo *L'avventura di un miope*³, racconto anch'esso subordinato a quella distanza su cui Palomar, personaggio che si interroga senza definire, costruisce il suo rapporto acritico con il mondo esterno, riducendolo per intero a visione: "Il signor Palomar è in piedi sulla riva e guarda un'onda. Non che egli sia assorto nella contemplazione delle onde. Non è assorto, perché sa bene quello che fa: vuole guardare un'onda e la guarda" (*Palomar*, p. 875).

Agli occhi di Calvino, però, è costantemente presente anche il problema dell'*interpretazione* (evidente nel *Castello dei destini incrociati*), di cui il suo razionalismo deduttivo è impronta e cifra. La scrittura misura la distanza procedendo per parzialità⁴ o straniamento: sia laddove il rappresentabile è dato direttamente dalla storia (termine medio tra la Storia degli eventi bellici o dei destini umani e il sostrato antropologico e minimale della comunità); sia quando essa coincide con la memoria, come nella città invisibile Fillide, osservabile solo di scorcio, dal di fuori. Il problematico rapporto con la storia si delinea dunque attraverso un'istanza linguistica che si realizza per tipologie prospettiche, corrispondenti alla complessità dei punti di vista, all'atteggiamento variabile dei protagonisti di fronte alla realtà.

Il discorso di Antonino Paraggi si dispone secondo un tono esclusivamente riflessivo che, fuori di metafora rimanda esplicitamente alla relazione tra scrittura e vita, tra vita e memoria. Ma perché questo accada è insostituibile il fattore dell'esperienza poetica. La scrittura è ipostasi della memoria, e la memoria è l'essenza della vita; il cerchio si chiude presto intorno all'atto stesso dello scrivere, della creazione estetica. Si perde quella porzione di realtà che non viene codificata dalla tradizione e trasmessa.

A quest'altezza Calvino ipotizza una formula esistenziale che già lascia adombrare il paradosso, per il quale sono ridotti su uno stesso piano (ma ben diversamente dal motto degli ermetici) i due termini di "letteratura" e "vita". La realtà si assimila virtualmente ad una specie di autocommemorazione in atto: si vive per perpetuare il ricordo di un ricordo, e in questa irrefrenabile e perversa dinamica, volontà e spontaneismo approdano allo stesso esito. L'essenza vitale del mondo osservato è sottratta al fluire del tempo, alla storia dalla scrittura, ma restituita ormai solo in forma di nostalgica rievocazione. Il risultato finale è dunque in contrasto con quanto il sillogismo di letteratura e vita lascerebbe in apparenza intuire.

L'esperienza del fotografo è circoscritta nel terreno del molteplice, della possibilità di seguire strade diverse: percorrendo a ritroso lo sviluppo della tecnica fotografica, Paraggi giunge dapprima a servirsi di strumenti primordiali per poter denotare culturalmente e socialmente l'immagine; quindi, posto davanti alle infinite varietà della rappresentazione, cerca di catturare l'oggetto secondo un'ottica archetipica, assoluta: "C'erano molte fotografie di Bice possibili e molte Bice impossibili a fotografare, ma quello che lui cercava era la fotografia unica che contenesse le une e le altre" (*Amori difficili*, p. 1103).

La sua posizione è in realtà falsamente polemica. Pur rifiutando una concezione malinconica della fotografia e appoggiandosi invece a una rappresentazione pregnante sotto il profilo iconografico, non riesce ancora ad ottenere quella carica di oggettività che renda il suo prodotto conforme alla vita. Dopo aver privato la modella di ogni elemento referenziale, crede di aver realizzato "il ritratto fuori del tempo e dello spazio che ora lui voleva": ma al fondo della sua angoscia resta l'esigenza di una fotografia che "ha un senso solo se esaurisce tutte le immagini possibili", ovvero di una lingua che sia veicolo di un romanzo inteso ancora sostanzialmente come modello illuministico nel suo carattere enciclopedico, conoscitivo, metodologico nell'accezione scientifica seicentesca, e che rispecchi infine, piuttosto che la superficie delle cose, la fitta rete connettiva che è loro sottesa⁵.

È un'ipotesi conoscitiva che necessita anzitutto di una rifondazione dei codici di comunicazione per poter superare l'*impasse* della tautologia, volendosi descrivere fenomenologicamente nel suo procedere: "Esaurite tutte le possibilità, nel momento in cui il cerchio si chiudeva su se stesso, Antonino capì che fotografare fotografie era la sola via che gli restava, anzi la vera via che lui aveva oscuramente cercato fino allora" (*Amori difficili*, p. 1109).

L'atteggiamento di Paraggi ben si definisce alla luce della polemica con la neoavanguardia e della metanarrazione di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. All'accusa che Calvino muove, nella *Sfida al labirinto*, alla corrente "viscerale" dell'avanguardia di essere approdata all'annientamento della persona storica nell'informale, nella *palus putredinis* del presente, insomma "alla perdita dell'opposizione dialettica tra soggetto e oggetto"⁶, aveva fatto seguito la replica marcatamente antistoricistica di Angelo Guglielmi, che in *Una "sfida" senza avversari* ribalta il piano morale della verità della pratica letteraria relegandola nella dimensione ludica e sperimentale del non impegno. Rispetto a quella del fotografo, la sottrazione del reale al tempo passa qui per un'istanza inventiva priva di progetto, se non quello di recuperare l'ipotetica "intattezza" di un presente storico, fittizio quanto la sua trasmissione estetica⁷; una forma di nichilismo labirintico che Calvino reinterpreta positivamente nella riduzione a uno stadio incoativo, espresso nella sua ricerca coeva e successiva come *gestalt*: "tutte le riduzioni a zero mi interessano e rallegrano per vedere cosa ci sarà dopo lo zero, cioè come riprenderà il discorso"⁸.

Già le prime "cosmicomiche" potranno liberamente muoversi in una prospettiva di riflessione, riscattata in sé dal rifiuto dei dogmi storici e scientifici⁹, in quella dimensione euristica non condizionata da alcun positivismo coatto, ma costruttivamente indirizzata verso la demistificazione del linguaggio. Il protagonista del racconto eponimo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* dichiarerà anch'egli che il suo voler risalire il corso del tempo assume il significato paligenetico di ripristinare un archetipo potenziale, in cui gli oggetti dell'esperienza vivono ancora al di qua di ogni possibilità morfologica e quindi formale.

Le Cosmicomiche del 1965, piuttosto che indirizzare il dualismo tra allegoria e oggettività degli anni Cinquanta verso una svolta critica, portano allora a compimento ed esternano una lunga e complessa stratificazione di processi già in atto, e pertanto vanno a costituire la base di un dialogo ininterrotto che Calvino intraprende con l'arte concettuale, nella persona di uno dei suoi rappresentanti di punta. Quando, nel 1960, Paolini avviava la sua ricerca proprio sul versante parallelo della conoscenza e del linguaggio, i precedenti pronunciamenti di artisti che volevano ricollegarsi alle grandi avanguardie europee (in particolare all'astrattismo e al cubismo) non avevano ancora rivelato quell'attività riflessiva di fondo, che potesse offrirsi come supporto alla loro produzione, e che d'ora in poi informerà di sé la narrativa metatestuale di Calvino.

È pur vero che una disamina della situazione italiana era stata in qualche modo compiuta da Burri e Fontana, che avevano coniugato l'azione futurista con la stagione dell'informale e dato spazio al problema psicologico di riversare nell'opera, attraverso le poetiche della materia e del segno, le proprie pulsioni, con evidente richiamo al pensiero esistenzialista. Ma una più radicale presa di coscienza del bisogno di rifondare i presupposti basilari di ogni processo creativo, non si era ancora identificata con quella barthesiana volontà di azzeramento linguistico e sintattico che riguarda l'opera sia nel suo più intimo farsi, sia negli strumenti tecnici della sua realizzazione. Qualcosa di analogo era accaduto in parte con la simbologia della forma di Brancusi, che scindendosi dal contenuto, aveva svelato in chiave autoriflessiva il suo significato, in uno spazio appunto archetipico, non ancora linguisticamente compiuto. Eppure questa istanza di nuove definizioni resta all'interno della particolare fisionomia degli anni Sessanta, e rinviene il suo problematico assioma in una più recente dichiarazione dello stesso Paolini: "Tanto vale dirlo subito: l'artista non conosce gli oggetti, non li vede"¹⁰.

