

«Quello che per il pittore è la squadratura
della tela, per lo scrittore è *l'incipit*».

L'arte di Giulio Paolini raccontata da Italo Calvino

Con un'intervista a Giulio Paolini

di Aurora Portesio

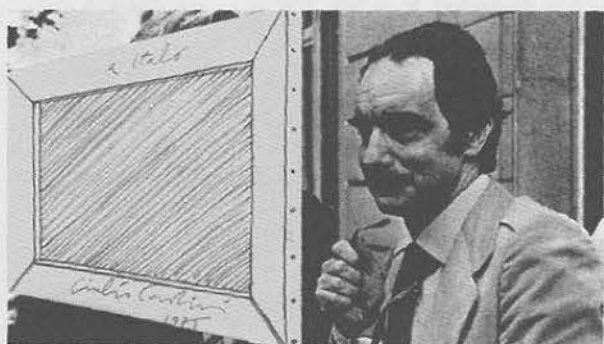


Fig. 1: Giulio Paolini, *A Italo*, 1975, tela fotografica, Torino, courtesy Archivio Giulio Paolini

Italo Calvino e Giulio Paolini si conoscono nel 1974 presso l'editore Einaudi. Giulio Einaudi progettava infatti di pubblicare, l'anno seguente, la prima prova d'autore del giovane pittore genovese, *Idem*¹, per la quale Calvino avrebbe scritto un'importante prefazione: *La squadratura*. Da allora i due intellettuali liguri avrebbero inteso un dialogo costante segnato da reciproca stima e forti affinità.

Le ragioni di tale assonanza sono dichiarate in modo incontrovertibile da Paolini che nel corso di un colloquio con Hans Ulrich Obrist nel 2002 esplicita il suo debito nei confronti dello scrittore di San Remo: «Ci sono alcuni autori che hanno influenzato il mio modo di trattare le immagini, ad esempio Borges e sopra a tutti Calvino. Questi autori mi hanno fatto comprendere le similitudini che esistono tra arte e letteratura». Non sarà un caso allora se diverse opere di Paolini saranno dedicate a Calvino o ai suoi romanzi. È sufficiente pensare alla metaopera *A Italo* del 1975 (fig. 1), un disegno e collage su fotografia realizzato proprio all'epoca della pubblicazione di *Idem*, che raffigura Calvino che guarda un quadro di Paolini; ma anche, in anni più vicini a noi, al collage realizzato per il numero monografico della rivista «*Riga*» dedicato a Italo Calvino nel 1995: si intitola *Ultima Edizione* (fig. 2) e gioca sull'immagine dello scrittore in bicicletta che porta sotto braccio un quadro che l'artista aveva eseguito l'anno precedente (*Lezione di pittura*, 1994). L'opera del 1995 potrebbe essere assunta a paradigma dell'approccio di Calvino nei confronti della arti figurative: il suo non è – e non potrebbe essere – lo sguardo dello storico dell'arte, ma è uno sguardo diretto, indagatore, dotato di una sensibilità fondamentalmente bidimensionale e che si attiva ogni volta che scorge un corto circuito tra immagine e parola. Non ha dunque alcuna pretesa specialistica, come lo sguardo di chi pedala distattamente con un quadro sotto braccio e magari, nelle sue indagini "intorno" alla pittura, colga pure l'occasione di riflettere su temi della propria poetica.

Ma si pensi ancora, in merito alle opere di Paolini ispirate all'amico romanziere, ad un altro collage che fu eseguito per la copertina del libro di Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino* del 1996 (fig. 3), in cui la figura dello scrittore è raddoppiata in una metamorfosi cosmica; oppure a *Palomar* (fig. 4), una fotografia dell'allestimento realizzata nel 1998 per *Luci d'artista a Torino*, che evoca l'universo inconoscibile, come specificato dall'autore in un testo composto nella stessa occasione e intitolato *A Italo Calvino*:

l'universo con la "u" minuscola, il solo che possiamo permetterci di convocare qui con noi grazie alle licenze poetiche dettate dalla nostra irriducibile immaginazione, è figlio della matita e del compasso (complice un certo numero di lampadine). Niente più di un fregio, di una decorazione: cerchi ed ellissi, ricordati in un motivo lineare, composto e perfino gradevole, che ci tiene in sospeso, in un fragile e precario equilibrio².

