

vivere impreciso» (SUV, 666), due diverse modalità di condotta nell'esistere.

L'evasione si caratterizza come evento imprevisto, che sfugge a qualunque intento di dominio dell'io; sconfiggendo la presunzione dell'io, si costituisce come irreparabile e muta irrevocabilmente il quadro dell'universo.

3.2 *Calvino, le "arti della visione" e un colloquio a distanza*

Il motivo del disegno chiama in causa il motivo più specifico, peraltro incluso nel testo e interno all'operare teoretico di Calvino, quello dell'arte visiva, coinvolta in quest'opera espressamente mediante il personaggio di Irnerio, ovvero del Non Lettore: portavoce di una concezione estetica come dispendio transitorio ed effimero d'energia vitale, non come esperienza di accrescimento esistenziale: «l'arte conta per lui come spesa d'energia vitale, non come opera che resta, non come quell'accumulazione di vita che Ludmilla cerca nei libri» (SUV, 150, cap. VII). Il libro è per Irnerio defunzionalizzato a oggetto per la costruzione delle sue opere, è trasferito da un campo semantico ad un altro, è alterata la sua funzione d'uso e adibito a una funzione estetica. Quella di Irnerio è una figura d'artista che evoca le esperienze di artisti del *Nouveau Réalisme* (basti pensare ad un artista come Arman), un movimento per l'appunto di area francese, dove Calvino ha a lungo vissuto; o, anche, il personaggio di Irnerio (forse meno probabilmente) potrebbe essere stato ispirato dagli artisti dell'arte povera, anch'essi vicini a Calvino per altre ragioni, vale a dire per la loro preminente collocazione nella Torino degli anni Sessanta e susseguenti. Ma con il motivo del disegno e con la figura di Irnerio entra appunto in questo testo un interesse non marginale dell'autore, anzi tanto rilevante da poter esser messo all'origine del testo stesso, trattandosi di quel saggio su un altro artista, *La squadratura*, che fece da introduzione ad una mostra di Giulio Paolini e poi funse da Prefazione al volume dello stesso, *Idem* (Einaudi, Torino 1975). In quel testo di Calvino si enunciavano alcuni concetti cardine della poetica dello scrittore, tra cui le riflessioni intorno alla figura dell'autore e alla sua presunta scomparsa: parlare radical-

mente di scomparsa dell'autore è forse andar oltre le intenzioni di quanto Calvino ha scritto in quel saggio e di quanto egli stesso fa in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, non a caso definito da Segre il romanzo dell'autore, piuttosto che del lettore¹³. Che Calvino toccasse allora un tema fondamentale della cultura e dell'operare artistico (e pertanto letterario) della modernità e capace di conservare valori di attualità è testimoniato dal riferimento che ad essa ha fatto proprio un artista, in parte, sebbene sia pure in parte, partecipante a quel movimento dell'arte povera di cui si è detto e che piuttosto è da afferirsi al versante dell'arte concettuale, Giulio Paolini, il quale nella presentazione della sua esposizione in quattro sedi (due a Parigi, due a New York) nell'arco di fine 2006-inizio 2007 si è servito di un testo tratto da un volume appena pubblicato presso Einaudi, *Quattro passi. Nel museo senza muse*; per la presentazione della sua esposizione Paolini ha utilizzato un capitolo di questo suo libro in cui è centrale la citazione di Calvino desunta da due passi di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: «Vorrei poter scrivere un libro che fosse solo un incipit, che mantenesse per tutta la sua durata la potenzialità dell'inizio, l'attesa ancora senza oggetto. [...] Non mi rimane altra via che quella di scrivere tutti i libri, scrivere i libri di tutti gli autori possibili»¹⁴. Sono i passi in cui viene esplicitata la problematica dell'autore, quella del resto su cui si era soffermato Calvino nel testo de *La squadratura*. Il tema rifletteva una problematica di intensa attualità al momento dello scritto, ed era una presa di posizione, da parte di Calvino, verso l'autobiografismo, lo psicologismo ed il lirismo, così come nel testo di Paolini viene anche presa la distanza dall'arte di militanza, o forse piuttosto da una prospettiva critica che interpreti l'arte in una chiave banalmente sociologica. Il saggio di Calvino si profila come un confronto continuo tra i successi di Paolini e i fallimenti dello scrivente: analizzando le procedure mediane cui il primo fa arte, il secondo riflette sulla propria attività.

¹³ C. Segre, *Se una notte d'inverno un narratore sognasse un aleph di dieci colori*, in Id., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Einaudi, Torino 1984, pp. 137-176.

