



NADIA ROSSO

LA LETTURA SENSUALE E MOLTEPLICE: PER UN CONTRIBUTO AL CONCETTO DI PERFORMANCE IN ITALO CALVINO

*Starting from the consideration of the difficulty of writing, Calvino writes at the end of the seventies his perhaps most debated novel: *If at a winter night a traveller*. Fascinated by conceptual art (Paolini, in primis), Calvino elaborates in a fundamental essay, *The squaring* (1975), the guiding lines of the hiper-novel of '79 and a personal performative theory of his, through which the reader approaches the reading and the pleasure of the text following a course of cooperation and a construction of the text. Close to the theories of the reception which were being worked out in those same years, Calvino reaches in this way an original vision of writing and reading starting from the elaboration of a «mental space», a moment of extreme synergy and a performative will which is established between the person «who makes» and the one «who looks at» or reads the work of art, ending by changing the inner syntax itself of the text.*

«Volume primo. Parte prima. Capitolo 1. Pagina 1.
Un inizio grandioso!»
(Snoopy)

«Era una notte buia e tempestosa. A un tratto, echeggiò uno sparo!
La fanciulla strillò. Una porta sbatté.
Improvvisamente, una nave pirata apparve all'orizzonte!
– Questa svolta nella trama spiazzerà i miei lettori...»
(Snoopy)

«Non mi interessa un risultato accrescitivo,
come affermazione concreta, quanto invece l'attesa,
come parentesi scelta di volta in volta.»
(Giulio Paolini, *Idem*)

È nota l'insoddisfazione di Calvino nei confronti della propria scrittura, l'indomabile sforzo di correzione e di riconversione dei meccanismi linguistici, l'ansia pressoché insaziabile con cui lo scrittore visse sempre il rapporto con la propria versione del mondo e del linguaggio attraverso cui descriverlo e scriverlo. Basterà rileggere l'«esame di coscienza» cui fu costretto suo malgrado nel 1985 – per rispondere a una semplice quanto terribile domanda sulle ragioni della scrittura – per rendersi conto del carattere non indolore del gesto scrittoria. Perché si scrive, dunque?



Perché sono insoddisfatto di quel che ho già scritto e vorrei in qualche modo correggerlo, completarlo, proporre un'alternativa. In questo senso, non c'è stata una «prima volta» in cui mi sono messo a scrivere. Scrivere è sempre stato cercare di cancellare qualcosa di già scritto e mettere al suo posto qualcosa che ancora non so se riuscirò a scrivere.¹

L'insoddisfazione, le correzioni, la ricerca di un'alternativa, il cancellare, il non sapere se si riuscirà nel compito prefissatosi sono le componenti essenziali di ogni discorso calviniano sulla scrittura. È interessante in questa sede sottolineare come, però, la chiave di volta per sostenere ancora un discorso sul valore dell'elaborazione scritta, sulla capacità del linguaggio di continuare a comunicare nel continuum del reale alcunché di sensato e coerente, giunga non tanto, o non solo, attraverso le molte e differenti prese di posizione dello scrittore ligure sul mondo scritto, quanto attraverso elucubrazioni sul valore dello stato delle arti, e della pittura, in particolare.

Nel 1983, due anni prima della risposta alla citata intervista, lo scrittore aveva riflettuto sulle difficoltà insite nell'affrontare un percorso descrittivo di tipo visivo, in cui le descrizioni stesse divengono l'asse portante della storia, lo strumento e lo scopo stesso della scrittura. Per Calvino, alieno per statuto dall'approccio descrittivo, il confronto con una modalità estranea al proprio vedere le cose e il mondo diventa materia di sfida e di sforzo, nonché di continua tensione verso un affinamento delle proprie capacità tecniche e del proprio temperamento. E allora, laddove probabilmente chiunque altro avrebbe lasciato cadere la sfida con se stesso, lo scrittore ligure inizia una gara con i propri limiti che, partendo da *Palomar*, passa per l'iper-romanzo e si esplicita meglio col progetto di un'opera sui cinque sensi:

Così è successo col mio romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: ho cominciato immaginandomi tutti i tipi di romanzo che non scriverò mai; poi ho tentato di scriverli, di evocare all'interno di me stesso l'energia creativa di dieci diversi romanzieri immaginari.²

In *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, il problema dei dieci romanzieri, che è essenzialmente il problema dell'autore Calvino, è allora quello di dare forma al

¹ I. CALVINO, *Io ho detto che...*, in «La Repubblica», 31 marzo-1° aprile 1985. Rielaborazione della risposta all'inchiesta di «Libération» *Pourquoi écrivez-vous? 400 écrivains répondent*, numéro hors série, [22] mars 1985, p. 83, ora con il titolo *Perché scrivete?*, in ID. *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, II, Mondadori, Milano, 1995 («I Meridiani»), p. 1863.

² I. CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto* [1983], in *ivi*, p. 1874.



romanzo, iniziando con un incipit che dia energia a tutto il resto del testo, che conferisca la carica iniziale necessaria per far carburare la macchina romanzesca.

