

Nadia Rosso

Per una teoria visuale della lettura in Italo Calvino

Abstract

Il presente lavoro intende individuare in Italo Calvino un discorso sull'arte e su una personale teoria della lettura che si esplicita sin dalla stesura del saggio *La squadratura*.

Abstract

This paper will illustrate Italo Calvino's discourse on art and his personal reading theory expressed in essay *La squadratura*.

Parole chiave

Letteratura Lettura Arte

Email:

nadia.rosso@libero.it

L'attenzione di Italo Calvino per la scrittura e per la lettura affonda le radici nella lontana infanzia dello scrittore¹. Le successive confessioni disseminate lungo l'intera produzione fisionomica e saggistica, inerenti la spiccata e precoce attività di lettore di fumetti e di vignette², continueranno a fare da contrappunto all'interesse per il mondo iconografico e per il mondo scritto. L'arte rimarrà sempre per Calvino terreno fertile di indagine, istanza di un cambiamento di generi e di forme letterarie che troveranno nello scrittore, senza soluzione di continuità, un osservatore instancabile della realtà artistica che si andava delineando in quegli anni³.

Il suo 'fiuto', sottomesso apparentemente a un'algida operazione di descrizione dal di fuori, interviene per fissare spesso linee e demarcazioni, confini o compenetrazioni di moduli e sistemi che partono dall'arte per giungere alla letteratura. Se il campo di indagine si fissa intorno a coordinate spesso definite da un pretesto (una mostra o una visita al museo), è particolarmente pregno di sollecitazioni indagare sulle indicazioni e sulle riflessioni apparentemente disinteressate sull'arte e sulla letteratura che egli fornisce alla vigilia della pubblicazione della prefazione al catalogo dal nome parlante, *Idem*, dell'artista conterraneo Giulio Paolini. È intorno a questo nucleo teorico che va nascendo, dapprima in forma larvale, poi sempre più consapevolmente, il germe del suo ultimo romanzo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*⁴, notoriamente conosciuto come romanzo del lettore e che, invece, del lettore si fa beffe sin dalle prime battute. Esso si configura,

¹ Cfr. *Album Calvino*, a cura di L. Baranelli ed E. Ferrero, Mondadori, Milano 1995, p. 14 e segg. Cfr. Anche E. Macellari, *Eva Mameli Calvino*, Ali&no editrice, Perugia 2010.

² D. Scarpa, *Calvino*, Mondadori, Milano 1999, p. 6.

³ Cfr., a titolo meramente esemplificativo, la sezione *Immagini e teorie*, interamente dedicata alle arti, la raccolta *Collezione di sabbia* in I. Calvino, *Saggi, 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, tomo II, Mondadori, Milano 1995; cfr. soprattutto la densa e interessante riflessione contenuta in *Furti ad arte (Conversazione con Tullio Pericoli)*, ivi, pp. 1801-1815 e l'introduzione a G. Paolini, *Idem*, Torino, Einaudi 1975, pp. VII-XIV, ora anche in I. Calvino, *La squadratura (per Giulio Paolini)*, in Id., *Saggi*, tomo II, cit., pp. 1981-1990.

secondo l'interessante definizione di Scarpa, come «[...] l'*opus picassianum* di Calvino, di quel Picasso che fa il verso all'intera storia della pittura, dai graffiti di Altamira a Velázquez a Cézanne, fino a fare il verso a se stesso»⁵.

Lo stesso celebre incipit del romanzo, inserito nella cornice che dà avvio alla narrazione, segna un preciso punto di osservazione, una spiccata sensibilità verso il visivo e l'immagine associati a una precisa pratica di lettura:

Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero. Lascia che il mondo sfumi nell'indistinto. La porta è meglio chiuderla; di là c'è sempre la televisione accesa. Dillo subito, agli altri: "No, non voglio vedere la televisione!" Alza la voce, se no non ti sentono: "Sto leggendo! Non voglio essere disturbato!" Forse non ti hanno sentito, con tutto quel chiasso; dillo più forte, grida: "Sto cominciando a leggere il nuovo romanzo di Italo Calvino!" O se non vuoi non dirlo; speriamo che ti lascino in pace⁶.