MONDO E LINGUAGGIO

Nel riformulare il proprio lessico, il proprio dizionario poetico, Paolini si presenta come uno strutturalista leggermente in anticipo sui tempi: pensa infatti alla creazione dell'opera come composizione di elementi, che pure appartenendo alla tradizione, devono ora essere agiti in un contesto nuovo. L'impostazione della sua ricerca, fin dagli esordi, è portata dunque a disporre ogni ipotesi di raffigurazione secondo un'adesione di tipo fenomenologico, nella quale le strutture primarie del fare arte sono coinvolte proprio nella necessità di rinvenire un nuovo istituto linguistico. In questo senso, la direzione del suo lavoro si offre ad un'interpretazione anche esistenzialistica; Paolini, nella trama "epifenomenica" della sua tensione estetica, attua una sorta di vero e proprio "cammino verso il linguaggio".

Nel suo porsi come istanza ontologica ogni atto creativo amplifica lo spessore dell'*inventio* linguistica, heideggeriana possibilità dell'essere, e nel contempo si rende strumento di quella memoria e tradizione per cui passa, direbbe Gadamer, la coscienza storica, dunque l'acquisizione del senso della storicità.

Quello che era stato un riferimento più esatto per il precedente periodo informale, si mantiene adesso non più come diretta influenza; tuttavia non si può escludere che Paolini si sia posto in un confronto diretto con quelle correnti di pensiero, che a livello europeo, hanno contribuito a fondare i prodromi di un discorso antropologico e strutturale su mito, conoscenza e linguaggio.

Il primo e "ultimo" lavoro di Paolini, *Disegno geometrico* (1960, fig. 1), sarà esposto solo a partire dal 1964. Nel contempo Calvino pubblica proprio la *Sfida al labirinto*, dove il problema della storia, affrontato da un punto di vista gnoseologico, passa in letteratura attraverso quello della rifondazione di uno stile, e quindi di un linguaggio espressivo, nella sua accezione più generale: "il problema espressivo e critico per me resta uno: la mia prima scelta formal-morale è stata per le soluzioni di stilizzazione riduttiva, e per quanto tutta la mia esperienza più recente mi porti a orientarmi sulla necessità di un discorso il più possibile inglobante e articolato, che incarni la molteplicità conoscitiva e strumentale del mondo in cui viviamo, continuo a credere che non ci siano soluzioni valide esteticamente e moralmente e storicamente se non si attuano nella *fondazione di uno stile*"¹¹.

Il saggio si conclude con la richiesta alla letteratura di un ampliamento cosmico, totalizzante per quanto concerne quegli ulteriori vettori conoscitivi entrati a far parte del gioco della storia, e dunque un livello più esteso d'immagine. Intorno a quello stesso livello prosegue tutta l'opera di Paolini, sviluppando e dirigendo i propri esiti in un potenziale e reiterato riscatto dall'informale, fino al rischio estremo della tautologia.

Disegno geometrico non può che fermarsi a dichiarare la possibilità che la tela ha di accogliere *n* infinite immagini. Può essere letto come un annuncio, come predisposizione del supporto tradizionale dell'opera a qualcosa che può esserci o non esserci. La carica concettuale di questo atteggiamento non implica tuttavia la rinuncia alla realizzazione pratica: in quanto artista Paolini sa che l'esperienza porta dei dati nuovi, e che è proprio su questa base che necessariamente insorge la questione della loro resa locutiva.

L'empirismo "a distanza" del signor Palomar è l'attitudine che meglio esprime il fondamentale problema di denotazione linguistica sotteso alle sue avventure. L'osservazione senza giudizio culmina in effetti nella ricerca di una leibniziana *lingua characteristic universalis*, che parta dal grado zero del codice usuale. Questo, a sua volta, pur ridotto a un "vecchio copertone vuoto", è un insieme cognitivo da integrare e risemantizzare, per poter giungere alla rivelazione di quel noumenico "senso ultimo" che le parole non sono mai state in grado di esprimere, e che si cela appunto nel "mondo non scritto".

In un'intervista concessa a Gregory L. Lucente, Calvino dichiara in proposito che "Palomar affronta una problematica diversa [rispetto al volume precedente], soprattutto quella dei fenomeni non linguistici. Cioè, come si può leggere qualcosa che non è scritto, per esempio le onde del mare?"¹².

Nel testo non viene data alcuna risposta, e il signor Palomar non può fare altro che denunciare la non-onnicomprensività del nostro linguaggio. L'asse saggistico del suo discorso si sovrappone a quello del silenzio, pausa del suono recuperata a una indecifrabile dignità di significato, irrisolvibile aporia del dire che paradossalmente va a coincidere con il suo contrario, come nel tentativo di tradurre in senso il fischio del merlo.

L'ipotesi di una lingua totalizzante denuncia dunque l'utopia che le fa da sfondo¹³; affidandosi a una concezione metodica della conoscenza, Palomar delinea una prassi epistemologica che non riesce a sottrarsi alla molteplicità, al contingente, a ciò che *In una rete di linee che s'intersecano* Calvino ha definito attraverso la metafora dello specchio: "vorrei che queste pagine rendessero anche il movimento opposto con cui dagli specchi m'arrivano le immagini che la vista diretta non può abbracciare. [...] forse la conoscenza del tutto è seppellita nell'anima e un sistema di specchi che moltiplicasse la mia immagine all'infinito e ne restituisse l'essenza in un'unica immagine, mi rivelerebbe l'anima del tutto che si nasconde nella mia" (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, p. 774).

Così, nella definizione del pittore, Calvino ipotizza un moto platonico di riduzione del molteplice all'uno, distinguendo (ma con un margine di incertezza non riscattabile) l'azione contraria dello scrittore¹⁴, che riporta l'uno al molteplice. *Palomar* rappresenta allora la scommessa estrema di ordinare l'indifferenziato attraverso il linguaggio, dopo che la narrazione di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* ha aggirato i confini dell'indicibile, e predisposto l'autore a questa nuova tensione.

Disegno geometrico, primo esempio di ogni riduzione a zero, inaugura un percorso che nella sua circolarità approda a *Tutto qui* (1985), in cui una figura umana presenta un foglio vuoto. L'immagine, volutamente scarica di icona, vuole offrirsi invece come allegoria di un *work in progress*, incessante predisposizione ad un nuovo lavoro, al cui fondo sta l'attesa di portare a compimento l'esperienza. È evidente, a questo punto, il rapporto di analogia che questo tipo particolare di rinuncia ai contenuti instaura con il concetto di verità nel sistema gnoseologico popperiano, idea che comporta anche la sosta provvisoria in luoghi che si sanno già come non definitivi: le tautologie di Paolini, i racconti di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e di *Palomar*, opere dove l'ipotesi deduttiva non può fare a meno di accompagnarsi a uno scientismo empiristico, galileiano, nella cui prassi la prova del particolare segna il gradino di un percorso conoscitivo a tappe, potenzialmente autoriflessivo in ogni sua parziale scoperta. L'interesse di Calvino per Popper è del resto testimoniato apertamente in una lettera a Mario Boselli dell'ottobre 1969, anno in cui Einaudi aveva pubblicato *Scienza e filosofia* nella collana del "Nuovo Politecnico": "lo credo che il finale del Montecristo sia la vera conclusione etico-gnoseologica a cui sono arrivato, cioè io vedo la progettazione congetturale della prigione assoluta come una professione di fede nella deduttività, nella necessità di costruire modelli teorici formalmente perfetti della realtà oggettiva con cui si vogliono fare i conti. (L'epistemologo che mi ha più convinto è il Popper). Dei dati dell'esperienza (i tentativi dell'abate Faria) è pur indispensabile valersi per verificare il modello formale confrontandolo continuamente con la realtà empirica. Solo così si potranno scoprire i punti deboli della realtà empirica cioè quelli in cui l'operare storico può trovare una breccia per andare avanti"¹⁵.