¹⁴ G. Paolini, *Quattro passi. Nel museo senza muse*, Einaudi, Torino 2006, pp. 39-40, *passim*.

Nel testo calviniano si nota anzitutto la peculiarità dell'attività creativa di Paolini, che esula dagli schemi tradizionali, configurandosi come arte concettuale, una specie nuova di essere "pittore", epiteto con cui viene designato l'artista ligure, per quanto egli non attinga alle modalità tradizionali:

Le opere che espone il pittore non sono dei 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 queste opere è soprattutto uno spazio mentale [...], e non vogliono far pensare ad altra cosa che ai quadri¹⁵.

Calvino caratterizza poi questa peculiarità estetica rispetto ad un canone di valutazione o anche semplicemente di costituzione dell'opera d'arte con l'extratesto, osservando che: «Non è il rapporto dell'io col mondo che queste opere cercano di fissare: è un rapporto che si stabilisce indipendentemente dall'io e indipendentemente dal mondo»¹⁶; questo perché le opere di Paolini non vogliono essere *espressive* (ovvero non vogliono esternare la interiorità dell'autore), e al contempo escludono anche la possibilità di comunicare ciò che sta fuori, il mondo: aprono un nuovo territorio su cui l'arte può stabilirsi, che non sia più quello del soggettivismo, ma neanche quello del naturalismo o del verismo. Nel ripercorrere l'iter artistico del pittore, Calvino affronta uno dei temi portanti della stessa riflessione paoliniana, la squadratura (il disegno preparatorio) del quadro: «Il pittore ha cominciato il suo discorso quindici anni fa con una tela grezza in cui sono tracciate due linee perpendicolari e due diagonali: la squadratura geometrica del foglio, "il disegno preliminare di qualsiasi disegno"»¹⁷; questo gesto (fondamentale per la successiva attività dell'artista) è il primissimo gesto, quello che si pone come neutra virtualità. Esso concentra in sé la potenzialità pura, illimitata dell'arte, e quindi racchiude tutta l'opera – sia in retrospettiva che in prospettiva – di Paolini, ma anche quella di tutti i pittori che

¹⁵ I. Calvino, *La squadratura (per Giulio Paolini)* in Id., *Saggi (1945-1985)*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, t. 2, p. 1981.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 1983.

si sono affacciati e che si affacceranno sulla Storia dell'arte, ed è in relazione a un tale status che Paolini si pone l'interrogativo fondamentale della sua poetica: «Tutti i quadri di un autore (tutti i quadri della Storia dell'arte) ne fanno uno solo?»¹⁸. Nasce da questo interrogativo, che poi per Paolini è una convinzione, il fondamento del suo lavoro:

parlo [...] di quel mio *Disegno geometrico* – questo, il titolo dell'opera in questione – lontano nel tempo ma sempre visibile «in trasparenza» in tante mie opere fino a oggi. Parlo, ancor più in particolare, della facoltà dell'immagine di assentarsi, di evadere da quel quadro lasciando però percepire il tracciato lineare, la squadratura, in modo da consentire alla tela di «respirare», di evocare ogni altra immagine che, virtualmente, possa affiorare in superficie. Un tracciato che non è «soggetto» ma un sistema di punti e di linee, dunque elementi immateriali per definizione ma essenziali a mettere in atto ogni possibile visione o anche soltanto la pura eventualità che una visione possa arrivare a manifestarsi¹⁹.

E, ancora, la squadratura del foglio è assimilata da Paolini a qualsiasi superficie ancora immacolata e aperta a tutte le potenzialità dell'espressione:

Credo insomma che la ragione per la quale (un giorno di settembre del 1960) mi sono trovato a essere un pittore sia stata quella di veder apparire sotto i miei occhi e quasi a mia insaputa l'enigma tuttora irrisolto del quadro come «versione originale», di una superficie che, sempre uguale a se stessa, si fa eco o annuncio di ogni possibile proiezione di immagine²⁰.

Parallelamente alla procedura metalinguistica che Calvino adotta in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, le riflessioni di Paolini sono rivolte ad analizzare gli elementi tradizionali del fare creativo: il primo gesto, la squadratura, messa poi tra parentesi

¹⁸ G. Paolini, *Sale d'attesa* in Id., *Quattro passi. Nel museo senza musee*, cit., p. 27.