Ma naturalmente, come in ogni proficuo rapporto di scambio intellettuale, se è vero che Calvino ha segnato il modo di Paolini di trattare le immagini, è vero pure che le opere dell'artista hanno costituito suggestioni visive fondamentali per lo scrittore di Sanremo: sarà infatti proprio a partire dallo scritto dedicato al pittore genovese che Calvino elaborerà l'idea di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979). Particolarmente significativa a tale proposito la chiusa del testo *La squadratura* in cui l'autore propone una sorta di ideale passaggio di testimone dalla prima opera del pittore, *Disegno geometrico* (1960) (fig. 5), all'opera di

dieci anni più tardi, *Un quadro* (1970) (fig. 6), sorta di museo mentale in cui la squadratura iniziale si sviluppa in diversi esemplari attribuiti ad autori immaginari con titoli ugualmente fittizi. Ebbene, lo scrittore, osservando le molteplici fotografie di tele squadrate, ogni volta identiche a se stesse, eppure diverse, «già riesce a leggere gli *incipit* di innumerevoli volumi, la biblioteca d'apocrifi che vorrebbe scrivere»³.

Il riferimento all'iper-romanzo che Calvino pubblicherà a distanza di quattro anni è quanto mai esplicito, benché ancora *in nuce*, nello scritto dedicato a Paolini. Della *Squadratura* esiste però anche una versione più ampia ed inedita. Si tratta di quattordici cartelle dattiloscritte conservate in casa Calvino che riprendono lo schema strutturale del testo pubblicato nel 1975, cioè quello del confronto tra scrittore e pittore. Nelle pagine inedite, tuttavia, il discorso è decisamente più sbilanciato sulle inquietudini dello scrittore e vi si possono facilmente riconoscere temi e motivi che ritorne-

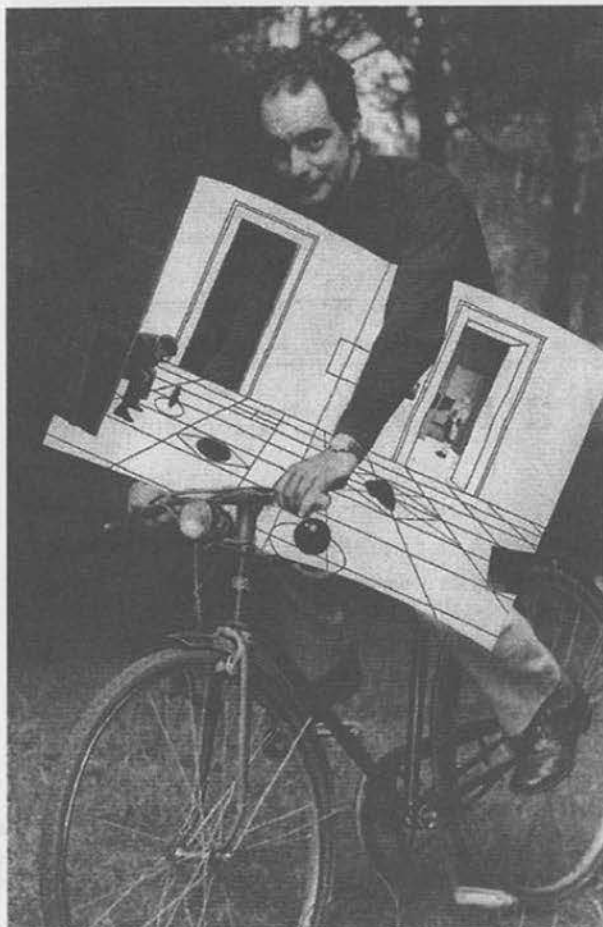


Fig. 2: Giulio Paolini, *Ultima edizione*, 1995, collage realizzato per il numero monografico della rivista «Riga» dedicato a Italo Calvino



Fig. 3: Giulio Paolini, Collage per la copertina del libro: Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 1996, Proprietà Marco Belpoliti

ranno nell'ottavo capitolo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, il diario di Silas Flannery. A conferma di tale affermazione occorre menzionare la testimonianza di Cesare Segre: «Apprendo da Calvino che il capitolo VIII è veramente il nucleo generativo del libro: avrebbe dovuto far parte dello scritto *La squadratura* [...] ed essere seguito da abbozzi di romanzo che sarebbero stati appunto abbozzi di *Se una notte...*»⁴.