Come Popper, Calvino ha scelto di muoversi su quel versante oggettivo della conoscenza dove l'idea di verità si presenta come "principio regolativo" ("esistono cose che hanno l'aspetto di criteri di progresso verso la verità", spiega l'epistemologo) di un *iter* gnoseologico che procede per "livelli"¹⁶. È lo stesso termine con cui lo scrittore definisce una scrittura che scava analiticamente attraverso i differenti e molteplici gradi della realtà, piuttosto che nel suo insieme fenomenico. È una realtà inconoscibile nella sua forma di natura atomizzata come nella sua interezza, e di fronte alla quale la letteratura è costretta a subire l'imposizione di un limite finanche ovvio; quello, vale a dire, della sola conoscenza di una "realtà di livelli"¹⁷.

Nell'originalissima messa in scena della sua esposizione alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (1988), anche Paolini ha ridotto tutte le sue opere a stazioni del suo unico lavoro, sconvolgendone la linearità temporale, la cronologia. Con questo procedimento ha messo in discussione l'idea stessa di museo, dichiarando che le opere non servono al pubblico, ma al loro creatore. Nel sottolineare l'individualità della creazione, l'artista vuole esercitare la dimensione impalpabile del pensiero sul fare arte, sulle forme, e non tanto legarsi ad una definizione plastica, totale dell'opera. Arriva pertanto a cambiarle di segno a seconda della sua collocazione nello spazio-contesto, in una dinamica di atteggiamenti volti a rivelare le strutture primarie del processo poetico.

È possibile tuttavia riscontrare una coerenza quasi cartesiana in Paolini; ed è l'esibizione degli strumenti stessi che va ricreandosi, misurandosi sempre con quelli tradizionali della pittura. Questo approdo al razionalismo segna la costante di una coscienza formale che è individuazione dell'essenza dell'opera attraverso una grammatica, mai però con finalità intrinseche o immediate; la ricerca prosegue nel lavoro seguente e i continui richiami alla regola e alla tecnica riflettono in realtà la volontà di contenere l'inquietudine di uno stato linguistico non ancora del tutto risolto, che tende a coincidere con la ricerca stessa.

Per due autori così legati alla centralità del linguaggio, il referente più prossimo, l'ipogramma concettuale con cui dialogare all'interno di una comune progettualità normativa, è naturalmente offerto dall'omogeneità fra tecnica e grammatica di Wittgenstein. Posto ancora una volta di fronte al mistero del fischio dei merli, il signor Palomar si ritrova investito dall'angoscia di una riduzione dell'esistente a pura istanza linguistica; sia che il rinvenimento di un codice semiologico assoluto sia il punto d'arrivo dell'intera realtà fenomenica, sia che questa si sia già posta in termini di lingua, fin dall'inizio della storia. È quella stessa angoscia che agiva in Antonino Paraggi e che porta ora Calvino a interrogarsi dapprima in senso heideggeriano sulla funzione storicizzante e ontologica della comunicazione, e quindi sullo statuto della realtà come linguaggio, *ab initio*. L'occasione di recensire il volume di Ruggero Pierantoni *L'occhio e l'idea. Fisiologia e storia della visione*, lo ha già spinto a leggere le *Osservazioni sui colori*, definibili "solo sul piano del linguaggio"; ma lo scritto appare interessante per quanto si riferisce alla fenomenologia stessa della conoscenza. Questa dovrebbe realizzarsi mutuando gli approcci di una vichiana "mente pura", le sue risoluzioni fantastiche, analogiche, ad alto valore simbolico, in modelli parziali che a loro volta saranno sostituiti da nuovi modelli e nuove immagini. Esse concorreranno all'azione incessante di una mitografia profana, protesa ad esplicitare in particolari momenti di tensione investigativa e storica la sua piena carica euristica e conoscitiva¹⁸.

Ma è piuttosto il Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche*, quello che gravita intorno all'idea che "l'essenza è nella grammatica", e che "comprendere un linguaggio significa essere padroni di una tecnica", ad illuminare in senso sempre più autoriflessivo il percorso dei due autori, laddove viene postulato che "l'impiego della parola 'regola' è intrecciato con l'impiego della parola 'eguale'"; Paolini si spinge a coniugare la riflessione linguistica di Wittgenstein (e in questo l'aporia di Calvino sembra collimare) con la fenomenologia di Husserl, per cui *Idem* è la stessa cosa di una cosa che non è dato sapere cos'è o, tautologicamente, la "cosa stessa". È l'addio definitivo al primato del soggetto: Palomar entra nella formaggeria parigina con la netta sensazione di un autodidatta sperso tra le pagine di una enciclopedia, o tra i corridoi di un museo naturale, o ancora tra i lessemi di un dizionario che raccoglie una lingua materica, per la quale la nomenclatura resta un di più strumentale, una sovrastruttura. Eppure questo adamismo cambiato di segno, questa necessità nomenclatoria resta per Palomar il solo modo per fermare lo scorrere delle cose sotto il suo sguardo, al punto che lo stesso modello deduttivo è ormai superato.

Nominare è, tautologicamente, definire (è tautologico anche il titolo, dal momento che "Palomar" rinvia all'omonimo telescopio, per cui è anche tutto ciò che dell'esperienza sensibile passa attraverso la sua lente): già nei primi anni Sessanta Paolini si era espresso in tal senso, con opere come *Plakat carton* (1962, fig. 2),

anch'esso un campionario, lessico o dizionario, e i successivi *Una poesia*, *Lo spazio* e *Qui* del 1967 (figg. 3, 4, 5), sintomatici ormai dell'avvenuto passaggio dalla descrizione organolettica degli elementi della rappresentazione, a un problema di tipo spaziale, fisico.

Calvino deve aver pensato proprio a Paolini, delineando il personaggio di Inerio in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Inerio è lo scultore di opere composte esclusivamente di libri (ovvero la lingua, la cultura) che divengono il referente strutturale di ogni possibile rappresentazione della realtà, all'infinito: "I critici dicono che quel che faccio è importante. Adesso mi mettono tutte le opere in un libro. M'hanno fatto parlare col dottor Cavedagna. Un libro con le fotografie di tutti i miei libri. Quando questo libro sarà stampato lo userò per farne un'opera, tante opere. Poi lo metteranno in un altro libro, e così via" (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, p. 757).

Se l'ipotesi della conoscenza è obbligata a fermarsi a questo primo stadio di denotazione linguistica, di fronte alle cose come sono il soggetto ha davvero perso ogni potenzialità d'indagine, si è infine ridotto alla "finestra attraverso la quale il mondo guarda il mondo"¹⁹.

UNA SINERGIA FENOMENOLOGICA

Tutte le opere di Paolini sono *l'idem* di qualcosa che si vuole far vivere ma non si sa cos'è, una sorta di inintelligibile *ónoma* che può coincidere, in *Se una notte d'inverno*, con una tipologia del desiderio, una coazione ermeneutica che accompagna lo sviluppo e l'interruzione dei dieci racconti-romanzo: ma è un prestito, una concessione del narratore al lettore al di fuori del cerchio autoriflessivo dell'opera. Allo stesso modo, nella *Doublure* (1972-73, fig. 6), la doppiezza è attribuito di un ente di cui non si conosce l'unità: è emblema, enigma, realtà fisica che tende ad esprimere qualcosa che viene invece solamente annunciato²⁰.

Quando nel paradigma delle componenti della raffigurazione viene incluso lo stesso artista-autore, si accentua la funzione fatica e la lettura-interpretazione viene coinvolta all'interno di una struttura comunicativa²¹ dove il piano narrativo e quello metatestuale tendono in più di un caso a sovrapporsi e a coincidere: lo scrittore "impone il suo modo di vedere il mondo attraverso l'abilità letteraria"²².

Se una notte d'inverno investe doppiamente il lettore del compito di garante della pratica semiotica del testo, in quanto il ricorso alla seconda persona, che nell'enunciazione serve a definire il destinatario, in realtà riguarda anche l'azione dei personaggi. Calvino affida dunque ruoli attanziali a *personae* non facilmente definibili, ma ad una astrazione quale il lettore ideale, o meglio a quella serie di astrazioni con cui, di capitolo in capitolo, si dispiegano nella figura di Ludmilla diverse ipotesi di romanzo.