La voce narrante che suggerisce allo spaesato lettore calviniano di isolarsi rispetto a ogni inopportuna fonte di disturbo e di rumore richiama la precisa volontà di rompere la continuità tra l'interno e l'esterno, il cui compito nell'arte visuale, nella pittura in particolare, è assolto dalla fisicità della cornice. La funzione demarcativa che essa definisce tra il dentro e il fuori è la funzione che in queste primissime battute del romanzo viene richiamata ed evocata attraverso l'enumerazione delle fonti di rumore incompatibili con la contemplazione dell'oggetto artistico e con la lettura silenziosa. Il lettore calviniano, che qui comincia ad assumere i contorni del narratario, si riconosce in questa precisa volontà di isolamento e di solitudine⁷.

Regole precise sembrano guidare la lettura, così come regole precise guidano lo sguardo dell'osservatore lungo le linee e i margini del quadro. Preoccupazioni simili compariranno nella letteratura museografica all'altezza degli anni Ottanta⁸, esattamente proprio quando Calvino rifletterà sulle condizioni più adatte per godere al meglio della lettura.

Solo dopo aver definito le posizioni più idonee e le modalità passate o possibili di distensione e di rilassamento⁹, Calvino fissa i punti fondamentali per una corretta visione che si lasci guidare dalla morbidezza di un fascio di luci, preoccupato di regolare il tutto in modo da non stancare la vista e da non offuscare l'immagine.

A metà strada tra il desiderio d'arte e il desiderio di lettura si pone dunque la «solidità materiale del libro» che permette, una volta violata, di accedere alla sua «sostanza incorporea». È lo stesso scrittore che, inaugurando le prime battute del capitolo terzo, descrive con particolare cura e attenzione le diverse fasi con cui un libro può essere penetrato attraverso la lama di un tagliacarte.

⁴ «Calvino si dedica esclusivamente, per due anni e mezzo, dal primo gennaio 1977 alla primavera del 1979, al libro che aveva annunciato nel testo per Giulio Paolini: una "biblioteca d'apocrifi", un romanzo che conservi intatta lungo l'intera sua durata l'energia della potenzialità, la libertà d'un perpetuo incominciare». (Cfr. D. Scarpa, *Calvino*, cit., p. 44).

⁵ Ivi, p. 45.

⁶ I. Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Mondadori, Milano 1992, pp. 613. D'ora in poi ci si riferirà al romanzo con la sigla RR, II, seguita dal numero di pagina della citazione.

⁷ G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1983, p. 307.

⁸ Cfr. F. Minissi, *Il museo negli anni '80*, ed. Kappa, Roma 1983 e cfr. anche A. Lugli, *Museologia*, Jaca Book, Milano 1992.

⁹ Cfr. R. Barthes, *Variazioni sulla scrittura*, seguite da *Il piacere del testo*, a cura di C. Ossola, Einaudi, Torino 1999.

Abbandonati presto gli impeti distruttivi del Lettore e ristabilito l'equilibrio, lo scrittore sublima il sacrilego gesto di estrema e progressiva parcellizzazione del testo e descrive finemente le sensazioni tattili, visive e uditive che soggiacciono e accompagnano il taglio della carta, rendendo evidente l'elencazione ossessiva attraverso la presenza di una marca descrittiva che sfiora la precisione e la definizione del gesto chirurgico:

I piaceri che riserva l'uso del tagliacarte sono tattili, auditivi, visivi e soprattutto mentali. L'avanzata nella lettura è preceduta da un gesto che attraversa la solidità materiale del libro per permetterti l'accesso alla sua sostanza incorporea. Penetrando dal basso tra le pagine, la lama risale d'impeto aprendo il taglio verticale in una scorrevole successione di fendenti che investono a una a una le fibre e le falciano, – con un crepitio ilare e amico la buona carta accoglie quel primo visitatore, che preannuncia innumerevoli voltar di pagine mosse dal vento o dallo sguardo –; maggiore resistenza oppone la piega orizzontale, specie se doppia, perché esige una non agile azione di rovescio, – là il suono è quello di una lacerazione soffocata, con note più cupe. Il margine dei fogli si frastaglia rivelandone il tessuto filamentoso; un truciolo sottile, detto «riccio», – se ne distacca, gentile alla vista come schiuma d'onda sulla battima. L'aprirti un varco a fil di spada nella barriera dei fogli s'associa al pensiero di quanto la parola racchiude e nasconde: ti fai largo nella lettura come in un fitto bosco¹⁰.

Il testo (*textus*) rivela il suo tessuto filamentoso, l'intrecciarsi di motivi da sviscerare e svelare. La sua etimologia, com'è noto, ristabilisce precisi legami metaforici: filo, trama, tessuto, intreccio. Il lettore deve materialmente, e brutalmente, penetrare nella sua sostanza per cogliere l'intrico della storia. Il libro, sottoposto a una crudele operazione di smembramento, rivela la sua natura fisica. La descrizione precede a bella posta la riflessione artistica di Iriero, il Non Lettore che, di lì a poco, inizierà a scomporre l'oggetto libro a scopo artistico. I libri, insomma, non sono soltanto oggetti letterari.