¹⁹ G. Paolini, *Recital* in Id., *Quattro passi. Nel museo senza musee*, cit., p. 105. Cfr. *ibid.*, p. 62: «Che cos'è ancora il disegno? [...] Una visione "a volo d'uccello" o una visione a occhi chiusi. Il sorriso che l'acrobata esibisce proprio nel momento più delicato del suo esercizio. Il profilo antico delle rovine, che sembrano al tempo stesso costituirsi e rimanere. Il riflesso dorato sulle frange del sipario, che sigla l'attesa di un evento... Un disegno è come una traccia, una trama invisibile e nascosta...».

²⁰ G. Paolini, *Sale d'attesa*, in Id., *Quattro passi. Nel museo senza musee*, cit., p. 39.

per farne risaltare l'importanza strumentale. Poi è toccato alla tela stessa essere messa tra parentesi. In una fase successiva la speculazione ha coinvolto il momento in cui il colore entra a far parte del quadro; poi il telaio, il muro che lo sorregge e il suolo, che a sua volta tiene il muro; dopo, la «fascia orizzontale che delimita il campo visuale»²¹ dello spettatore. E quest'ultima, osserva Calvino, si profila però come un «Orizzonte un po' limitato, a cui il pittore è riuscito a sottrarsi concentrandosi sul rapporto del quadro con uno sguardo particolare, quello di chi ha fatto il quadro, l'autore, cioè se stesso, visto magari attraverso il telaio, mentre guarda una tela che non c'è. L'autore non come soggetto – attenzione! – ma come elemento dell'opera»²². L'opera di Paolini in questione è una delle prime, portando la data del 1965, s'intitola *Delfo* e raffigura la sagoma dell'artista a braccia conserte, davanti a un telaio vuoto: essa è simile nella concezione e nelle finalità espressive ad un'altra, intitolata *Synopsis*, e la cui riproduzione per l'appunto compare sulla copertina del volume *Quattro passi. Nel museo senza musee*. Con quest'ultima, a distanza di anni e con innegabile coerenza, l'artista rilancia un'espressione artistica e una riflessione sul fare artistico quali erano stati introdotti con *Delfo*. Ciò che si vede in primo piano è una sagoma, che potrebbe essere quella di uno dei signori «col soprabito indosso che incontriamo nelle gallerie d'arte»²³, ma che si lascia interpretare come quella dello stesso Giulio Paolini, dell'artista quindi, visto di spalle: egli sta in piedi, in quella che è probabilmente la sua stanza da lavoro; guarda una tela su cui sta la fotografia della stanza suddetta, identica, che espone a sua volta una tela su cui è fotografato un telaio vuoto: l'opera non c'è. In quest'opera, dunque, si cerca di riprodurre il punto di vista dello spettatore (o anche dell'autore: non farebbe differenza perché in realtà i due ruoli – nella logica di Paolini – sono interscambiabili) il quale guarda un quadro in cui c'è uno spettatore che guarda un quadro, in cui c'è un quadro...: attraverso il procedimento della *mise en abyme*, è offerta allo spettatore una fuga continua, un rispecchiamento infinito

²¹ I. Calvino, *La squadratura (per Giulio Paolini)* in Id., *Saggi (1945-1985)*, cit., t. 2, p. 1984.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 1989.

dell'opera con se stessa. Ma, in verità, un punto di arrivo c'è, ed è il telaio vuoto: Paolini ci conduce ancora una volta a meditare sul supporto. La riflessione dell'artista ha toccato adesso però anche la figura dell'autore, snodo fondamentale anche nelle riflessioni di Calvino in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Nell'ottica di Paolini, l'autore è un attore col compito di svolgere una parte, quella di mostrare adeguata accoglienza nei confronti dell'opera, la quale viene a fargli visita: di vestire nel migliore dei modi l'anima dell'opera, senza investirla troppo delle sue questioni personali, lasciandola scevra cioè dagli psicologismi, ma anche dalle tentazioni realistiche. L'autore ha il compito di rispettare la natura dell'opera, che non può prescindere dall'interrogativo sul senso stesso della sua esistenza²⁴: «È l'autore stesso, allora, la sua identità e il suo ruolo di artefice, a essere messo in discussione»²⁵; «L'opera è un dato preesistente, nascosto (un dato *non dato*) che tocca all'artista riconoscere e rivelare all'attesa del nostro sguardo»²⁶. L'arte è un'entità autonoma, che per potersi pronunciare presta temporaneamente all'artista, suo primo spettatore, la propria autenticità. L'autore non ha un compito attivo, dunque: è un semplice *valet de chambre*; egli non può esprimere nell'opera la propria voce, la propria verità: è l'opera la sola a parlare (anche se, ad esser sinceri, a parere di Paolini l'opera sembra poter annunciare solo la sua stessa esistenza, unica certezza, sebbene non sia possibile trovare una risposta al perché di questa sua esistenza). Nel giudizio di Paolini l'opera, che è una, ha visitato – nel corso del tempo e nelle località più distanti del globo terrestre – i più vari artisti, i quali, a loro volta, hanno cercato di rispettarne il più possibile l'«immagine»: sempre fissando, cioè, quella “stella” che riuscivano a scorgere oltre la