Scrivere è perciò aderire ai propri limiti e superarli, sfidare le proprie capacità con uno sforzo che vada al di là del già detto e del già scritto. L'estrema sfida è dunque immaginare una struttura reticolare in cui un narratore di secondo grado si sostituisce al narratore onnisciente e ne decreta la morte contemporaneamente alla moltiplicazione del suo io. Il risultato di questa contesa sarà un proliferare di dieci narratori diversi per tempra e talento con uno spiccato atteggiamento antropofago che, divorando i narratori precedenti, fagociteranno anche le loro storie passate.

L'intento è evidentemente quello di coinvolgere il lettore sotto tutte le forme e con tutti i sensi, iniziando un dialogo a tu per tu che lo apostrofa in maniera diretta e lo induce a empatizzare con un testo che si autodefinisce dedicato alla figure del Lettore e della Lettrice. Si tratta di un romanzo che il lettore vorrebbe leggere in questo momento, insomma, e che ha come «forza motrice solo la voglia di raccontare, d'accumulare storie su storie», senza la pretesa d'imporre «una visione del mondo»³.

L'inizio d'un romanzo diventa pertanto «l'ingresso in un mondo diverso, con caratteristiche fisiche, percettive, logiche tutte sue»⁴. Questa appare la constatazione che muove il *Viaggiatore* e i racconti cosmicomici, questo il «distacco dalla potenzialità illimitata e multiforme» del mondo reale che incontra la sfida dei limiti e delle regole. È nel momento in cui lo scrittore decide di raccontare qualcosa che agisce sul mondo, seppure in forma di distacco dalla molteplicità del possibile. Nel *Viaggiatore* sarà Ludmilla, quintessenza del lettore ideale, a riflettere su queste dinamiche:

³ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* [1979], in ID., *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di M. Barenghi, B. Falchetto, Mondadori, Milano, 1992 («I Meridiani»), p. 699. Celeberrimo è poi l'incipit del *Viaggiatore*, in cui l'autore ligure costruisce un fittissimo rimando intertestuale con le decine di saggi sul valore della lettura scritti negli anni precedenti il '79: «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 che ti circonda sfumi nell'indistinto. La porta è meglio chiuderla; di là c'è sempre la televisione accesa. [...]», (ivi, p. 613); «Il Buon Lettore aspetta le vacanze con impazienza. Ha rimandato alle settimane che passerà in una solitaria località marina o montana un certo numero di letture che gli stanno a cuore e già pregusta la gioia delle sieste all'ombra, il fruscio delle pagine, l'abbandono al fascino d'altri mondi trasmesso dalle fitte righe dei capitoli» (Cfr. I. CALVINO, *Le vacanze del Buon Lettore* [1952], in ID., *Saggi*, cit., II, p. 1743). E ancora, ripensando nel 1984 a come cambieranno i libri e dunque, inevitabilmente, la lettura, Calvino riflette sul fatto che «non sentiremo più il fruscio delle pagine» (Cfr. I. CALVINO, *Il libro, i libri* [1984], in ivi, p. 1857).

⁴ I. CALVINO, *Appendice: Cominciare e finire* [1985], in ID., *Saggi*, cit., I, p. 750.



Cominciare. Sei tu che l'hai detto, Lettrice. Ma come stabilire il momento esatto in cui comincia una storia? Tutto è sempre cominciato già da prima, la prima riga della prima pagina d'ogni romanzo rimanda a qualcosa che è già successo fuori dal libro. Oppure la vera storia è quella che comincia dieci o cento pagine più avanti e tutto ciò che precede è solo un prologo.⁵

Allo stesso modo, Snoopy, il celebre personaggio creato dalla geniale immaginazione di Charles Schulz, diventa nella vita reale – Calvino possedeva realmente un poster del leggendario bracchetto fissato a una parete dello studio parigino – e nella finzione narrativa, attraverso la lettura del diario di Silas Flannery, il *memento mori* dello scrittore:

Sulla parete di fronte al mio tavolo è appeso un poster che mi hanno regalato. C'è il cagnolino Snoopy seduto di fronte alla macchina da scrivere e nel fumetto si legge la frase: «Era una notte buia e tempestosa...». Ogni volta che mi siedo qui leggo «Era una notte buia e tempestosa...» e l'impersonalità di quell'*incipit* sembra aprire il passaggio da un mondo all'altro, dal tempo e spazio del qui e ora al tempo e spazio della pagina scritta; sento l'esaltazione d'un inizio al quale potranno seguire svolgimenti molteplici, inesauribili; mi convinco che non c'è niente di meglio d'un'apertura convenzionale, d'un attacco da cui ci si può aspettare tutto e niente; e mi rendo anche conto che quel cane mitomane non riuscirà mai ad aggiungere alle prime sei parole altre sei o altre dodici senza rompere l'incanto. La facilità dell'entrata in un altro mondo è un'illusione: ci si slancia a scrivere percorrendo la felicità d'una futura lettura e il vuoto s'apre sulla pagina bianca.

Da quando ho questo poster appeso davanti agli occhi, non riesco più a terminare una pagina. Bisogna che al più presto stacchi dal muro questo maledetto Snoopy; ma non mi decido; quel pupazzo infantile è diventato per me un emblema della mia condizione, un ammonimento, una sfida.⁶

Dare inizio a questo momento equivale prima per l'autore, e poi per il narratore, a rendere raccontabile la storia che si isola dal reale e dal discorso sul mondo. Calvino non dice certo che questo sia facile, anzi. Egli si sforzerà per tutti gli anni a venire, che hanno segnato una nuova seppure finale fase della sua scrittura, di dire e ribadire nelle varie conferenze e interviste rilasciate quasi ossessivamente dopo la elaborazione del *Viaggiatore*, che il passaggio dal mondo non scritto a quello scritto non è indolore, né senza conseguenze. Fissare delle cesure, dei tagli rispetto al

⁵ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 761.