Lo stanco Lettore, costretto a tagliare le pagine per amor della lettura, si ritrova di fronte a uno schema che rimanda alla nota tavola degli scacchi usata da Marco Polo nelle *Città invisibili*. Il suo procedere è una progressiva scoperta che lo immerge sempre più, come in una voragine, alla ricerca delle parole. Il suo annaspere sempre più in fondo – scavo che richiama l'operazione paoliniana descritta da Calvino nella *Squadratura* – riconduce al già noto sentimento frustrante che sarà aggravato dalla consapevolezza di non star più sfogliando il romanzo X, ma un nuovo romanzo Y.

Senza temere il vento e la vertigine, uno degli incipit proposti dall'ormai divertito narratore, introducendo sin dal titolo la vertigine, rimanda a un meccanismo di ripetizione per il quale da un abisso si passa a un altro abisso, da uno strapiombo a un altro strapiombo, da un vuoto a un altro vuoto, in un continuo e incessante vorticare che si ripropone e si disfa costantemente. Lo scrittore non tarda a rivelare che questo malessere incombe anche sul testo: «Forse è questo racconto che è un ponte sul vuoto, [...]. Anche il racconto deve sforzarsi di tenerci dietro, di riferire un dialogo costruito sul vuoto, battuta per battuta. Per il racconto il ponte non è finito: sotto ogni parola c'è il nulla»¹¹.

La stessa protagonista della storia, Irina Piperin, sofferente di vertigini, non nega di aver disegnato, in passato, «tessuti» e di voler continuare, in mancanza di questi, a stilizzare «disegni per aria». L'analogia tra disegno e tessuto, e dunque tra disegno e scrittura e tra arte e letteratura, nonché la pregnante quanto logorata presenza del *topos*, è confermata anche dalle successive affermazioni del protagonista del racconto che dichiara di fuggire la contingenza della guerra grazie alla concentrazione «in un disegno

¹⁰ RR, II, p. 651.

¹¹ Ivi, pp. 690-691.

ossessivo» che ritorna e che frustra lo stato d'animo del personaggio. L'immagine dell'incipit che torna su se stesso e della vertigine come metafora corre lungo l'intero capitolo e si insinua come un disegno dalle volute che mai si completano.

Uno dei capitoli in cui Calvino si abbandona a slanci filosofici ed elucubrazioni esistenziali è l'incipit immediatamente precedente l'ottavo capitolo, il più rigorosamente pregno di teoria letteraria e di spunti teorici visuali. Nell'incipit il narratore sottolinea a più riprese la volontà di confondere e far perdere le tracce agli inseguitori di turno. Il procedimento adottato è quello che Athanasius Kircher, autore dell'*Ars magna lucis et umbrae*, aveva inventato per il suo teatro polidittico al fine di riprodurre la stessa immagine in una successione continua che moltiplicasse l'oggetto sottoposto a un progressivo processo di riflessione.

Nella definizione del procedimento, il narratore non nega di voler ottenere lo stesso effetto finale con la propria immagine:

È la mia immagine che voglio moltiplicare, ma non per narcisismo o megalomania come si potrebbe troppo facilmente credere: al contrario, per nascondere, in mezzo a tanti fantasmi illusori di me stesso, il vero io che li fa muovere. Per questo, se non temessi d'essere frainteso, non avrei nulla in contrario a ricostruire a casa mia la stanza interamente foderata di specchi secondo il progetto di Kircher, dentro la quale mi vedrei camminare sul soffitto a testa in giù e volare verso l'alto dalle profondità del pavimento¹².

Il gioco del «falso» scrittore, che ancora una volta Calvino esplicita e dichiara fra le pagine, tocca la scrittura che si rifrange e si scompone per sfuggire a tentativi di presa¹³.

In un mondo catoptrico anche i nemici possono credere che mi stanno accerchiando da ogni lato, ma io solo conosco la disposizione degli specchi, e posso rendermi inafferrabile, mentre loro finiscono per urtarsi e abbrancarsi a vicenda¹⁴.