²⁴ G. Paolini, *Anni-luce* in Id., *Quattro passi. Nel museo senza muse*, cit., p. 18: «[...] l'invasione del tema, l'irruzione del soggetto potrebbe prevalere sull'autenticità dell'immagine: non mi riferisco qui alla semplice, ovvia “influenza della realtà” (che esiste per diritto naturale e non deve neppure chiedere il permesso) ma piuttosto alla esplicita scelta di “realismo” che rischia di metterci fuori gioco, quando il soggetto dell'opera non è più la questione aperta del perché dell'opera stessa ma l'abuso e l'impertinenza di cui non l'opera, ma il suo autore si vale per escluderci, per occultarci la vista».

²⁵ *Ibid.*, p. 10.

²⁶ *Ibid.*, p. 8.

linea dell'orizzonte, senza però illudersi di poterla mai afferrare in tutta la sua turgida, indicibile luminosità. È per questo che tutti gli artisti esistiti ne fanno uno solo, sono lo stesso unico artista: perché non erano loro a parlare, ma era l'Arte a sussurrare loro. Nel *dépliant* che accompagnava la sua esposizione parigina del 2006-2007, *L'auteur inconnu*²⁷, Paolini estrae due scene, l'una da *Le Chef-d'oeuvre inconnu* di Balzac, l'altra da *The Madonna of the Future* di Henry James, che sembrano dimostrare proprio i suoi assunti circa la figura dell'Artista:

Mi riferisco in particolare a quel passaggio del racconto dove Frenhofer, l'anziano pittore protagonista della storia, non può trattenersi dall'intervenire e imporre le necessarie correzioni, il tocco risolutivo sul quadro (non suo ma di un altro pittore, l'amico e collega Porbus) affinché l'opera trovi rimedio e possa arrivare a felice compimento²⁸.

E poco sotto si dice, alludendo questa volta alla figura di tutt'altro pittore, attante nel libro di James:

Così come Frenhofer non riesce a trattenere la sua mano e ingorga «alla cieca» l'opera (sua o non sua) di una trama informe di segni e di colori, Theobald (l'altro pittore) resta invece inattivo, consapevole dell'impossibilità, dell'incolmabile distanza che lo separa da un'adeguata configurazione dell'opera e non osa neppure sfiorare la tela bianca che giace immobile, vergine, sul cavalletto dello studio. Se la mano dell'uno si muove inarrestabile, dentro e fuori la superficie del quadro, la mano dell'altro è come bloccata, trattenuta sulla soglia di uno spazio troppo luminoso, abbagliante: «... una tela che era un nulla assoluto, screpolata e scolorita dal tempo»²⁹.

È anche qui l'opera ad aver la meglio sulla figura del pittore, a guidarne la pennellata, ad appropriarsi di lui, di un *auteur inconnu*. E come si dice più sotto: *Art happens*: l'arte accade, succede, avviene, e questo non dipende certo dall'artista: è lei che detta le regole nell'istante stesso in cui si fa riconoscere, istante

²⁷ Il testo riportato nel catalogo corrisponde esattamente alla sezione *L'auteur sconosciuto* del capitolo *Recital* del libro *Quattro passi*, capitolo a cui per le seguenti citazioni facciamo riferimento.

²⁸ G. Paolini, *Sale d'attesa* in Id., *Quattro passi. Nel museo senza muse*, cit., p. 34.

²⁹ *Ibid.*, pp. 34-35.

che consente all'artista, per un attimo solo però, di conoscere la dimensione dell'a-temporale.

Le considerazioni fatte sopra circa la figura dell'autore non devono però far pensare che l'autore non ci sia; certo, egli acquista uno statuto diverso da quello tradizionale:

[...] non possiamo chiamarlo *Nessuno* perché in effetti è *Qualcuno* che resta però sconosciuto, non parla in prima persona³⁰.