⁶ Ivi, pp. 784-785.



continuum del reale è un'impresa titanica, un tentativo di opporsi alla naturalità del mondo e delle sue regole. La soglia rappresentata dall'incipit del romanzo si configura come rottura di un equilibrio, ingresso in una nuova dimensione dove le regole conosciute non sono più valide. Come un pellegrino al confine del mondo, il narratore getta un ponte fra il noto e l'ignoto.

La molteplicità del possibile si riduce solo, perciò, con l'esperienza della scrittura che isola una storia, la racconta, la rende rappresentabile rispetto alla caoticità del mondo e dei suoi meccanismi. Il bisogno di un prototipo, di un modello base cui far seguire delle forme essenziali che diano conto di tutto il possibile diventerà il desiderio confessato dello scrittore che riconoscerà, in questa continua ansia di ritagliare la storia possibile, l'unico discorso capace di salvare la letteratura, il linguaggio, il mondo. Se, infatti, lo scrittore potrà accedere, quasi fosse una banca dati aperta alle nuove (o vecchie?) esigenze, a una biblioteca del possibile, egli potrà semplicemente raccontare la storia di un individuo che sarà applicata alla nostra storia, alla storia del genere umano che comprende l'altro e lo riconosce, e dunque comprende se stesso e si riconosce.

Allo scrittore è concesso però anche di scrivere i libri che vorrebbe leggere e non solo quelli in cui legge se stesso. In quest'operazione lo scrittore tende a rendere se stesso simile al «presunto autore» del libro che vorrebbe scrivere. È così che nasce l'idea dell'apocrifo, del libro che si finge sia scritto da altri e che si scrive anche, ma non solo, perché il proprio nome sia di volta in volta il nome di uno scrittore nuovo.

Questa esperienza raggiunge anche aspetti via via diversi che finiscono per toccare la natura stessa delle storie che proliferano, si moltiplicano e si intrecciano. Questa idea potrà nascere in pieno Trecento dall'incontro di dieci ragazzi decisi ad allontanare la morte col potere salvifico della parola o dalla seduzione erotica senza tempo di una bella donna che sa ben raccontare. Esperienza nota di un meccanismo tradizionale che accomuna l'oriente come l'occidente, il medioevo cristiano come la modernità più laica, e che, confessa Calvino:

Negli ultimi miei libri, [...] si è trasformato nell'invenzione di meccanismi generatori di storie che ho sentito il bisogno di elaborare in disegni sempre più complicati, ramificati, sfaccettati, avvicinandomi a un'idea di iper-romanzo o romanzo elevato all'ennesima potenza.⁷

⁷ I. CALVINO, *Il libro, i libri*, in ID., *Saggi*, cit., II, p. 1856.



Sarà questo il traguardo che Calvino, non immune dalla sfida e dal fascino di tale modalità di intrusione nel mondo, affiderà a Ermes Marana, l'ambiguo traduttore protagonista del *Viaggiatore*.

Su questo versante, alcuni critici non hanno perdonato a Calvino di aver usato, anche se in maniera intelligente e ben costruita, l'effetto di apocrifo per continuare a nascondere la propria responsabilità autoriale. Fra tutti, la Benedetti, in un acuto quanto spietato saggio su Calvino, rileva come l'effetto di apocrifo sia un fenomeno tutto moderno, più che postmoderno, nato dai suoi stessi disagi, il più significativo dei quali è proprio il ruolo «sempre più forte e pietrificante» accordato dalla critica, piuttosto che dal pubblico di lettori, all'immagine dell'autore⁸. La studiosa considera inoltre che Calvino si iscrive in tal senso in quella fetta piuttosto ampia di scrittori moderni o tardomoderni che, non potendo cantare la morte dell'autore, prestano piuttosto la voce all'autore che vorrebbe morire. Un autore che si confonde con un *revenant* che stabilisce nuove regole da giocare nella partita tra sé e il mondo, prestando attenzione a non dimenticare la indispensabile quanto bistrattata mediazione letteraria⁹.

Ma se l'incipit, l'attacco, è il problema apparentemente più arduo per uno scrittore, Calvino si sofferma anche sulle dinamiche che conducono a ritornare dal mondo scritto a quello non scritto: l'explicit. Per molti autori l'incapacità di concludere è un problema che coinvolge lo stesso continuum del reale che si è riusciti, bene o male, ad interrompere perché si è entrati nella nuova dimensione del mondo scritto, e che ora deve da questa nuovamente staccarsi per ritornare a ricongiungersi col mondo non scritto. Concludere significa affrontare un altro trauma, quello della morte. Calvino si chiede allora come possa essere descritto il finale dell'incompiuto romanzo di Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, in cui i due protagonisti si arrendono di fronte all'idea di comprendere il mondo e rinunciano ad agire sul mondo se non in una forma originale, e negativa a un tempo: copiare i libri della biblioteca universale. L'atteggiamento dei due copisti eguaglia quello del loro creatore. Calvino si chiede ancora se opere di questo tipo, che sono in buona

⁸ C. BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998, p. 97.