L'immagine come illusione si scontra e converge nell'idea di scrittura come illusione. Essa svia e devia, confonde e turba chi si avventura alla cieca, mentre rassicura e permette la salvazione a chi ha ordito il piano, la tela, il tessuto. È ancora Calvino ad insistere su questi presupposti:

A questo punto il racconto potrebbe ricordare che le virtù degli specchi di cui discettano i libri antichi comprendono quella di mostrare le cose lontane e occulte. I geografi arabi del Medio Evo nelle descrizioni del porto d'Alessandria ricordano la colonna che s'alza sull'isola di Pharos, sormontata da uno specchio d'acciaio in cui si vedono a immensa distanza le navi avanzare al largo di Cipro e di Costantinopoli e di tutte le terre dei Romani¹⁵.

L'immagine moltiplicata dagli specchi finisce per rendere la molteplicità del Tutto e dunque un'immagine di Dio. È così che Calvino indirettamente, citando Porfirio, ripensa con un po' d'invidia al procedimento che l'amico e artista Paolini attua con le immagini fotografiche o con le tele che si replicano.

¹² Ivi, p. 770.

¹³ Cfr. M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina editore, Milano 2012, p. 51.

¹⁴ RR, II, p. 771.

¹⁵ Ivi, p. 773.

Di specchio in specchio – ecco quel che m'avviene di sognare – la totalità delle cose, l'universo intero, la sapienza divina potrebbero concentrare i loro raggi luminosi in un unico specchio. O 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 mia¹⁶.

Ed ecco che, a distanza di qualche pagina dalla confessione, il narratore infrange la propria identità come dentro un caleidoscopio. Il diario di Silas Flannery, il cuore stesso del romanzo, prorompe con tutta la sua portata teorica e sconvolge la definizione di immagine e di testo.

È ancora un gioco di specchi a manomettere i meccanismi tradizionali della scrittura-lettura. Ancora una volta, il cannocchiale con cui Silas Flannery sta osservando la lettrice, sdraiata in atteggiamento di assorta lettura, si capovolge e tocca lo scrittore, fino a giungere al noto desiderio espresso di non esistere («Come scriverei bene se non ci fossi!») e di voler continuare soltanto a colmare l'«attesa» della lettrice, il «vuoto» che le parole devono riempire. La prima operazione che dunque si prospetta come feconda di significato è il raddoppiamento dello scrittore. Le due immagini sono ora quasi speculari, ma non esattamente sovrapponibili, chirali, nel senso che si fiancheggiano e si moltiplicano. A dimostrazione della volontà di annullare e di moltiplicare l'autore interviene, mascherata, la nota favola teorica del *Pierre Menard, autore del Don Chisciotte* di Borges. Calvino, strizzando l'occhio ai lettori e ai critici, ripropone in forma camuffata l'annosa questione borgesiana presentando la copia di *Delitto e castigo* di Dostoevskij.

Copiare e falsificare ridivengono parte del circuito comunicativo, si sostituiscono alla scrittura e rilanciano l'idea del romanzo d'apocrifi:

L'apocrifo è per definizione il frutto della contraffazione, dunque tutto il contrario di ciò che può uscire dalla penna di uno scrittore "chiamato" per inclinazione naturale all'esercizio dell'arte. Ma soprattutto l'apocrifo è un'opera attribuita a un autore diverso da quello effettivo; e come può uno scrittore aspirare a scrivere opere che saranno attribuite a un altro, aspirare insomma a cancellarsi in quanto autore?¹⁷

La risposta non è immediata e non è semplice. Lo stesso Calvino, come per un moto di sconforto seguito a un'illuminazione, capirà di non poter fare affidamento esclusivamente sulla scrittura. Solo la pittura e le parole degli amici Tullio Pericoli e Giulio Paolini potranno aiutarlo nel tentativo di superare l'ansia di trovare e cercare risposte.

Il dialogo fra due artisti in crisi porta, nel corso del 1980, Calvino e l'artista Tullio Pericoli a uno scambio di vedute sull'arte, che si rivelerà assai proficuo¹⁸. Come in una *talking-cure* e in una terapia speculare (dove l'intervista funge da dialogo fra terapeuta-paziente), i due artisti prendono progressiva coscienza e consapevolezza del peso delle loro parole e discutono del personale approccio al mestiere di letterato e di pittore, riflettendo su alcuni nodi e alcune tematiche squisitamente teorici.

Pericoli: I disegni della mostra, che ho intitolato «Rubare a Klee», sono nati da una necessità pratica: sospendere deliberatamente per un po' il mio modo abituale di lavorare per non correre il rischio che diventasse ripetitivo. Mi sentivo indotto a ripetere le stesse

¹⁶ Ivi, p. 774.