Le coordinate narratologiche vengono sovvertite: il narratore rivela una coscienza del farsi dell'opera che è propria solo dell'autore, ma quest'ultimo viene rappresentato unicamente in terza persona attraverso il punto di vista del narratore; che a sua volta, con il passaggio alla prima persona, si rivela come il protagonista del racconto. Non è una cifra stilistica del tutto nuova alla narrativa calviniana, se il Marco Polo delle *Città invisibili* altri non è che l'autore che osserva, inserendosi per straniamento nel flusso diegetico a indicare la sua identificazione con il narratore²³.

Ancora nel *Castello* si incontrano di continuo inserti metatestuali, poiché quella dei tarocchi non rappresenta una possibilità narrativa del tutto autonoma: intervengono ripetutamente elementi esterni mimici e gestuali; l'interpretazione resta dubbia, dipendente da diversi codici comunicativi (astratti e figurativi, ellittici e allusivi). L'autore si fa narratore di secondo grado poiché racconta, *interpretandola*, una storia che un altro narratore gli trasmette attraverso un linguaggio plurimo come quello delle carte, non univocamente leggibile. Inserito nella cornice del testo, questo io narrante arriva solo a supporre di decodificare correttamente le storie che le immagini *rappresentano* in forma simbolica, fino al limite dell'allegoria o addirittura dell'enigma: non gli resta,

pertanto, che far procedere il suo racconto attraverso una rete di congetture, che si legano a indicazioni sussidiarie.

Nell'opera di Paolini l'autore comincia ad apparire a partire dal 1964-65, attraverso precisi richiami iconologici a certa pittura di Caspar Friedrich, laddove i personaggi che osservano il paesaggio sono rappresentati di schiena e presuppongono un ulteriore osservatore al di fuori della cornice. Il riferimento alla triade narratologica autore-narratore-lettore si rende esplicito in *1421965* (1965, fig. 7), dove Paolini presenta in una fotografia se stesso e il fotografo visti di spalle e colti da un occhio esterno nell'attuarsi dinamico della raffigurazione. Questa si fa ipotesi dialettica e critica nell'ampliamento sul piano fenomenologico; secondo un diagramma, quindi, che comprende sia i meccanismi della creazione che quelli della ricezione, in un unico evento temporale per cui si vanifica la normale consequenzialità di ogni esperienza estetica. Osservando la pancia trasparente del gecko, non a caso Palomar si chiede: "Se ogni materia fosse trasparente, il suolo che ci sostiene, l'involucro che fascia i nostri corpi, tutto apparirebbe non come un aleggiare di veli impalpabili ma come un inferno di stritolamenti e ingerimenti. Forse in questo momento un dio degli inferi situato al centro della terra col suo occhio che trapassa il granito sta guardandoci dal basso, seguendo il ciclo del vivere e del morire, le vittime sbranate che si disfano nei ventri dei divoratori, finché alla loro volta un altro ventre non li inghiotte" (*Palomar*, p. 923).

Si instaura insomma una varietà di rapporti visivi al di fuori della coppia osservante-osservato, che prevede ulteriori presenze in grado di catturare la meccanica di quel primo, esclusivo rapporto tra soggetto e oggetto, tra l'autore e il dato rappresentabile²⁴; qui il rimando al nume ctonico della melancolia, il lento e divoratore Saturno, sembra davvero indicare, paradossalmente, lo scacco di una temporalità circoscritta, l'annullarsi della cronologia, per rimettere in discussione ogni criterio di interpretazione all'interno di un ben più vasto sistema storico; quello della sostanziale inattualità dell'opera d'arte, del suo naturale disporsi lungo l'intero asse della percezione del tempo.

Analogamente, in *Delfo* (1965, fig. 8), Paolini compare dietro la tela e altro non è che l'oracolo di questa immagine; la posizione delle braccia del pittore dietro la struttura portante del telaio, i cui assi sono disposti ortogonalmente, rivela un problema già leonardesco di definizione dello spazio attraverso la misura dell'uomo, e pongono in rilievo la figura dell'artista stesso. Non più demiurgo, ora il creatore è ridotto sulla stessa scala proporzionale degli altri ingredienti della composizione: "è l'artista che appare alla fine, è lui che resta! Di chi sarebbero, se no, quelle tracce, quelle stesse che ora ci permettono di parlare?"²⁵.

Questo percorso viene portato alle estreme conseguenze in *D867* (1967, fig. 9), su cui agiscono chiare suggestioni dal *nouveau roman* e dall'*école du regard*: vi figurano la ciclicità, l'eterno ritorno nietzscheano, a conferma di una versatilità di tipo letterario, di un'osservazione costante delle regole della scrittura. L'immagine qui si apre a quella varietà di livelli ("lo spazio vuoto e insensibile in cui si situano le sensazioni visive può essere suddiviso in una successione di livelli", scriverà Calvino in *Se una notte d'inverno*, dando forma a quel primo nucleo dell'idea di "molteplicità" che è insito nella conferenza del 1978 sui *Livelli di realtà in letteratura*) che è divenuta ormai una nuova costante narratologica; come in *Palomar*, dove l'osservazione, da globale che si propone di essere, procedendo nell'esperienza non potrà invece fare a meno di sorprendersi della frammentarietà della materia: "è 'il prato' ciò che noi vediamo oppure vediamo un'erba più un'erba più un'erba...? Quello che noi diciamo 'vedere il prato' è solo un effetto dei nostri sensi approssimativi e grossolani; un insieme esiste solo in quanto formato da elementi distinti. [...] Palomar s'è distratto, non strappa più le erbacce, non pensa più al prato: pensa all'universo. Sta provando ad applicare all'universo tutto quello che ha pensato del prato. L'universo come cosmo regolare o come proliferazione caotica. L'universo forse finito ma innumerabile, instabile nei suoi confini, che apre dentro in sé altri universi. L'universo, insieme di corpi celesti, nebulose, pulviscolo, campi di forze, intersezioni di campi, insiemi di insiemi..." (*Palomar*, p. 900).

È un'ipotesi su cui convergono il principio della divisibilità infinita – che dalla filosofia presocratica passa in età moderna a Cartesio e a Leibniz, come frantumazione dell'unità di spazio e di tempo, come spinta antiaristotelica verso una dicibilità multipla – e quello di indeterminazione così come è stato formulato in sede fisica da Werner Heisenberg²⁶.

Isolare uno di quei livelli, corrispondente all'altezza del terrazzo del signor Palomar, che “cerca di pensare il mondo com'è visto dai volatili”, era già stata l'esperienza di Paolini del 1963, *Orizzontale* (fig. 10): lo spazio coincideva con il campo ottico che segna l'orizzonte visibile di una persona, definendo una sua porzione minima. Ma la descrizione del mondo di Calvino-Palomar resta invariabilmente compromessa da un possibilismo radicale, dietro il quale si nasconde il retaggio dell'empirismo seicentesco, come del contingentismo di Leibniz privato di qualsiasi segno qualitativo: “dentro di lui resta un punto in cui tutto esiste in un altro modo, come un groppo, come un grumo, come un ingorgo: la sensazione che sei qui ma potresti non esserci, in un mondo che potrebbe non esserci ma c'è” (*Palomar*, p. 886).

L'osservazione delinea ancora il proposito oggettivante di una volontà che affronti il reale nell'orizzonte della sua complessità, ben oltre il semplicismo delle rappresentazioni mimetiche, frutto di visioni necessariamente parziali e riduttive; una volontà che poggi sulla base di una vasta ricognizione dell'esistente, attraverso la più particolareggiata “mappa del labirinto”. In questo atteggiamento polemico verso “il fascino del labirinto in quanto tale, del perdersi nel labirinto, del rappresentare questa assenza di vie d'uscita come la vera condizione dell'uomo”²⁷ sta il suo esemplare distacco da una letteratura giocata spesso sulla moltiplicazione dell'assurdo e sull'ossessione, come in Butor e nelle ulteriori esperienze sia di certa avanguardia d'oltralpe, che nostrane (come ad esempio il *Gioco dell'Oca* di Sanguineti)²⁸.