⁹ Ivi, p. 114. In verità è lo stesso Calvino a fornirci la chiave di lettura dell'effetto di apocrifo. Dopo aver indicato l'origine etimologica del termine (*apókryphos*: nascosto, segreto), Silas Flannery/Calvino dichiara: «Forse la mia vocazione vera quella d'autore d'apocrifi, nei vari significati del termine: perché scrivere è sempre nascondere qualcosa in modo che venga poi scoperto; perché la verità che può uscire dalla mia penna è come una scheggia saltata via da un grande macigno per un urto violento e proiettata lontano; perché non c'è certezza fuori dalla falsificazione» (cfr. I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 802).



compagnia: da Musil a Gadda, da Joyce a T.S. Eliot, possano affrontare la molteplicità del mondo rispondendo con l'unicità della visione dello scrittore. Forse la loro incompiutezza si deve al traguardo quasi impossibile che esse si erano ambiziosamente proposte¹⁰.

Il nome dei due copisti ricompare nel corso della conversazione con l'artista Tullio Pericoli, *Furti ad arte*. La conversazione fra i due artisti avviene nel 1980 e sarà pubblicata come introduzione al catalogo della mostra intitolata significativamente *Rubare a Klee*¹¹. Essa è estremamente interessante poiché pone sulla stessa base due operazioni e due funzioni distinte che la teoria letteraria ha sempre tenuto separate: la scrittura e la lettura. Il copista vive, secondo Pericoli, nella doppia dimensione temporale di chi scrive e legge contemporaneamente, senza vivere su di sé l'angoscia del vuoto provata dallo scrittore di professione nel confronto con la pagina bianca e l'angoscia della frustrazione del valore finale del proprio atto di lettura che non si concretizza mai, nel lettore, in alcun oggetto materiale. Il copista produce e usufruisce contemporaneamente di ciò che l'oggetto libro garantisce comunemente e a un solo livello alla volta. Il richiamo, da parte di Pericoli, del capitolo VIII, il più importante del *Viaggiatore*¹², in cui Silas Flannery dichiara di essere in procinto di copiare «le prime frasi d'un romanzo famoso», rievoca in Calvino il ricordo della celebre favola teorica del *Pièrre Menard autore del Don Chisciotte*, di J.L. Borges. Il rimando citazionista non si ferma qui se, nel corso della conversazione, esso si estende anche alla pittura e alle arti figurative in generale, dove il 'furto' è sentito, se possibile, con veemenza ancora più intensa.

Non è un caso che in un saggio interamente dedicato a Saul Steinberg, un altro artista appunto, Calvino riannodi il destino del letterato a quello del pittore, indicando in Guido Cavalcanti il precursore dell'uso degli strumenti di lavoro come soggetto delle proprie opere¹³. Ogni linea presuppone una penna che la traccia e ogni penna presuppone una mano che la impugna:

[...]. Che cosa ci sia dietro la mano, è questione controversa: l'io disegnante finisce per identificarsi con un io disegnato, non soggetto ma oggetto del disegnare. O meglio, è

¹⁰ Cfr. I. CALVINO, *Molteplicità*, in ID., *Lezioni americane* [1985], in IDEM, *Saggi*, cit., I, p. 721 e *passim*.

¹¹ I. CALVINO, *Furti ad arte (conversazione con Tullio Pericoli)* [1980], in *ivi*, II, pp. 1801-1815.

¹² «Apprendo da Calvino che il capitolo VIII è veramente il nucleo generativo del libro: avrebbe dovuto far parte dello scritto *La squadratura* [...]» (Cfr. C. SEGRE, *Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori*, in IDEM, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Einaudi, Torino, 1984, p. 169).

¹³ I. CALVINO, *La penna in prima persona (Per i disegni di Saul Steinberg)* [1977], in IDEM, *Saggi*, cit., I, pp. 361-368.



l'universo del disegno che si disegna, che si esplora ed esperimenta e ridefinisce ogni volta. [...].

Il mondo disegnato ha una sua prepotenza, invade il tavolo, cattura ciò che gli è estraneo, unifica tutte le linee alla sua linea, dilaga dal foglio... No, è il mondo esterno che entra a far parte del foglio: la penna la mano l'artista il tavolo il gatto, tutto è risucchiato dal disegno come da un vortice, tutte le carte sul tavolo, lettere buste cartoline francobolli timbri, dollari con la piramide trunca coll'occhio sopra e il motto latino... No, è la sostanza del segno grafico che si rivela come la vera sostanza del mondo, lo svolazzo o arabesco o filo di scrittura fitta fitta febbrile nevrotica che si sostituisce a ogni altro mondo possibile...¹⁴

Si tratta forse dello stesso universo possibile alla base dell'universo scritto di cui fanno parte tutti i livelli di realtà indagati da Calvino?¹⁵ A partire dal noto esame dell'enunciato spezzato che lo scrittore ligure propone come esempio di analisi narratologica sui livelli della realtà: «*Io scrivo/ che Omero racconta/ che Ulisse dice:/ io ho ascoltato il canto delle sirene*», Calvino, come ha notato giustamente Carla Benedetti¹⁶, introduce tra l'elemento extradiegetico («*Omero racconta*»), diegetico («*che Ulisse dice*») e metadiegetico («*ho ascoltato il canto delle sirene*»), un elemento – «*io scrivo*» – mai contemplato dalla narratologia. È su questo punto che il Calvino ormai stanco delle vecchie etichette gioca le sue carte truccate e invita il lettore a perdersi tra le mille voci e i mille stili (o solo dieci, piuttosto) che l'autore saprà cucirsi addosso.