¹⁷ C. Benedetti, *Paolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 90 e *passim*.

¹⁸ Cfr. I. Calvino, *Furti ad arte (Conversazione con Tullio Pericoli)*, cit., pp. 1801-1815. La conversazione fu tenuta nel corso della mostra milanese di Pericoli, *Rubare a Klee*, nel 1980.

operazioni, a preparare il foglio allo stesso modo, a partire dallo stesso segno, quasi dalla stessa immagine, a usare gli stessi toni¹⁹.

Perché allora pensare a Calvino? Appena l'anno precedente, infatti, Calvino aveva dato alle stampe il *Viaggiatore* che rovesciava, piuttosto, l'ottica di Pericoli, a tutto vantaggio della «ripetizione differente».

Pericoli appare particolarmente determinato nel definire e spiegare i motivi che lo hanno indotto a scegliere Calvino come interlocutore ideale dell'intervista ai fini di commentare e di situare organicamente l'oggetto centrale della mostra: rubare a Klee.

Pericoli: È questo in fondo un tipo di furto un po' particolare, che paradossalmente arricchisce il ladro e il derubato [...].

È a questo punto che mi è venuta l'idea di un colloquio con te, che non mi sembri estraneo all'idea del «rubare» e che sicuramente, mi pare, nascondi, se così posso dire, una natura kleeiana. [...]. Come Klee sei anche tu alla ricerca delle forme possibili e disegnabili, che non ci sono nella realtà ma esistono in quanto possibili. [...]. Anche il foglio del pittore non esiste come spazio finché non vi si traccia il primo segno di matita²⁰.

Calvino, della cui «natura kleeiana» Pericoli è convinto assertore, riconosce che l'idea del «rubare» non gli è estranea e che, anzi, è all'imitazione che corre il suo pensiero nel momento in cui riconosce di aver iniziato a scrivere:

Calvino: Si può dire che l'arte nasca da altra arte, così come la poesia nasce da altra poesia [...]; per far venire fuori la voce, per esistere come personalità poetica indipendente, si comincia a stabilire il rapporto con un modello o con più modelli. [...]. La citazione può essere cosciente o inconscia²¹.

Nel corso della conversazione, i due artisti si confrontano sul nome di Picasso, pittore che più di altri ha inteso la propria opera come confronto, imitazione, rifacimento e rivisitazione di opere d'arte altrui. *L'opus picassianum* sembra dunque guardare al passato, alle spalle dell'artista e, secondo Calvino, rivela proprio in questo aspetto il suo messaggio probabilmente fallito (non servire «agli altri», nell'interessante lettura calviniana). La pittura, più della letteratura, comunica allo scrittore ligure l'ideale di invenzione libera che forse la letteratura del momento non è più in grado di trasmettere:

Calvino: La pittura mi è servita sempre come spinta a rinnovarmi, come ideale di invenzione libera, di essere sempre se stessi facendo sempre qualcosa di nuovo. [...]. Poi a un certo punto, durante gli anni Sessanta, questo del rubare diventa un tema importante della problematica letteraria: il rifacimento, la riscrittura²².

Il copista diventa pertanto la figura che più di altre racchiude il segreto del furto, perpetrato a vantaggio, più che a danno, dello scrittore:

Pericoli: [...], nel tuo ultimo libro, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, scrivi: «Per un istante mi sembra di capire quale deve essere stato il senso e il fascino d'una vocazione ormai inconcepibile: quella del copista. Il copista viveva contemporaneamente in due dimensioni temporali, quella della lettura e quella della scrittura; poteva scrivere senza

¹⁹ Ivi, p. 1801.

²⁰ Ivi, p. 1802.

²¹ Ivi, p. 1803.

²² Ivi, p. 1806.

l'angoscia del vuoto che s'apre davanti alla penna; leggere senza l'angoscia che il proprio atto non si concreti in alcun oggetto materiale»²³.

La risposta di Calvino coinvolge il processo di riscrittura, visto dalla personale ottica di chi ha decuplicato la storia da raccontare in un continuo inizio che frustra le attese del lettore:

Calvino: [...]. Nel mio libro insomma propongo, come uno dei tanti esercizi che si possono fare, quello di prendere un inizio già dato e cercare di svilupparlo in un altro modo. Del resto uno dei procedimenti canonici dell'avanguardia è il lavorare su cose già scritte. Questo è anche vero per la pittura²⁴.