LO SPAZIO DELLA COMUNICAZIONE

Raphael Urbinas di Paolini (1968) è la porzione di tela corrispondente allo spazio di 3,5 x 4,8 cm che, nello *Sposalizio della Vergine* di Raffaello, sta ad indicare lo sfondo, il vuoto dentro il tempio o l'umanistico sentimento d'infinito che si apre, con laurenziana nostalgia, nelle proporzioni classicamente geometriche della costruzione. Coerentemente con il suo discorso tautologico, l'artista non usa una metafora per definire lo spazio, ma cerca di *descriverlo* in un contesto di relazioni intrinseche, seguendo il percorso che lo porterà, di lì a breve, alle *Quattro immagini uguali* dell'anno successivo (fig. 11). Non si tratta più di una trasmissione diretta di immagini, ma di circoscrivere un oggetto ancora da vedere: l'operazione è quella di trasportare in una dimensione più apertamente percettiva quei primi dati intuitivi relativi allo spazio dove prende corpo il fenomeno²⁹. Il quadro finisce così per essere l'immagine di se stesso, ben al di qua di ogni intento comunicativo: la comunicazione è scandalo, il linguaggio si fa significato tautologico. Tutta la serie *Idem* consisterà in una sorta di sfida all'indicibile, dietro cui appare, con le sue implicazioni gnoseologiche, la radice vichiana del mito come strumento primordiale di ordinamento e conoscenza dell'universo.

Al di fuori del labirinto coatto della tautologia, *La squadratura*, testo con cui Calvino presenta il volume *Idem* (e titolo che riprendendo il paoliniano *Disegno geometrico* dimostra un limpido portato conoscitivo), può dunque essere ricerca di coordinate nell'informe del mondo, nel magma indifferenziato dentro cui si agita e chiede espressione l'intenzionale antropomorfismo dei racconti cosmicomici.

Quell'informe è *momento* di un rapporto che trascende l'io e trascende il mondo; è uno spazio mentale che occupa uno spazio visibile e, rifuggendo ogni sorta di simbolismo, vuole piuttosto identificarsi nel tempo³⁰. Ma nel tempo Calvino e Paolini dialettizzano spazio teorico e spazio empirico; proprio in una accezione temporale Calvino illustra la classica triade di Pierce all'inizio del suo scritto in *Idem*. Non esiste uno spazio della comunicazione: come i suoi strani personaggi non sono identificabili a partire dal semplice dato onomastico (Qfwfq), quasi a rivelare il fallimento di ogni tentativo di affrontare la realtà in modo diretto³¹, così

Paolini denuncia con la tautologia l'impossibilità di evadere dal circuito della realizzazione dell'opera nella sua fenomenologia.

Il discorso del pittore non è, per Calvino, né comunicativo né espressivo; non tende a nessuno dei due poli della dialettica dentro-fuori, fenomeno-percezione, ma occupa lo spazio stesso di quella dialettica, ovvero la tensione tra i due termini. Comune ad entrambi sembra dunque essere proprio la struttura globale della conoscenza, che si realizza attraverso l'analisi di tutti gli elementi che concorrono a formare la sintassi dell'opera (comprese le parentesi, la cui aggiunta amplifica il tratto noumenico dell'oggetto in sé, lo rivela alla luce di un'*epoché*): "Silenziosi suggerimenti raggiungevano intanto l'occhio del pittore: la carta quadrettata ad esempio invita a tracciare altre quadrettature o linee rette a matita o a inchiostro di china, che s'alternino o si sovrappongano a quelle stampate, e tali che rivelino quello che c'è sotto, per esempio una superficie di masonite. Il rovescio del quadro invece suggerisce quel che c'è al retro, per esempio il muro. Basta appoggiare una tela nuda a pie' d'un muro, un po' inclinata, e fermarsi a guardarla, per renderci conto di come siamo irricoscenti noi che abbiamo occhi soltanto per ciò che è portato, la pittura, e mai per ciò che ha il compito di portare: la tela, il suo telaio, il muro che li regge, il suolo su cui poggia il muro"³².

Il luogo della pittura è anzitutto il materiale tecnico attraverso cui la raffigurazione può identificarsi e autodefinirsi; ovvero tutte le strutture che la determinano, non escluse le dinamiche della destinazione, se Calvino si spinge ad affermare che la stessa possibilità di eleggere l'esperienza di *Orizzontale* a "opera pittorica assoluta" (la delimitazione dello spazio nella fascia visiva dell'osservatore), pone in evidenza il fatto ricettivo e dà maggiore significato all'equivalenza tra autore e fruitore. Non antropocentrismo, ma il suo contrario: l'opera come insieme e sintesi di tutti gli elementi intrinseci che la pongono ontologicamente come risultato complessivo della ποιησις. In *Gli occhi pieni di lacrime* Paolini ribadisce più nettamente l'ovvia obliquità della figura dell'artista, concentrando lo statuto della sua condizione creativa intorno ai tre termini, o assi, della "non appartenenza", della "distrazione", dello "scetticismo"; tre paradigmi entro i quali si configura in tutta la sua etica drammaticità la reificazione della "regola vigente", protesa ad interpretare ogni nuova esperienza estetica come atto provocatorio. Infatti lo statuto di sospensione che caratterizza l'artista nei riguardi della pura realtà evenemenziale con cui si trova a confrontarsi, tende ad assumere l'atteggiamento di scommessa intorno a un vero e proprio "tradimento"; non soltanto verso l'esterno, ma anche e soprattutto verso se stesso³³. In questa prospettiva, quella dell'impersonalità si tramuta in cifra radicale, in impronta astorica: "Annullare l'io individuale per identificarsi con l'io della pittura d'ogni tempo, l'io collettivo dei grandi pittori del passato, la potenzialità stessa della pittura: questa è la grande modestia e la grande ambizione del pittore"³⁴.

Solo del pittore? Il dottor Cavedagna, in *Se una notte d'inverno*, pensa anche lui all'autore come "a un vuoto percorso da fantasmi", un punto non individuabile dal quale fuoriesce la scrittura, e più avanti Silas Flannery annota nel suo diario che scriverebbe bene se non esistesse, parlando di sé come di uno "scomodo diaframma". Presentandosi come uno fra i tanti elementi dello scrivere, l'autore riduce la complessità dell'impulso espressivo a un tramite mimetico, la fantasia a tecnica, ma solo all'interno di una visione dinamica e totale del processo creativo. Pertanto si oggettiva al punto da coincidere con il rappresentato: ancora una volta "il mondo guarda il mondo".

Quell'"io collettivo" è assimilabile all'io mitico (il "padre dei racconti"?) degli *Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*, in cui l'analisi degli elementi combinatori del linguaggio narrativo s'accompagna alla radice mitopoietica, in senso laico, della cultura. Per Calvino "lettore" di Paolini non è impossibile, a questo punto, far coincidere matericità e intuito, "cosismo" e "metafisica": ogni momento del dipingere, nella confluenza di tecnica ed espressione, si tramuta in una specie di assoluto, che nel suo significato estetico sublima il proprio retaggio storico.

È la dimensione metafisica interiore, la sintesi che trascende lo spazio-tempo della comune empiria, e che informa di sé, nello spessore della *traditio*, ogni minimo fattore della poiesi; fino al nuovo paradosso di un rovesciamento nel normale rapporto fra rappresentante e rappresentato. Lo spiega Paolini in *Trionfo della rappresentazione*: “È l’opera adesso a immaginare l’autore. Ciò che si rivela allo sguardo è dunque un momento anteriore ad ogni possibile definizione, oltre il quale tutte le definizioni saranno invece possibili”³⁵. È quanto accade a Palomar nella *Spada del sole* e al mollusco della cosmicomica *La spirale*. In quest’ultimo testo, infatti, il risultato dell’opera compiuta non deriva esclusivamente da una dinamica di esternazione fantastica – ovvero un contenuto ideale che perviene ad una struttura concreta –, ma ancora in un’ottica fenomenologica Calvino si attiene al codice di un progressivo accumulo di esperienze visuali, che sviluppano la trama del racconto (come per *L’avventura di un soldato*) per matrici susseguenti³⁶. Il linguaggio rivela tutta la sua carica di progettualità definendo il rappresentabile attraverso sapienti modulazioni della sintassi. Qfwfq passa da uno stadio di indeterminatezza morfologica, disposto a svariate possibilità di estrinsecarsi in una forma, alla proiezione di sé verso l’esterno, che come per l’originaria differenziazione tra natura e cultura, tra soggetto e oggetto, lo porta alla scoperta dell’*altro*³⁷ e a circoscrivere un suo territorio-identità che significa nel contempo, presenza e difesa, scarto rispetto alla “labilità indifferenziata” a cui la parola-idea si sottrae per sostanzarsi.