Il passaggio riguarda a rigore una nuova e diversa forma mentis che si approccia al testo in modo nuovo e poco consueto. L'inconsuetudine del meccanismo non va certo confusa con l'originalità della proposta: in questo Calvino va difeso, e il suo tentativo non deve perciò essere sminuito dal fatto che abbia per tutta la vita costruito o cercato di costruire la propria immagine nel mondo, reale e letterario, in senso più stretto. Questo passaggio, dicevamo, è segnato da un cambiamento di rotta, da una concezione della scrittura come essenzialmente «intensiva», nel senso che la realtà della scrittura finisce con il non rimandare più a un mondo al di fuori di essa, e si connota come scrittura «estensiva», piuttosto, scrittura che rischia di schiantarsi contro un'*impasse*, un paradosso che ingabbia il linguaggio, o ogni altro codice scelto, e l'uomo al suo interno. È il paradosso di Gödel, amato a tal punto da Calvino

¹⁴ Ivi, p. 362.

¹⁵ I. CALVINO, *I livelli della realtà in letteratura* [1978], in ivi, p. 381-398.

¹⁶ C. BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino*, cit., p. 100.



da essere citato, nel corso della lezione sulla *Visibilità* (e quale luogo migliore, d'altronde?), per ben due volte. La prima a proposito dell'origine delle immagini di fantasia¹⁷, la seconda proprio per descrivere il processo della scrittura estensiva:

Ma non potrebbe verificarsi ciò che avviene nei quadri di Escher che Douglas R. Hofstadter cita per illuminare il paradosso di Gödel? In una galleria di quadri, un uomo guarda il paesaggio d'una città e questo paesaggio s'apre a includere anche la galleria che lo contiene e l'uomo che lo sta guardando.¹⁸

In fondo, le parole di Calvino scritte in occasione delle celebri lezioni sul prossimo millennio si adattano perfettamente, in epoca non sospetta: è il 1975, a quanto lo scrittore professava a proposito dell'amico pittore Giulio Paolini¹⁹. La celebre introduzione diventerà il primo vero momento generativo del *Viaggiatore*, se molte delle riflessioni qui contenute e poi scartate (secondo un procedimento descritto negli stessi anni nella *Poubelle agréée*) saranno salvate da Calvino nel romanzo del '79²⁰:

[...]. 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, eppure esse ostentano le materie prime di cui sono composte, tela, legno, carta, colori di produzione industriale, articoli che si comprano nei negozi di forniture per pittori; prendono posto nello spazio visibile, occupano lo spazio che altrimenti sarebbe occupato da un quadro, e non vogliono far pensare ad altra cosa che ai quadri. 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. 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 strada.²¹

¹⁷ I. CALVINO, *Visibilità*, in ID., *Lezioni americane* [1985], in IDEM, *Saggi*, cit., I, pp. 702-703.

¹⁸ Ivi, p. 714.

¹⁹ I. CALVINO, *La squadratura*, in G. PAOLINI, *Idem*, Einaudi, Torino, 1975, pp. VII-XIV.

²⁰ «Nel diario di Flannery entrano poi – seppur modificati – altri passaggi provenienti dalla versione non utilizzata della *Squadratura*: dalla riflessione di fronte al poster di Snoopy alla copiatura di *Delitto e castigo*. Gli ultimi fogli infine ospitano un progetto articolato del libro futuro che non si discosta di molto dall'opera effettivamente compiuta: «Scriverà un romanzo fatto solo di inizi di romanzo apocrifi d'autori immaginari, scritto in prima persona: non la prima persona dell'autore ma quella del lettore; un romanzo che non rappresenta altro che la lettura e il desiderio della lettura. Si intitolerà *Incipit*. [...]» (Cfr. B. FALCETTO, *Note e notizie sui testi*, in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., II, p. 1383).

²¹ I. CALVINO, *La squadratura*, cit., p. VII.



Non trovare la strada significa prima di tutto, e per contro, cercarla. Il discorso sul mondo che il pittore descrive con ironia e senza troppe pretese rende lo scrittore ancora più ansioso:

Questo è l'atteggiamento che pure lo scrittore vorrebbe avere ogni volta che si siede alla scrivania, ma appena comincia a scrivere si trova con tanti peluzzi sulla punta del pennino, o col nastro della macchina per scrivere tutto sfilacciato: peluzzi e sfilacciate che vorrebbero corrispondere al modo particolare in cui il mondo si va sfilacciando e speluzzando, o in cui l'esperienza interiore si sfrangia e spelacchia, mentre di fatto sulla carta quello che resta – se scrive a penna – sono baffi d'inchiostro, macchioline, *a* e *o* con gli occhielli intasati, o – se scrive a macchina – parole male inchiostrate, *effe* e *elle* che sfumano nell'ineffabile.²²