Calvino, ne *La squadratura*, ricorda un quadro in cui il pittore, per rendere esplicito questo suo essere solo un tramite dell'attuarsi dell'opera, si fa fotografare mentre solleva la tela; oppure, per non sentire il disagio che esporre un'opera con la propria firma sottostante gli procura, finisce per esporre solo la propria firma. Le ricerche di Paolini miranti ad una totale spersonalizzazione dei propri lavori lo hanno portato ad esporne alcuni che lo fotografano: Calvino, pure coinvolto in una simile *quête* (le cui tematiche sono facilmente rinvenibili nel capitolo ottavo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*), sembra assecondare questo tentativo perché, forse, solo un pittore fotografato può presentarsi in tutta la sua oggettività, sgravato della sua storia autobiografica, paradossalmente impersonale. Paolini fin dagli inizi ha rifiutato di formarsi uno stile individuale secondo i canoni convenzionali. L'identità del pittore viene ad essere costituita dall'opera stessa, da tutte le sue opere, e poiché esse non fanno che meditare sulle opere del passato o le rivisitano, ne scaturisce che la fisionomia dell'autore (priva di lirismi od espressionismi) tende ad identificarsi con l'io della pittura d'ogni tempo e con le risorse infinite che sono nella Storia dell'arte: «il mio prossimo quadro [...] si configura come *non essere*, o già stato, iscritto in trasparenza nell'insieme di tutti i suoi precedenti e successivi: di questo (che vi parla) e di altri (tutti gli altri) autori, passati e futuri»³¹. La voce dell'Autore è quella nella quale entrano voci di altri autori, miriadi di culture («Diverse voci, da diverse epoche, fanno

³⁰ *Ibid.*

³¹ G. Paolini, *Anni luce* in Id., *Quattro passi. Nel museo senza musee*, cit., p. 21 (corsivo nel testo).

eco a quel silenzio sereno e consapevole che è la "voce" dell'autore»³²); e forse l'autore è più d'uno:

Perché non pensare che non si tratti di *un autore* ma che *l'autore* sia più d'uno, diverso ogni volta, uno per ogni esposizione o addirittura per ogni opera?³³

La riflessione di Calvino ne *La squadratura* mette appunto in evidenza questo intento dell'artista: «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. Paolini vorrebbe dunque portare alla ribalta il significato primo, da tutti dimenticato, della parola «*auctor*»: dapprima esso era sinonimo di «colui che aggiunge» e così l'autore per il nostro pittore è colui che riceve in eredità dalla Storia dell'arte una materia, che è lì da sempre, e ha la possibilità di smussarla, rimodellarla, lasciandola però invariata nella sostanza³⁵.

È il caso di *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (1967), opera costituita dalla riproduzione fotografica di un quadro di Lotto (*Ritratto di giovane*, 1505), all'interno del quale però è mutata la sintassi interna: l'osservatore si sente guardato dagli stessi occhi che guardavano il pittore Lotto. Qui Calvino introduce una problematica che coinvolge il concetto di rappresentazione e di immaginazione (problematica che verrà a costituire uno degli snodi portanti della sua opera *Se una notte d'inverno un viaggiatore*): si chiede se non sia banale credere che il giovane modello di Lotto sia stato proprio come quello ritratto: magari, Lotto si rifaceva solo ad un fantasma della sua mente; ma anche questa considerazione risulta non accertabile, poiché il quadro nasce sulla tela e non può prescindere dal nascere sulla tela, secondo necessità che si definiscono nell'atto pratico del dipingere (e anche quest'ultimo concetto è rintracciabile in trasparenza in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*; più pre-

³² G. Paolini, *Recital* in Id., *Quattro passi. Nel museo senza musee*, cit., p. 48.

³³ G. Paolini, *Sale d'attesa*, in Id., *Quattro passi. Nel museo senza musee*, cit., p. 42.

³⁴ I. Calvino, *La squadratura* (per Giulio Paolini), in Id., *Saggi (1945-1985)*, cit., t. 2, p. 1985.

³⁵ G. Paolini, *Recital* in Id., *Quattro passi. Nel museo senza musee*, cit., p. 48.

cisamente, nel momento in cui si afferma che l'atto del narrare viene a coincidere in definitiva con il processo stesso, concreto, dello scrivere: in queste considerazioni è evidente l'influenza delle conclusioni a cui erano giunti i teorizzatori dello *scripturalisme*).