Pericoli riporta la conversazione verso il «piacere della lettura», che è piacere della scrittura altrui. L'artista non nomina mai l'effetto di apocrifo ma pare voler spingere uno sfuggente Calvino verso una precisa presa di posizione o 'ammissione di colpa'. Per questo, Pericoli riprende un sintagma pronunciato poche righe prima, tratto dal *Viaggiatore*, per spronare lo scrittore a un maggior coinvolgimento e, forse, a una confessione:

Pericoli: Liberarci dall'«angoscia del vuoto che s'apre davanti alla penna», dai conflitti legati all'attività creativa, dalla fatica di progredire nella propria ricerca, dalla fatica che si avverte di dover inventare. Potersi esprimere riparandosi dietro una specie di alibi, con una limitazione di responsabilità²⁵.

La «limitazione di responsabilità» cui si fa qui riferimento è anche mancanza di una verità pittorica, mancanza di cui i pittori, per certi versi, si compiacciono, e di cui Calvino ribadisce i contorni senza mai considerarla un difetto.

Calvino: Non c'è un progresso. Per esempio per periodi lunghi si è creduto che il progresso fosse il vero, il vero fotografico, in altri momenti era invece il sublime. Di fatto non c'è altro fine se non quello di tirar fuori dalle potenzialità pittoriche tutto il possibile. Questo vale anche per la letteratura. [...] oggi dopo tanto tempo in cui il valore principale era l'individualità stilistica, l'autenticità personale, siamo attratti da questi procedimenti interpersonali o apersonali, consideriamo l'arte che agisce attraverso di noi o malgrado noi stessi. Per questo parliamo del rubare, dell'imitare, come di operazioni importanti, [...]»²⁶.

Stabilito che l'epoca contemporanea rivive i maggiori processi creativi grazie a un'attenta riscoperta dei meccanismi già in uso presso gli artisti del passato, Calvino difende, senza mai pronunciarlo, l'effetto d'apocrifo e una ricerca orientata verso una nuova rinascita. La sua precisa presa di posizione orienta la letteratura e l'arte, in generale, verso una deriva «apersonal[e]» o «interpersonal[e]» di cui non è possibile, almeno a questa altezza cronologica, definire bene i contorni.

La conversazione avvenuta fra Pericoli e Calvino nel 1980, un anno dopo la pubblicazione del *Viaggiatore*, ci conferma l'immagine di uno scrittore la cui consapevolezza lo porta a rispondere alle provocazioni di Pericoli in modo molto diverso dall'ansia che aveva contraddistinto le sue precedenti affermazioni sulla scrittura e sull'arte. Inoltre, aspetto assai singolare, le riflessioni che seguiranno la conversazione

²³ Ivi, p. 1809.

²⁴ Ivi, p. 1810.

²⁵ Ivi, p. 1811.

²⁶ Ivi, pp. 1813-1814.

'kleeiana' non parranno più contrassegnate da tale disinvoltura. Non sorprende, dunque, che il ritratto e il profilo di artista che emergono prima di questo momento siano piuttosto incerti e indecisi.

Per Paolini, artista genovese presto trapiantato a Torino, la seconda metà degli anni Sessanta segna una cesura col passato. L'artista inizia ora a realizzare una serie di opere basate sulla dialettica tra spazio percepito e soggetto percettore in relazione allo spazio della rappresentazione. Il suo lavoro acquista fin da subito una portata speculativa che va nella stessa direzione delle ricerche concettuali dei coetanei amici artisti e sperimentatori. La sua volontà d'arte si scontra, come afferma in *Idem*, con «l'affanno, l'urgenza dell'idea, la ricerca "obbligata", la preoccupazione per l'evidenza»²⁷. L'idea di quadro in Paolini è legata a un'idea astratta, nel senso che viene bandito ogni tentativo di dare all'opera forma definitiva e di conferirle, nella sua indeterminazione, la «mortificazione di vederla compiuta»²⁸. Quella che potrebbe essere letta come «incapacità di aggredire una situazione» si trasforma invece in volontà di stabilire l'esistenza del quadro: non il suo «come» ma il suo «perché», piuttosto²⁹.

Calvino, chiamato nel 1975 a introdurre il catalogo d'artista dell'amico, si sofferma non a caso su punti nodali e centrali della riflessione teorica:

Molte opere del pittore sono fatte di citazioni di sue opere anteriori. Si può parlare della propria storia senza compiacersene, senza intenerirsi? Lo scrittore ha dei pessimi rapporti con la propria storia e non vorrebbe mai voltarsi indietro a contemplarla³⁰.