Comunicare attraverso le parole è impossibile o quanto meno arduo: intendersi sul «che cosa» e sul «come» non è semplice. Il pittore concettuale, continua Calvino, ha provato a cercare la sua strada, iniziando, con il celebre *Disegno geometrico* del 1960²³, da una tela squadrata da linee che si intersecano alla ricerca di un centro, da un modulo, o un percorso modulare, che «intesse una fitta rete di corrispondenze a distanza»²⁴. La ricerca di una struttura modulare, il recuperare nell'opera di Calvino il suo «concettuale-narrativo»²⁵, sarà visibile nel romanzo del '79, anche se come riflessione autoironica sui ritorni di certa letteratura:

Hai già letto una trentina di pagine e ti stai appassionando alla vicenda. A un certo punto osservi: «Però questa frase non mi suona nuova. Tutto questo passaggio, anzi, mi sembra d'averlo già letto». È chiaro: sono motivi che ritornano, il testo è intessuto di questi andirivieni, che servono a esprimere il fluttuare del tempo. Sei un lettore sensibile a queste finezze, tu, pronto a captare le intenzioni dell'autore, nulla ti sfugge. [...]. Un momento, guarda il numero di pagina. Accidenti! Da pagina 32 sei ritornato a pagina 17! Quella che credevi una ricercatezza stilistica dell'autore non è altro che un errore della tipografia: hanno ripetuto due volte le stesse pagine.²⁶

²² Ivi, p. VIII.

²³ G. PAOLINI, *Idem*, cit., p. 5.

²⁴ M.F. PEPI, *Italo Calvino e Giulio Paolini. "Idem": un libro, un quadro*, in «Italianistica», XXXVIII, 3, settembre/dicembre 2009, p. 144.

²⁵ M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*. Nuova edizione ampliata, Einaudi, Torino, 2006, p. 38.

²⁶ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 634. Qualche pagina più in là si legge: «Passi una notte agitata, il sonno è un flusso intermittente e ingorgato come la lettura del romanzo, con sogni che ti sembra siano la ripetizione d'un sogno sempre uguale. [...]. Quello che vorresti è l'aprirsi d'uno spazio e d'un tempo astratti e assoluti in cui muoverti seguendo una traiettoria esatta e tesa; ma quando ti sembra di riuscirci t'accorgi d'essere fermo, bloccato, costretto a ripetere tutto da capo», ivi, p. 636.



E, qualche centinaio di pagine dopo, Silas Flannery risponde al Lettore sempre più esasperato dalle storie che s'interrompono *in medias res*:

Il lettore è assillato da coincidenze misteriose. M'ha raccontato che da qualche tempo, per le ragioni più varie, gli capita d'interrompere la lettura dei romanzi dopo poche pagine.

– Forse l'annoiano, – gli ho detto io, incline come al solito al pessimismo.

– Al contrario, sono costretto a interrompere la lettura proprio quando diventa più appassionante. Non vedo l'ora di riprenderla, ma quando credo di riaprire il libro che ho cominciato, mi trovo davanti a un libro completamente diverso.

– ...che è noiosissimo... – insinuo io.

– No, ancora più appassionante. Ma neanche questo riesco a finirlo. E così via.

Il suo caso mi dà ancora delle speranze, – gli ho detto. – A me capita sempre più spesso di prendere un romanzo appena uscito e di trovarmi a leggere lo stesso libro che ho letto cento volte.²⁷

In pittura, il modulo si ripete e dà vita a nuove opere d'arte, in letteratura esso è stato sperimentato da Borges dando vita a una favola dal forte sapore teorico. La maggior parte delle volte, però, sembra ammonire Calvino, quelle che sembrano finezze e arditezze autoriali sono o possono essere interpretate come una povertà di mezzi a cui certa letteratura può piegarsi per aggiungere un'aura di sterile citazionismo.

La pittura dunque si concede riflessioni che la letteratura ha snobbato a lungo. Questo stesso tentativo di rivolgersi verso il già detto o già fatto ha portato, secondo Calvino, il pittore Paolini a fissare tra parentesi quelle stesse linee, quasi supponenti, che primeggiavano nel quadro. Da lì, si è passati a mettere tra parentesi la tela, appendendola in mezzo a un telaio di maggiori dimensioni, in modo da creare uno spazio vuoto tra tela e telaio: «Voleva risultasse chiaro che la tela fa parte del quadro ma *non è il quadro*»²⁸. L'esperimento, anche questa volta, ha dei predecessori: *Ceci n'est pas une pipe*, recita a mo' di cartiglio l'avvertimento alla celebre tela di Magritte.

L'artista, continua Calvino nella sua introduzione alla raccolta paoliniana, ha poi deciso di lavorare sul momento in cui il colore non è ancora colore. Un barattolo su un telaio vuoto avrebbe potuto aiutarlo nell'impresa, ma per evitare che il gesto divenisse simbolista, senza alcuna volontà di esserlo, l'artista avrebbe deciso di

²⁷ Ivi, pp. 805-806.