È allora che la spirale della conchiglia diviene un codice di comunicazione (“io facevo la conchiglia cioè solo per esprimermi”), e trova la sua ragion d’essere nel rappresentare simbolicamente il primo campo semiotico che contiene in sé anche tutti i successivi. Facendosi immagine, la spirale si fa al contempo “messaggio” che necessita, per suo statuto, di prodursi dei reciproci funzionali: “Così i nostri sforzi ci portavano a diventare quei perfetti oggetti d’un senso che non si sapeva ancora bene cosa fosse e che poi diventò perfetto appunto in funzione della perfezione del suo oggetto il quale eravamo appunto noi. Dico la vista, dico gli occhi; solo non avevo previsto una cosa: gli occhi che finalmente si aprirono per vederci erano non nostri ma di altri” (*Cosmicomiche vecchie e nuove*, pp. 234-235).

Il signor Palomar non si comporta diversamente, quando di fronte all’amata Chioma di Berenice dichiara di poterla riconoscere solo attraverso il modo in cui gli risponde. Nella *Spada del sole* arriva a intrattenere un esplicito rapporto intertestuale con la cosmicomica, spinto fino all’autocitazione, laddove osservando la striscia luminosa del tramonto sulla superficie marina, di nuovo in chiave di reciprocità riflette che “già per la durata di milioni di secoli i raggi del sole si posavano sull’acqua prima che esistessero degli occhi capaci di raccogliarli” (*Palomar*, p. 887).

Tuttavia, pur avendo iscritto la propria ricerca nel vasto insieme delle fenomenologie della lingua e del vedere, dando spazio alla radicalità di ogni movimento poetico nella sua forza conoscitiva, nella sua estrema potenzialità – e rischiando, in questo, di restare ad ogni passo irretiti nelle maglie di una lettura che non oltrepassa il versante segnino del reale – esiste un momento in cui i percorsi paralleli e talora intersecanti del pittore e dello scrittore si divaricano, per non doversi incontrare mai più.

Il tratto distintivo è dato dal segno grafico con cui si potrebbero sintetizzare le due tracce: Calvino ha orchestrato l’invenzione delle sue sequenze, ha davvero agito il materiale figurativo offerto dall’archetipo cosmico e noumenico, e ne ha fatto infine un polo di tensione rispetto all’anomia del contemporaneo. Ha tentato, cioè, di riportare la lingua a una grammatica, al galateo normativo di una vita in atto trasferendo, ad esempio nel *Castello dei destini incrociati*, l’interpretazione e la leggenda sul piano della storia, per poi rimettere comunque tutto in discussione, come quando fa augurare a Macbeth che “si sfasci la sintassi del mondo”. Quel che ogni volta subentra è la volontà di un’impossibile palingenesi letteraria, che accompagni nel procedere storico la rinascita del codice linguistico dal suo grado zero.

Ma già *L’avventura di un lettore* (1958) ci avverte che non è possibile confondere vita e scrittura, e *Se una notte d’inverno* tanto meno vita e lettura; anche *Il castello* e *La taverna dei destini incrociati* non si

sottraggono a questa istanza: *Anch'io cerco di dire la mia* si conclude con un'idea della letteratura come ordine nella storia, ma solo nello spazio definito della pagina. "Dentro di me tutto resta come prima".

Paolini sembra non essersi spostato da quel primo livello di possibilità concettuale di realizzazione dell'opera (o delle opere): Calvino ha percorso per intero quella che si configura come una parabola, tornando al punto di partenza solo dopo aver esperito quella possibilità come incontro, dialettica o netta dicotomia tra scrittura e vita. Per questo Palomar mostra un distacco apparente rispetto alla superficie degli eventi che osserva. In realtà nella disarmonia cosmica, nello scandaglio dei movimenti minimi e a prima vista insignificanti, il protagonista-autore ripone la malcelata speranza di poter rinvenire una costante; qualcosa, appunto, che definisca lo svolgersi dei fenomeni sul piano di una norma, anche naturale, che confermi in un punto indeterminato del creato la probabilità di un ordine, di una via d'uscita dall'inferno descritto nelle *Città invisibili*.

Come per la staffetta partigiana Binda di *Paura sul sentiero*, umano e naturale si fondono nella corrispondenza di un ritmo (qui è quello disarticolato del pensiero), che ripete l'immagine di una natura non coordinata; il raggiungimento dell'"armonia interiore" torna ancora una volta a porsi per via deduttiva, come "modello" impossibile a strutturarsi nel caos mentale in cui si riflette quello esterno.

Non è un caso che il termine su cui entrambi, pittore e scrittore, scendano a confrontarsi sia quello della Storia (in questo senso Amerigo Ormea è il precedente visuale di Palomar), o meglio della possibilità o meno di ricostruire i caratteri storici dell'uomo. La storicità, per Paolini, sembra contenersi appunto nello sguardo ("unica storia di queste opere è l'assoluta dedizione al fenomeno, antico, di vedere"); è una ripresa delle tematiche di Husserl, per cui ogni visione originalmente offerente, di racconto e di Storia per Calvino, è una sorgente legittima di conoscenza, pure se questa non si realizza che in espressioni quasi socratiche: la loro opera afferma la sola eventualità della conoscenza, ne illustra la ricerca di un apparato linguistico, come un sapere di non sapere *oltre*.

Si veda in proposito *Studio per "Signore e signori..."*, esposto a Capodimonte nel 1988 (fig. 12): una figura maschile settecentesca (evidente richiamo all'illuminismo calviniano) si sdoppia su uno sfondo che ricorda le scenografie multidimensionali di Escher. Nell'arco centrale della parte superiore è raffigurato un cielo stellato; in quello inferiore c'è come un paesaggio (cielo e terra: l'alto diventa il basso ed è identico). Lo spazio è teatrale, vuoto, come ruotante su se stesso, e in questa sua orbitante completezza mira a sintetizzare l'idea tutta novecentesca di un'assenza totale, ontologica. Allo stesso modo Palomar "cerca di limitare il suo campo d'osservazione; se egli tiene presente un quadrato di dieci metri di riva per dieci metri di mare, può completare un inventario di tutti i movimenti d'onde che vi si ripetono con varia frequenza entro un dato intervallo di tempo. La difficoltà è fissare i confini di questo quadrato, perché se per esempio lui considera come lato più distante da sé la linea rilevata d'un'onda che avanza, questa linea avvicinandosi a lui e innalzandosi nasconde ai suoi occhi tutto ciò che sta dentro; ed ecco che lo spazio preso in esame si ribalta e nello stesso tempo si schiaccia" (*Palomar*, p. 877).

Questo ribaltamento spaziale, se ha un preciso referente in quello che Sciascia ha definito come "secolo educatore", si pone al termine dell'intero asse visuale della narrativa calviniana, ovvero di quel necessario postulato della "distanza" che fin dal *Sentiero* impone all'autore l'ottica di una messa a fuoco (lì poteva ancora consentire delle aperture "epiche", sia su un versante lirico che più strettamente fiabesco). In *Palomar* diviene invece la conseguenza di un pericoloso avvicinamento, di una visione stratificata che lascia trasparire il vuoto distopico, da cui prende forma, per via di metafora, l'inganno della storia.

Signore e signori... richiama lo spazio delle prime *Cosmicomiche*, attraversabile in ogni punto perché allo stato premorfico della materia, nulla che possa essere compiutamente definito. In questo limbo archetipico, in cui il linguaggio non può che esprimere se stesso al di qua della comunicazione, si svolge tutta la sua

operazione; ed è proprio questo, per Paolini, il compito dell'artista, ovvero aggirarsi "nel vuoto senza poter rinunciare a descriverlo"³⁸.