E ancora:

Lo scrittore ammira molto gli sforzi del pittore per arrivare a un'impersonalità assoluta, per sfuggire all'abborrita psicologia, ma comincia a innervosirsi quando vede che la via verso l'impersonalità riporta il pittore a tirare in ballo l'io, sia pure un io cartesiano, categorico, grammaticale, anonimo. E se proprio questa fosse la via per liberare l'io dalla corpulenta pesantezza dell'autobiografia individuale? [...].

Annulare 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 pittore³¹.

La contaminazione fra le arti, contaminazione felice che contempla una complessità e una fenomenologia nel romanzo altrimenti non individuabile, ha reso Calvino particolarmente attento e sensibile a precisi spunti che il catalogo *Idem*, ma prima ancora l'elaborazione teorica sottesa all'arte poverista nella particolare declinazione data dal suo fondatore, Germano Celant, permettono di esibire come modelli accettati e rielaborati da uno scrittore in crisi che, alla fine degli anni Settanta, finisce per tornare testardamente su una nuova elucubrazione del genere romanzesco.

L'arte di Paolini si connota sin da subito per una certa sensibilità verso la nozione di classico³². Le sue statue, a differenza di quelle del sodale Kounellis, spesso rimandano non alla classicità greca e romana, ma neoclassica. Esse nascono come replica fin dal loro esordio e spesso si osservano, formando un'immagine speculare. L'evidente intento

²⁷ G. Paolini, *Idem*, cit., p. 34.

²⁸ Ivi, p. 50.

²⁹ Ivi, p. 51.

³⁰ I. Calvino, *La squadratura*, ivi, p. X.

³¹ *Ibidem*.

³² Cfr. G. Verzotti, *Parole per l'Arte Povera*, in *Arte Povera in collezione*, cat. esp., Charta, Milano 2000, pp. 22-29.

teorico autoreferenziale mostra una sorta di intraducibilità del passato nel linguaggio dei contemporanei che non è visto, ciononostante, come impossibilità di recupero bensì come sapere riutilizzabile.

Il senso che per Calvino assume questa categoria poverista, e più specificamente paoliniana, è chiaro sin dalla dichiarazione presente nel celeberrimo tentativo di definizione di classico e, dunque, di canone. Classico è, in seno alla discussione sul genere romanzesco, anche ciò che è legato alla tradizione.

Un altro particolare aspetto performativo delle opere poveriste, il lavoro ‘collettivo’, sembra ricollegarsi strettamente al *Viaggiatore*. Adottare questa specifica prassi significa «discutere la centralità del soggetto-artista, l'autorialità dell'opera, che diventa un testo polifonico e non più univoco»³³. Se si riflette sulle conseguenze della portata di tale gesto, si può dedurre, non troppo arbitrariamente, che la polifonia dell'opera può, nelle sue spinte più estreme, ridursi ad apocrifo, con i noti risvolti calviniani.

Celant ripropone a più riprese il carattere di indefinitezza dell'Arte Povera, tanto da identificare gli eventi che la compongono come un'«ansiosa spettativa», («come la vita», aggiungerà poche righe dopo)³⁴. Il tempo dell'attesa ne delinea i contorni che risultano stimolanti ma mai fissi. La sfida dell'artista con la sua opera, ribadisce Cullinan, è nei confronti della «credulità dello spettatore», che crea in tal modo uno «stato di costante sospensione»³⁵.

Il punto fortemente convergente con la riflessione sulla letteratura degli anni Settanta, così come Calvino sembra proporla al proprio pubblico di lettori e di critici, incontra una certa volontà di indefinitezza, una «sovrapposizione interna di livelli che si sviluppa al plurale, man mano che si dilata e si innalza»³⁶. In essa il pensiero alla base della teoria artistica (e letteraria) verte in modo inequivocabile verso la «frammentazione» e la «molteplicità»³⁷, parole già care allo scrittore ligure, rinunciando a produrre e a proporre un risultato omogeneo, quanto piuttosto interrotto e deviato.

Le opere che dunque saranno interessanti ai fini della comprensione dell'Arte Povera offriranno un'immagine di esaltazione del *discontinuum*, di contro al pericolo dell'incoerenza che viene, non a caso, definito «falso», conquistando finalmente una valenza non più negativa.