²⁸ I. CALVINO, *La squadratura*, cit., p. IX.



rappresentare l'idea di colore attraverso un vasto campionario di colori. In questo processo di continua ricerca, persino il muro, supporto che funge da base al quadro, potrà diventare protagonista dell'opera e, siccome i quadri «di solito s'appendono all'altezza degli occhi di chi li deve guardare»²⁹, anche il campo visuale di una persona in piedi potrebbe diventare l'opera pittorica assoluta. Calvino non dimenticherà il valore teorico di queste opere se ne omaggerà l'idea con le creazioni artistiche a cavallo fra pittura e scultura del non-lettore Irnerio:

Faccio delle cose coi libri. Degli oggetti. Sì, delle opere: statue, quadri, come li vuoi chiamare. Ho fatto anche un'esposizione. Fisso i libri con le resine, e restano lì. Chiusi, o aperti, oppure anche gli do delle forme, li scolpisco, gli apro dentro dei buchi. È una bella materia il libro, per lavorarci, ci si può fare tante cose.³⁰

Ciò che diversifica il tentativo di Irnerio da quello di Paolini è però il fatto che Irnerio tratta i libri come puri oggetti, svuotati di ogni contenuto e forma. È la materialità della carta e delle copertine ad attirare la sua versatilità pittorico-scultorica. Il libro diviene così solo un «supporto accessorio o addirittura un pretesto»³¹.

Nel ripercorrere la parabola teorica e pittorica di Paolini, si avverte in Calvino la punta di invidia di chi cerca ancora qualcosa e, non avendola trovata, guarda a chi è stato più veloce, fortunato o più furbo di lui.

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 contemplarla.³²

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? [...].

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., pp. 756-757.

³¹ *Ivi*, p. 865.

³² I. CALVINO, *La squadratura*, cit., p. X.



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 pittore.³³

L'esempio da cui partire per avallare questa tesi sembra a Calvino la tela forse più conosciuta dell'artista: *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*³⁴. Il quadro, ci dice lo scrittore, ripropone la stessa immagine del ritratto di Lotto, ma si tratta invero di una riproduzione fotografica. Cosa cambia allora? La sintassi interna, ci dice con soddisfazione Calvino. Ordine che muta a partire dal titolo che invita a concentrarsi non sul giovane ritratto (*Giovane*) ma sul fatto che è il giovane a fissare il suo pittore (*che guarda Lorenzo Lotto*) e, in definitiva, chiunque si accosti al quadro.

Lo scrittore a questo punto crede d'aver scoperto una contraddizione nel procedimento mentale del pittore: quel titolo implicherebbe che Lotto dipingendo stesse davvero guardando un giovane con la scriminatura tra i capelli, gli occhi dalla tonda pupilla, il collo a tronco di colonna? [...]. In base a quale vieta teoria della mimesi artistica possiamo garantire che l'armoniosa compostezza del ritratto di Lotto corrisponda a un'esperienza del mondo esterno? [...].

Dopo un momento di soddisfazione per aver trovato un punto debole nella corazza del pittore, lo scrittore comincia ad avvertire qualcosa di troppo facile nel suo ragionamento, a non essere sicuro d'aver colpito il segno. L'operazione del pittore è basata sulla riproduzione fotografica, ha al centro l'obiettivo della macchina, e il quadro di Lotto si presta più di qualsiasi altro perché il giovane pare fotografato guardando l'obiettivo, cosicché l'osservatore della riproduzione s'identifica prima con l'obiettivo fotografico, poi con l'osservatore del quadro al museo, poi con Lotto in contemplazione del proprio quadro finito, poi con Lotto in contemplazione d'un fantasma della propria mente che vorrebbe riprodurre in un quadro, poi con Lotto in contemplazione d'un giovane in carne e ossa, poi col nostro pittore di oggi che studia come fare a trasformare in un'opera sua un quadro di Lotto senza aggiungergli o senza togliergli niente, eccetera.³⁵

Giustificare Paolini significa per Calvino iniziare a giustificare il proprio lavoro passato e trovare una spiegazione futura alle opere che verranno. Lo scrittore, che nel testo si autodefinisce utilizzando lo scudo protettivo del pittore, ha infatti voluto abbracciare l'idea di una letteratura che, nel momento in cui si fa, ripercorre la storia

³³ *Ibidem*.

³⁴ Cfr. G. PAOLINI, *Idem*, cit., p. 29.

³⁵ I. CALVINO, *La squadratura*, cit., p. XI.



della letteratura stessa, nel tentativo di veicolare l'idea secondo la quale essa va considerata come un «edificio a cui egli non pretende d'aggiungere nulla»³⁶, o come un estremo quanto frustrato tentativo di creare un «libro unico, che contiene il tutto»³⁷.

Calvino, e qui lo scrittore appare particolarmente lucido e penetrante, ripensa al tentativo perpetrato dal collega artista e dichiara che, in un'epoca in cui è facile fare gli iconoclasti, Paolini si è evidenziato per il «rispetto» e la «fedeltà» al mestiere di pittore «nei suoi più umili elementi», per la «modestia» e per la «sicurezza con cui allinea nuove opere nel margine strettissimo che resta a un'attività ridotta all'analisi di se stessa»³⁸.