Lo scarto è dunque all'insegna dell'utopia. Nell'"assenza" del freddo cosmo geometrico, visibile o meno a seconda della prospettiva mentale con cui lo si intende affrontare, qualcosa chiede ostinatamente di essere costruito: "– Il mondo non esiste, – Faust conclude quando il pendolo raggiunge l'altro estremo, – non c'è un tutto dato tutto in una volta: c'è un numero finito d'elementi le cui combinazioni si moltiplicano a miliardi di miliardi, e di queste solo poche trovano una *forma* e un *senso* e s'impongono in mezzo a un pulviscolo senza senso e senza forma"³⁹.

L'atomismo calviniano diventa insomma la figura concreta di una vera e propria "utopia pulviscolare"; lo stesso Palomar, che scrutando le stelle non riesce a sincerarsi del nulla, torna a proiettarsi costruttivamente nella "breccia vuota e nera" del firmamento, fino al punto in cui un corpuscolo democriteo comincia ad assumere quella forma primigenia, spuria e astorica, nella quale viene indicata una continuità di vita e di conoscenza, e un germe positivo di riscatto.

Esiste quindi un limite fisico al disgregarsi cosmico dell'ordine; e nonostante l'irreversibilità di questo processo, in cui natura e storia tornano a confondersi, gli effetti creativi restano garantiti proprio dal "pulviscolo dei grandi numeri". Calvino recupera il valore speculativo della struttura molteplice della realtà fenomenica, affrancandolo dalla tautologia proprio sul piano di un'"amara serenità"; quella che coincide con la consapevolezza che "è *quasi* sempre nel disordine e nella mescolanza che la storia inverte il proprio logos"⁴⁰.

Il senso di quel "quasi" ci è forse spiegato dall'ultimo capitolo di *Palomar*. Quando, una volta morto, l'io-telescopio decide di descrivere la sua esistenza, ricade nel paradosso di Zenone nell'ultimo tentativo di riappropriarsi della sua esperienza di vita attraverso la scrittura: ma è solo allora che muore davvero. L'autore non potrà che tornare a oggettivarsi in un'opera la cui finitudine non collima con il molteplice della natura⁴¹, e i racconti postumi di *Sotto il sole giaguaro* ci riporteranno a uno stadio aurorale di lettura sensibile dell'universo.

¹ Cfr. F. Bernardini Napoletano, *I segni nuovi di Italo Calvino*, Bulzoni, Roma 1977, p. 54.

² I. Calvino, *Ultimo viene il corvo*, pp. 325-326 (corsivi miei).

³ Cfr. a proposito G.C. Ferretti, *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista 1945-1985*, Editori Riuniti, Roma 1989, p. 87: "Vi si può rintracciare la prima e finora più esaustiva impostazione dell'atteggiamento e discorso che porterà a *Collezione di sabbia* e a *Palomar*: il passaggio, in particolare, dell'osservazione (*distante*) della realtà per meglio conoscerla e giudicarla, tra l'iniziale fiducia e l'attuale disincanto, all'osservazione (*distante*) delle cose per scomporle e interrogarle senza possibilità o volontà di giudizio né di vera conoscenza". Scrive inoltre Calvino del Lorenese: "Claude Lorraine dipingeva dando le spalle al paesaggio, che vedeva riflesso in uno specchietto convesso, traendone effetti di remota vaghezza. Nasce il pathos della distanza, fondamentale componente della nostra cultura", in *La luce negli occhi*, raccolto in *Collezione di sabbia*, Garzanti, Milano 1984, p. 124.

⁴ Cfr. C. Benussi, *Introduzione a Calvino*, Laterza, Roma-Bari 1989, p. 18, a proposito del racconto eponimo di *Ultimo viene il corvo*. In questo testo è già presente uno dei primi sintomi di quella poetica della fenomenologia pulviscolare che rappresenterà una delle cifre narrative più caratteristiche di Calvino.

⁵ Cfr. I. Calvino, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano 1988, p. 103.

⁶ Ora in I. Calvino, *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980, p. 92.

⁷ Ora in A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, Feltrinelli, Milano 1964, pp. 69-70.

⁸ I. Calvino, *Corrispondenza con poscritto a proposito della 'Sfida al labirinto'*, "Il menabò", n. 5, 1963, p. 268.

⁹ Cfr. F. Bernardini Napoletano, *I segni nuovi di Italo Calvino*, cit., pp. 88-89.

¹⁰ G. Paolini, *La cosa stessa*, in *Giochi d'acqua*, Galleria Mario Pieroni, Roma 1985.

¹¹ I. Calvino, *Una pietra sopra*, cit., p. 89.

¹² G.L. Lucente, *Un'intervista con Italo Calvino*, in "Nuova Corrente", vol. XXXIV, n. 100, 1987, p. 379.

- ¹³ Cfr. M. Carlino, *Il discorso-silenzio e i racconti 'possibili' di Calvino*, in "Nuova Corrente", vol. XXXIV, n. 99, 1987, p. 109: "L'utopia fa da sfondo al discorso-silenzio ipotizzato da Palomar e produce germi di critica 'istituzionale'. Un linguaggio che accoglie in sé il silenzio, e lo profila nelle interruzioni del discorso, sarà spossessato di ogni velleità totalizzante: il linguaggio non è tutto il mondo, dice Palomar con i segni del silenzio".
- ¹⁴ Cfr. I. Calvino, *La squadratura*, in G. Paolini, *Idem*, Einaudi, Torino, 1975, p. XIII.
- ¹⁵ *Sei lettere di Italo Calvino*, in "Nuova Corrente", n. 100, cit., p. 414.
- ¹⁶ K. Popper, *Tre punti di vista sulla conoscenza umana*, in *Scienza e filosofia*, Einaudi, Torino, 1969, pp. 40-41.
- ¹⁷ Cfr. I. Calvino, *I livelli di realtà in letteratura*, ora in *Una pietra sopra*, cit., p. 323.
- ¹⁸ Cfr. I. Calvino, *La luce negli occhi*, cit., p. 126.
- ¹⁹ Cfr. anche G. Celati, *Palomar nella prosa del mondo*, in "Nuova Corrente", n. 99, cit., p. 237, e quanto lo stesso Calvino asserisce a proposito dei disegni di Saul Steinberg in *La penna in prima persona*: "Diremo dunque che l'uomo è uno strumento di cui il mondo si serve per rinnovare la propria immagine di continuo. Le forme create dall'uomo essendo sempre in qualche modo imperfette e destinate a cambiare, garantiscono che l'aspetto del mondo quale lo vediamo non è quello definitivo, ma una fase d'approssimazione verso una forma futura. Questo per quel che riguarda il mondo. E l'arte? L'arte sarà riflessione sulle forme, ipotesi di formalizzazioni visive d'un mondo virtuale; e sarà anche riflessione sul mondo dato come oggetto visuale, critica dell'esposizione permanente del mondo in cui siamo coinvolti nel triplo ruolo d'espositori, d'esposti e di pubblico", ora in *Una pietra sopra*, cit., pp. 297-298.
- ²⁰ È un tema inquietante dell'area metafisica italiana, di De Chirico, che anche per Paolini è il "pictor optimus": "Et quid amabo nisi quod ænigma est?", recita l'epigrafe scelta per il volume *Idem* che parafrasa quella che già compare nel celebre *Autoritratto* del 1911. Quella dell'autoritratto (dal 1965) sarà per Paolini una ricerca suggestiva il cui approdo consisterà nell'alienità e interscambiabilità dell'artista all'interno di una folla che nel fondo si perde, ma che permette di riconoscere alcune persone in primo piano, come Fontana e Consagra. È un autoritratto negli altri.
- ²¹ "È notevole il fatto che Calvino pensi sempre al polo della ricezione non solo come ad un referente progettuale, e quindi a uno stimolo positivo, ma altresì come ad un momento di arricchimento semantico di rivelazione e di realizzazione di potenzialità", M. Barenghi, *Come raccontare in una notte buia e tempestosa*, in "Nuova Corrente", n. 99, cit., p. 169.
- ²² G.L. Lucente, *Un'intervista con Italo Calvino*, cit., p. 395.
- ²³ Cfr. F. Bernardini Napoletano, *I segni nuovi di Italo Calvino*, cit., p. 180.
- ²⁴ "Come il personaggio guarda l'onda, o la spada di sole, o la pancia del gecko dietro il vetro, così l'autore guarda il paesaggio mentale di Palomar. In questa doppia istanza, e nelle sue traversie, sta la strategia del narrare": A. Prete, *Palomar o la vertigine della misura*, in "Nuova Corrente", n. 100, cit., p. 245.
- ²⁵ G. Paolini, *La fortuna è cieca*, in *Giochi d'acqua*, cit.
- ²⁶ Nei *Principi fisici della teoria dei quanti*, pubblicati a Chicago nel 1930, si legge che "Nella misurazione delle particelle elementari, l'intervento dell'osservatore modifica il quadro, rendendo impossibile ogni accertamento. [...] Ciò che osserviamo non è la natura in se stessa, bensì la natura quale essa si mostra ai nostri metodi d'indagine".
- ²⁷ I. Calvino, *La sfida al labirinto*, in "Il menabò", n. 5, luglio, 1962; ora in *Una pietra sopra*, cit., p. 96.
- ²⁸ Scrive M. Boselli a proposito dei rapporti tra Calvino e *l'école du regard*: "l'esattezza dell'immaginazione (che elenca e descrive) metamorfizza le cose (senza deformatle in Calvino come avviene nella 'scuola dello sguardo')": *La polvere della storia*, in "Nuova Corrente", n. 99, cit., p. 186.
- ²⁹ G. Paolini, *Idem*, cit., p. 52.
- ³⁰ "Tutto questo avviene non sul mare, non nel sole, – pensa il nuotatore Palomar, – ma dentro la mia testa, nei circuiti tra gli occhi e il cervello. Sto nuotando nella mia mente", racconta il signor Palomar in *La spada del sole*, p. 884.
- ³¹ Cfr. F. Bernardini Napoletano, *I segni nuovi di Italo Calvino*, cit., p. 70 sg.
- ³² I. Calvino, *La squadratura*, cit., p. IX.
- ³³ Cfr. G. Paolini, *Giochi d'acqua*, cit.
- ³⁴ I. Calvino, *La squadratura*, cit., p. X.
- ³⁵ Cfr. G. Paolini, *Giochi d'acqua*, cit.
- ³⁶ Cfr. *Visibilità*, in I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., pp. 88-89: "Nell'ideazione d'un racconto la prima cosa che mi viene alla mente è un'immagine che per qualche ragione mi si presenta come carica di significato in termini discorsivi o concettuali. Appena l'immagine è diventata abbastanza netta nella mia mente, mi metto a svilupparla in una storia, o meglio, sono le immagini stesse che sviluppano le loro potenzialità implicite, il racconto che esse portano dentro di sé".
- ³⁷ Cfr., per la dinamica antropologica fondante il modello culturale, I. Magli, *Viaggio intorno all'uomo bianco*, Rizzoli, Milano 1986.