La fotografia risulta essere un elemento emblematico del fare artistico di Paolini: essa si interpone tra la pittura e l'occhio osservante. Paolini si riconosce nel gesto della pittura di sempre «che è uno e non può che ripetersi»³⁶: Ingres ha riprodotto un autoritratto del giovane pittore urbinato, Raffaello; Paolini ha sovrapposto le due effigi, e si è accorto di come la differenza sia minimale, risiedendo essa solo nella sfasatura dei contorni: «Tutto il lavoro del nostro pittore parte dal presupposto che la pittura sia un tutto compiuto e definitivo, un edificio a cui egli non pretende d'aggiungere nulla»³⁷. Commenta Calvino:

La pittura [dunque] in lui equivale alla storia della pittura, e in questa storia egli privilegia alcuni momenti in cui la trasparenza dello sguardo si direbbe nasca dalla trasparenza della mente...³⁸

Successivamente Calvino manifesta la sua ammirazione per l'operare dell'amico pittore: «In un'epoca in cui è facile fare gli iconoclasti, egli si contraddistingue per il rispetto che porta alla pittura, per la fedeltà al mestiere di pittore nei suoi più umili elementi, per la modestia e insieme per la sicurezza con cui allinea nuove opere nel margine strettissimo di un'attività ridotta all'analisi di se stessa»³⁹.

Il riguardo che Paolini dimostra nei confronti dell'arte e del suo linguaggio fa sì che egli si schieri contro tutte le tendenze avanguardistiche nella convinzione che sia poco sensato affannarsi per inventare qualcosa di proprio dal momento che esso è già rinvenibile nel passato. Egli inoltre osteggia anche la concezione strumentale dell'arte come «piattaforma» calata nel mondo per riorganizzarlo, per mettere in comunicazione le plurime attività umane:

³⁶ I. Calvino, *La squadratura (per Giulio Paolini)*, in *Id. Saggi (1945-1985)*, cit., t. 2, p. 1987.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 1988.

³⁹ *Ibid.*, p. 1987.

Ma quale «certa» funzione ha mai esercitato l'arte? Per meglio dire: quale pur soggettiva certezza l'artista ha mai posseduto sulla funzione (o almeno sulla necessità) della sua «opera» se non l'urgenza, la necessità di essere, appunto, «operativo»? Quale altra amara imperscrutabile ragione lo muove, al di là dell'amara convinzione della sua stessa gratuità?⁴⁰

La proposta con cui Paolini intende rilanciare l'arte è quella di una «riduzione all'assoluto»:

Voglio dire che occorre procedere per sottrazione: togliere, «levare» ma anche sollevare il supporto dell'opera da stato di materia ad annuncio o elemento di immagine. Guardare in trasparenza, scorgere la filigrana, il codice segreto, la cifra nascosta: tracce che restano in superficie o che si inoltrano nella storia fino ad avvicinare, a toccare il punto di equilibrio⁴¹.

E appunto osserva Calvino come in Paolini si realizzi una particolare e forse invidiata simbiosi tra un livello concettuale ed una concretizzazione estetica, tra l'idea del fare e dell'essere con la prassi artistica: «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*»⁴².

Riflettendo sulle opere del pittore, lo scrittore dice di notare come esse siano spesso mosse dal meccanismo tautologico (meccanismo che egli conosce bene, e di cui si servirà in molti passi di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*): «La tautologia può essere intesa come un gioco di specchi o come la manifestazione più incontrovertibile della verità»⁴³. Altra consuetudine del pittore è quella di ricondurre «il molteplice all'uno»: «La mente del pittore si muove leggera nella nuda astrazione, ma se si dirige nella pluralità delle cose corpose viene presa dalla vertigine della polverizzazione e dello sparpagliamento»⁴⁴. Il pittore è preoccupato che la sua opera sia molteplice (mentre Calvino non pare condividere questa preoccupazione, tanto che con *Se una notte d'inverno un viaggiatore* darà

⁴⁰ G. Paolini, *Sale d'attesa* in *Id., Quattro passi. Nel museo senza musee*, cit., p. 52.

⁴¹ G. Paolini, *Recital*, in *Id., Quattro passi. Nel museo senza musee*, cit., p. 53.

⁴² I. Calvino, *La squadratura (per Giulio Paolini)*, in *Id., Saggi (1945-1985)*, cit., t. 2, p. 1988.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

vita ad un'opera in cui si fa ricorso ad una molteplicità di punti di vista e di stili): è per rimediare a questo inconveniente che talvolta lo si trova coinvolto nel tentativo di contenere le vecchie opere nelle nuove, di unificarle insomma. Quindi il pittore ricorre alla propria moltiplicazione come rimedio alla moltiplicazione del mondo⁴⁵.