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

Lo scrittore guardandole già riesce a leggere gli *incipit* d'innomerevoli volumi, la biblioteca d'apocrifi che vorrebbe scrivere.³⁹

Se il Paolini artista offre a Calvino diversi e penetranti spunti di riflessione sulla propria opera, anche il Paolini teorico sembra ricalcare certe acute e precise posizioni dello scrittore sanremese. A proposito di una tela, *Delfo*, che riproduce l'immagine del pittore e del telaio del quadro, Paolini confessa di aver voluto creare «una sorta di identità illusionistica dell'autore e dell'opera»⁴⁰. La presenza del quadro come oggetto e, per traslato, del libro e del romanzo in quanto oggetti e generi a sé, non ha altra giustificazione se non quella di presentarsi in una forma pura, come un'esigenza astratta che si sia gettata alle spalle l'«impaccio intimidatorio del significato»⁴¹.

L'opera esula dal tentativo dell'artista di vederla compiuta e finita, dalla sua «mortificazione»⁴², più precisamente. Persino l'effetto di apocrifo sembra restituire

³⁶ Ivi, p. XII.

³⁷ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 789.

³⁸ I. CALVINO, *La squadratura*, cit., p. XII.

³⁹ Ivi, p. XIV.

⁴⁰ G. PAOLINI, *Idem*, cit., p. 42.

⁴¹ Ivi, p. 50.

⁴² *Ibidem*.



quella dignità che molta critica sostiene possedere in forma degradata. È Paolini stesso a mistificare *Disegno geometrico* attribuendogli svariati nomi di artisti immaginari⁴³.

È interessante rilevare come le parole di Paolini diventeranno nel corso degli anni ottanta, immediatamente dopo la pubblicazione del *Viaggiatore*, il cavallo di battaglia dell'ultimo Calvino, teso e concentrato nel voler restituire all'opera anche la pretesa di non voler significare in senso stretto nulla, di rivendicare il potere affascinante quanto pericoloso dell'esercizio di stile che si propone – anche a partire dal titolo che, nei quadri di Paolini, diventa esibizione della scrittura sulla pittura e, nel romanzo calviniano, diventa gioco di rimandi attraverso l'elaborazione di un componimento poetico in endecasillabi –⁴⁴ di rifare il verso a tanta vieta letteratura. Il meccanismo noto della «ripetizione differente», secondo la celebre definizione di Renato Barilli⁴⁵, nasce e si dipana in maniera reticolare e vertiginosa lungo l'intero iper-romanzo, divenendo emblema del moltiplicarsi dei capitoli rappresentanti ognuno un sottogenere diverso. L'intento non è quello di cancellare e sovrapporre un sottogenere all'altro, quanto di giustapporre e completare ogni capitolo, in un crescendo di immagini e situazioni che porterà anche all'allargamento della cornice di contorno in trama principale del romanzo, divoratrice degli schemi e degli enigmi presentati nell'incastro che forma la rete.

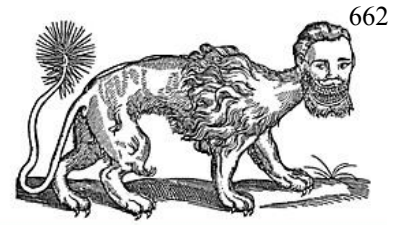
L'effetto di «attrazione del “già fatto”»⁴⁶ in Calvino non trova certo ripensamenti o passi indietro. Calvino ripercorre la parabola del romanzo e, proprio quando capisce che esso ha esaurito la sua spinta innovativa, ritrova una nuova formula che gli restituirà energia e valore. L'attesa incontrata ad ogni capitolo è la stessa che ammalia il lettore e il critico e ridona lucidità metaletteraria al già detto e già fatto. L'esempio di Calvino offre materia per riflettere su come, da uno scritto conciso e serrato sulle potenzialità del visivo nel mondo moderno, o postmoderno che dir si voglia, le riflessioni sulla pittura siano passate per toccare altri ambiti artistici,

⁴³ «[...] riprendendo ad esempio il mio primo lavoro (si trattava della squadratura geometrica della superficie della tela), ho cercato in seguito di togliere identità a quell'immagine, attribuendola in più esemplari ad autori immaginari con titoli altrettanto immaginari», ivi, p. 73.

⁴⁴ *Se una notte d'inverno un viaggiatore, fuori dall'abitato di Malbork, sporgendosi dalla costa scoscesa senza temere il vento e la vertigine, guarda in basso dove l'ombra s'addensa in una rete di linee che s'allacciano, in una rete di linee che s'intersecano sul tappeto di foglie illuminate dalla luna intorno a una fossa vuota, quale storia laggiù attende la fine?*

⁴⁵ Cfr. R. BARILLI, *La ripetizione differente*, in ID., *Informale oggetto contemporaneo*, Feltrinelli, Milano, 1979, pp. 106-126.

⁴⁶ Ivi, p. 108.



la scrittura in primis. L'embrione gettato nelle ultime battute dell'introduzione al catalogo di Paolini sono probabilmente la chiave di lettura di un romanzo bistrattato e criticato perché supponente e algido. In verità, il rigore e la freddezza di una costruzione a tavolino, di una descrizione pressoché chirurgica degli eventi si presta a una nuova elaborazione sintattica del rapporto scrittura-lettura. È in questo nuovo ordine che vale la pena inserire il performativo calviniano, frutto di una indagine e di una tensione fra le arti che difficilmente al di fuori della pittura avrebbe potuto trarre spunti più proficui.