³⁸ G. Paolini, *La cosa stessa*, cit.

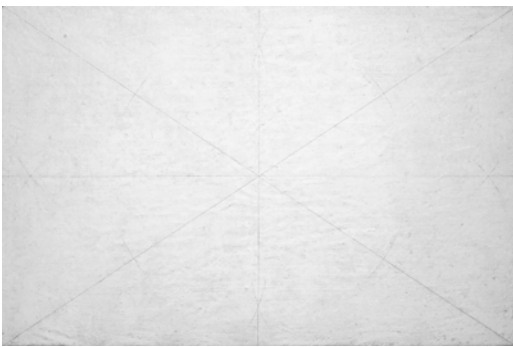
³⁹ *Il castello dei destini incrociati*, p. 589 (corsivi miei).

⁴⁰ I. Calvino, *Un'amara serenità*, in "Il menabò", n. 7, Einaudi, Torino 1964; ora in *Una pietra sopra*, cit., p. 99. Corsivo mio.

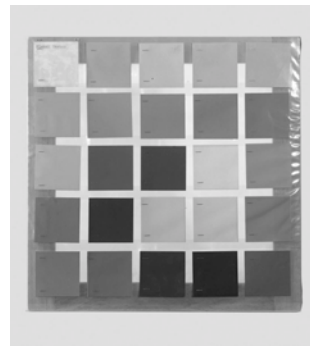
⁴¹ "Una singola vita, dalla nascita alla morte, può contenere solo una quantità finita d'informazione: come possono l'immaginario individuale e l'esperienza individuale estendersi al di là di quel limite? Ebbene credo che questi tentativi di sfuggire alla vertigine dell'innumerabile siano vani": I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 97.

© Roberto Deidier

Ripubblicato in Id., *Le forme del tempo. Miti, fiabe, immagini di Italo Calvino*, Sellerio editore, Palermo 2004, pp. 118-154.



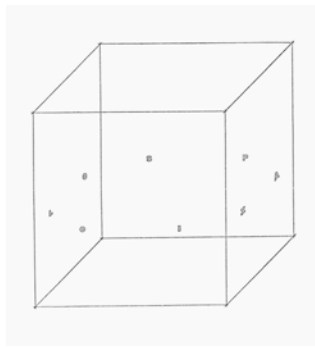
1. *Disegno geometrico*, 1960



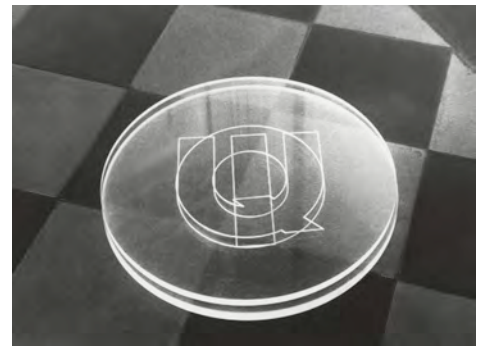
2. *Senza titolo (Plakat Carton)*, 1962



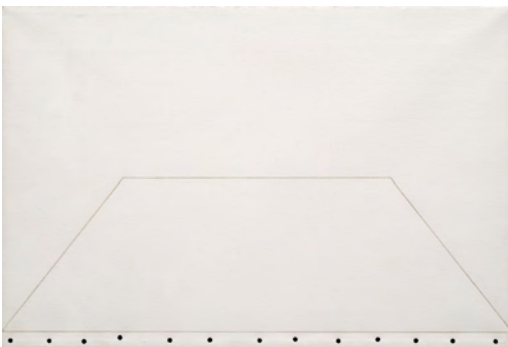
3. *Una poesia*, 1966



4. *Lo spazio*, 1967



5. *Qui*, 1967



6. *La Doublure*, 1972-73



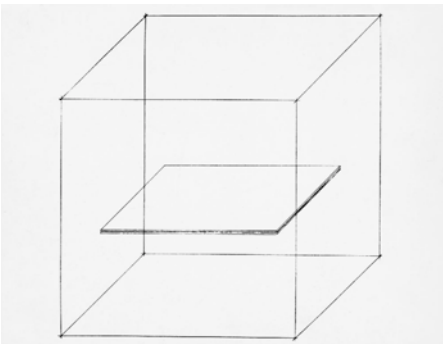
7. *14201965*, 1965



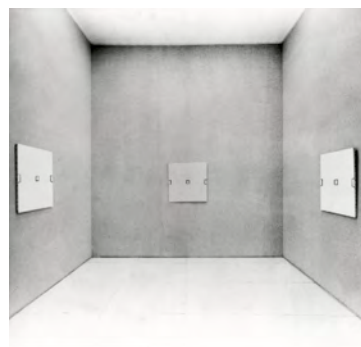
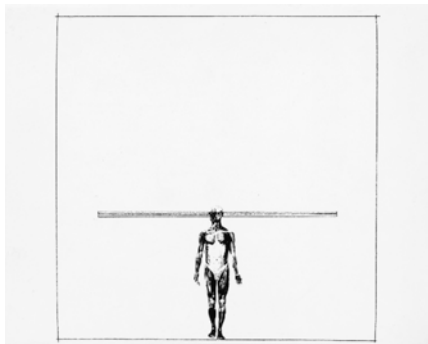
8. *Delfo*, 1965



9. *D867*, 1967



10. *Orizzontale*, 1963



11. *Quattro immagini uguali*, 1969



12. *Studio per "Signore e signori..."*, 1988