L'oggetto è allora un significante che assume tutta una serie di significati instabili, ineffabili ed aleatori, con un rinnovo infinito da un senso possibile ad un altro, senza arrestarsi mai su un tema definito, ma come minimo sul suo doppio, in quanto l'arte vuol dire proprio incessante spostamento, saturazione e iperfrequenza di immagini incontrollabili ed imprevedibili³⁸.

Nel tentativo di definizione dei territori dei poveristi, Celant propone ‘a sua insaputa’ una teoria calzante per la lettura e l'interpretazione del *Viaggiatore* che, presentando un vero e proprio linguaggio e non più solo una mera immagine, si proietta verso una molteplicità che è decuplicazione, moltiplicazione dei possibili narrativi. La prospettiva del *discontinuum*, da cui sembra muovere anche Calvino in sintonia con le idee di Paolini,

³³ Ivi, p. 23.

³⁴ G. Celant, *Arte povera*, Mazzotta, Milano 1969, p. 225.

³⁵ N. Cullinan, *La ricostruzione della natura: gli imperativi artigianali e rurali dell'Arte Povera*, in *Arte povera 2011*, Electa, Milano 2011, p. 64.

³⁶ G. Celant, *Un'arte nodale*, in *Arte Povera. Storia e storie*, Electa, Milano 2011, p. 114.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Ivi, p. 116.

crea nello spettatore-lettore una percezione fatta di «prospettive istantanee e di interruzioni»³⁹.

Resta così infinita la possibilità di determinare una prospettiva multipla e di indicare i percorsi che ne permettono l'identificazione in ragione del contraddirsi. Senza soluzione definitiva, l'opera assume la facoltà non di rappresentare, ma di esistere, di affermare e di negare allo stesso tempo l'assoluto ed il frammentario, l'interesse singolo e collettivo⁴⁰.

La soluzione proposta da Celant trova terreno pregno di acute riflessioni nel teorico dell'arte Renato Barilli. Il celebre riferimento alla «ripetizione differente» parte dall'assunto che, per ogni artista, sia necessario trovare la propria strada all'interno dell'alveo dell'autenticità e dell'originalità. Il pericolo di cadere nel già detto, nel già fatto e nel già scritto è continuamente presente e incombente. Nel mondo contemporaneo «le ragioni del nuovo», scrive Barilli, vanno «assottigliandosi» e ogni «buon artista» continua a porsi sempre le stesse domande: come riuscire a esser nuovo? La sensazione di fine corsa, già definita da McLuhan, diventa in tal modo la spinta per «ritornare indietro», «ricominciare il viaggio»⁴¹.

Con questo non viene certo meno un tratto differenziale, rispetto al testo originario, perché le posizioni dell'imitato e dell'imitatore sono ben distinte: le separa una sorta di contatore dei giri: come due corridori in pista, di cui però uno sta doppiando l'altro e quindi la sua posizione ha un diverso peso e valore⁴².

Paolini, definito dallo stesso Barilli «uno dei migliori campioni di tutta la poetica del citare o ripetere con indici differenziati»⁴³, affrontando questi problemi 'alla seconda', propone un nuovo modello in cui, in un universo così stabilito, nulla vieta che sia la pretesa realtà a guardare il quadro, colui che posa a guardare l'artista. Se a cambiare è dunque la sintassi interna⁴⁴, resta da chiarire un ultimo aspetto: l'opera è simile ma non è, non può cioè più pretendere di essere, l'opera originale. Paolini supera l'*impasse* proponendo la citazione letterale, esponendo cioè un dipinto altrui in luogo di uno proprio o proponendo una nuova pinacoteca, una «biblioteca d'apocrifi» che si iscrive in un preciso processo o almeno in un definito tentativo di «dispersione-disseminazione-alienazione»⁴⁵ che tanto piacerà a Calvino, se da questa idea nucleare muoverà la macchina romanzesca del *Viaggiatore*.

³⁹ Ivi, p. 120.

⁴⁰ G. Celant, *Cercando di uscire dalle allucinazioni della storia*, in *Arte Povera. Storie e protagonisti*, a cura di G. Celant, Electa, Milano 1985, p. 19.

⁴¹ R. Barilli, *La ripetizione differente*, in Id., *Informale oggetto contemporaneo*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 108.

⁴² Ivi, p. 109.

⁴³ Ivi, p. 117.

⁴⁴ Rinvio il lettore, a questo proposito, alla lettura del mio saggio *La lettura sensuale e molteplice: per un contributo al concetto di performance in Italo Calvino*, «Mantichora», dicembre 2011, 1, pp. 647-662.

⁴⁵ R. Barilli, *La ripetizione differente*, cit., p. 126.