Paolini, trentuno anni dopo la pubblicazione de *La squadratura*, dirà: «Forse dopo aver visto e toccato "l'albero della conoscenza", dato avvio alla mia "opera", mi ritrovo, tanto tempo dopo, al punto di partenza...»⁴⁶; nel suo saggio, Calvino aveva quasi profeticamente anticipato la confessione del "pittore": «Dopo un 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»⁴⁷.

Ma ne *La squadratura* Calvino allude più volte espressamente a se stesso, a partire dalla dichiarazione del desiderio di escludere dal proprio universo narrativo la comunicazione della realtà esterna e l'espressione del proprio ego:

Anche allo scrittore piacerebbe fare delle opere così: perché all'io non ci crede o se ci crede non gli piace; e perché il mondo non gli piace o se gli piace non ci crede. Però non riesce a trovare la strada⁴⁸.

Calvino afferma inoltre di aspirare alla calma interiore del pittore: vorrebbe anche lui scrivere soltanto «enunciati affermativi»⁴⁹, anche se questi fossero, in fin dei conti, solo interrogazioni senza

⁴⁵ M. Belpoliti, *Occhio all'opera*, in Id., *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 1996, p. 165.

⁴⁶ G. Paolini, *Anni-luce*, in Id., *Quattro passi. Nel museo senza muse*, cit., p. 18.

⁴⁷ I. Calvino, *La squadratura (per Giulio Paolini)*, in *Saggi (1945-1985)*, cit., t. 2, p. 1990. In questa definizione ha rilievo il termine "potenzialità": esso permette una perfetta comparazione della concezione che Paolini ha dell'Arte con quella che Calvino ha dell'universo letterario.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 1981.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 1982.

una possibile soluzione, anche se «[c]erto, per arrivare a quel punto molto è stato escluso, ma [esso comunque] è il solo modo per tenersi alle cose di cui si può essere sicuri, che sono pochissime, e per poterle guardare con fiducia e simpatia, almeno per un momento»⁵⁰. È questo l'atteggiamento che lo scrittore vorrebbe saper assumere ogni volta che prende la penna in mano, ma «appena comincia a scrivere si trova con tanti peluzzi sulla punta del pennino, o col nastro della macchina per scrivere tutto sfilacciato»⁵¹: il narratore ogni volta avverte il rischio che permangano nelle proprie carte le tracce ("peluzzi" e "sfilacciature") della natura frammentaria e discontinua del mondo esterno e della propria realtà interiore e forse l'impossibilità di liberarsene completamente. Per queste vie (per questi residui del mondo esterno o interno) continuano ad affiorare dalle parole dello scrittore l'espressione di se stesso e la comunicazione di quanto lo circonda; lo scrittore non ama parlare di sé: l'espressione gli appare come un gesto da consumare nel privato, ma a Calvino, diversamente che a Paolini, non dispiace l'atto del comunicare (e non a caso, proprio intorno alla possibilità di instaurare un'effettiva "comunicazione" tra emittente e destinatario dell'opera romanzesca, viene a svolgersi una delle speculazioni cardinali di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*), anche se ritiene che bisognerebbe chiarire prima quale dovrebbe essere l'oggetto di tale comunicazione e quale il modo in cui di esso si dovrebbe parlare, riflettendo sul referente e sul linguaggio.

Ma certo uno dei passaggi più rilevanti del saggio è quello in cui Calvino dichiara la sua ammirazione per il pittore negli sforzi «per arrivare a un'impersonalità assoluta, per sfuggire all'aborrita psicologia»⁵².

Sopra abbiamo visto come gli atti del dipingere (a cominciare dal "vedere") fossero per Paolini gli "unici assoluti"; come nota Marco Belpoliti, la definizione potrebbe essere ripetuta nel definire l'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»⁵³. Del-

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*, p. 1985.

⁵³ M. Belpoliti, *Storia del visibile*, in Id., *L'occhio di Calvino*, cit., p. 164.

l'operare paoliniano Calvino condivide senza dubbi, dunque, l'idea che all'artista oggi non rimanga altro che praticare «un'attività creativa ridotta all'analisi di se stessa»⁵⁴. È lo stesso scrittore ad evidenziare in più occasioni il piano metalinguistico della propria narrativa; un'esplicita realizzazione di queste sue inclinazioni è senz'altro rappresentata da *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Altre allusioni alla propria condizione sono rinvenibili verso la fine del saggio, là dove Calvino sostiene che «le forme d'inesauribile raggiungimento della verità sono due: la tautologia e l'anfibologia»⁵⁵: il pittore concettuale si lascia attrarre da quel gioco di specchi che è la tautologia; Calvino, invece, dichiara di propendere per l'anfibologia, ovvero per «il discorso interpretabile in due modi diversi o per la costruzione che si rivela fallace perché fondata su premesse ambigue»⁵⁶. Uno dei procedimenti tipici in Calvino, certamente anfibologico, è anche quello riscontrabile in alcuni suoi saggi (ad esempio ne *Il mare dell'oggettività*): quello di percorrere, cioè, la dimostrazione di una tesi lungo un testo, e poi finire – nelle ultime righe – proponendo o ipotizzando un esito contrario; questa modalità è altresì usata talvolta nei suoi testi narrativi, e in non pochi dei “racconti” iscritti in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: Calvino stesso allude a siffatta pratica, dicendo che un tale rovesciamento costituisce uno dei finali migliori all'interno di quelli che si possono scegliere nel genere romanzesco, e che consiste nel «mette[re] in discussione tutta la narrazione, la gerarchia di valori che presiede al romanzo», «[è] un finale che si proietta retrospettivamente sull'intero romanzo [...], e tutto si sfalda come una montagna di cenere»⁵⁷.

⁵⁴ G. Paolini, *Recital*, in Id., *Quattro passi. Nel museo senza muse*, cit., pp. 49-50.

⁵⁵ I. Calvino, *La squadratura (per Giulio Paolini)*, in Id., *Saggi (1945-1985)*, cit., t. 2, p. 1988.

⁵⁶ M. Belpoliti, *Storia del visibile*, in Id., *L'occhio di Calvino*, cit., p. 164.

⁵⁷ I. Calvino, *Cominciare e finire*, in Id., *Saggi (1945-1985)*, cit., t. 1, p. 749. Esempiare, per quanto riguarda il procedimento anfibologico, è uno degli *incipit* di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: *Quale storia laggiù attende la fine?* In esso, da un'iniziale situazione apparentemente senza speranze, in cui si sperimentava la cancellazione di tutto ciò che nel mondo può nuocere all'armonia dell'insieme, ovvero la nullificazione di tutto ciò che esiste, si giunge ad una conclusione in cui è possibile intravedere la realizzazione di un rapporto vitale tra il protagonista maschile ed una giovane donna.

Se il pittore temeva la polverizzazione provocata dal contatto con la pluralità delle cose, e tendeva quindi «a ricondurre il molteplice all'uno»⁵⁸, il narratore fa il contrario: si muove verso il mondo molteplice del suo prossimo romanzo (che al suo interno contiene però anche la vertigine tautologica). Le ultime considerazioni circa l'operare di Paolini conducono di nuovo a riflettere su quel suo *Disegno geometrico* degli inizi: le fotografie di quella tela squadrata avrebbero potuto susseguirsi – dice Calvino – nel catalogo di «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». L'*explicit* del saggio pone la diretta conseguenza della riflessione di Calvino sull'operare di Paolini: «Lo scrittore guardandole già riesce a leggere gli *incipit* d'innumerabili volumi, la biblioteca d'apocrifi che vorrebbe scrivere»⁵⁹. Questa affermazione, un po' visionaria, è il filo che congiunge *La squadratura* del “disegnatore” Giulio Paolini a quella che potrebbe essere vista come un'altra “squadratura”, stavolta del narratore Italo Calvino. Egli realizzerà quella biblioteca di inizi di volumi nel libro *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, un romanzo fatto appunto di *incipit* di romanzo, inscatolati l'uno nell'altro, attraverso la gidiana tecnica araldica della *mise en abyme*⁶⁰.

3.3 *Se una notte d'inverno un viaggiatore (II)*

SENZA TEMERE IL VENTO E LA VERTIGINE

È il racconto della storia che arriva, di una storia collettiva e individuale; è racconto proiettato sul futuro, aperto, non

⁵⁸ I. Calvino, *La squadratura (per Giulio Paolini)*, in Id., *Saggi (1945-1985)*, cit., t. 2 p. 1988.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 1990.

⁶⁰ Va altresì ricordato che il saggio su Paolini conosce un'altra versione, più ampia, conservata tra le carte di Calvino e nella quale sono evidenti gli elementi che ne fanno un testo genetico rispetto a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Di tale versione dà conto B. Falcetto, *Note e notizie sui testi*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., pp. 1382-1385.