Sono numerosi infatti i motivi in comune al romanzo e alla versione inedita del saggio, ma quello che meglio raccorda i due testi è senz'altro il motivo degli *incipit*. Nella *Squadratura* scartata, più ancora di quanto non faccia nella versione ufficiale, Calvino considera la possibilità di trasferire i codici connotativi del pittore a quelli dello scrittore:

Quello che per il pittore è la squadratura della tela, per lo scrittore è l'*incipit*, la formula d'apertura che può anche essere anonima, di repertorio, l'alpha di ogni possibile finzione scrittoria, non ancora proprio la finzione, ma l'avviso che nella finzione si sta entrando⁵

e si ripropone di scrivere un'opera che sia solo un *incipit*, che sia:

[...] la promessa di un tempo di lettura che si stende davanti la mente, un'attesa che non perde nulla della propria potenzialità realizzandola in un testo ed escludendo tutti gli altri sviluppi in essa impliciti. Ma come sarebbe costruita quest'opera, allora? S'interromperebbe dopo la prima proposizione? Prolungherebbe infinitamente i preliminari? Incasterebbe un inizio di narrazione nell'altro, come nelle *Mille e una notte*?⁶

Questo passo ritorna praticamente identico nell'ottavo capitolo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e, non a caso, Paolini in una sua recente pubblicazione (*Quattro passi. Nel museo senza muse*) ne citerà alcune righe⁷ a dimostrazione della continuità, a più di trent'anni di distanza, del mutuo rapporto esistente tra narratore e pittore.

Per comprendere meglio le ragioni di una così spiccata affinità tra Calvino e Paolini sarà utile prendere in considerazione *La squadratura* – versione edita da Einaudi nel 1975 – uno degli scritti più complessi e al contempo più ricchi di suggestioni che il romanziere abbia mai dedicato ad un artista contemporaneo. Come accennato, il testo si struttura come un

confronto serrato tra i successi del pittore e i fallimenti dello scrittore e, dati i frequenti spunti autobiografici, se nello "scrittore" è possibile leggere l'uomo Calvino, nel "pittore", va da sé, è lecito intravedere l'amico Paolini.

Il narratore inizia esaminando la natura del processo pittorico e invidia il rapporto immediato che il dipinto stabilisce tra sé, l'autore e lo spettatore: «Le opere che espone il pittore non sono veri e propri quadri: sono momenti del rapporto tra chi fa il quadro, chi guarda il quadro e quell'oggetto materiale che è il quadro»⁸. Infatti, nonostante la concretezza delle materie costitutive dei dipinti, i quadri di Paolini occupano, per Calvino, uno spazio tutto mentale, e la mente non riesce a pensare ad altro che ai quadri stessi. Inoltre il pittore, di opera in opera, fa un discorso unitario e in costante svolgimento. Tutti i suoi lavori sono sviluppi potenziali della sua prima ed ultima opera, che sconvolgono la linearità temporale comunemente decodificata e denunciano le strut-

ture primarie, gli strumenti del processo poetico. La coerenza del discorso pittorico dipende anche dal fatto che all'artista non interessa né comunicare né esprimere alcuna cosa, anche se, a dire il vero, comunica suo malgrado. Allo scrittore, che pure vorrebbe comunicare, non resta allora che cercare di *tradurre* ciò che le opere del pittore gli comunicano: si attua perciò una traduzione da una comunicazione compiuta ad una soltanto auspicata. «Anche allo scrittore piacerebbe fare delle opere così» scrive rassegnato Calvino che confessa il tormento del proprio mestiere: «Lo scrittore guarda il mondo del pittore, spoglio e senza ombre, fatto solo di enunciati affermativi e si domanda come potrà mai raggiungere tanta calma interiore»⁹.

Calvino passa quindi a descrivere le modalità compositive della propria scrittura e lo fa attraverso un'immagine che si chiude con un'efficace allitterazione. Tutte le volte che lo scrittore siede al tavolo, sia che usi il pen-

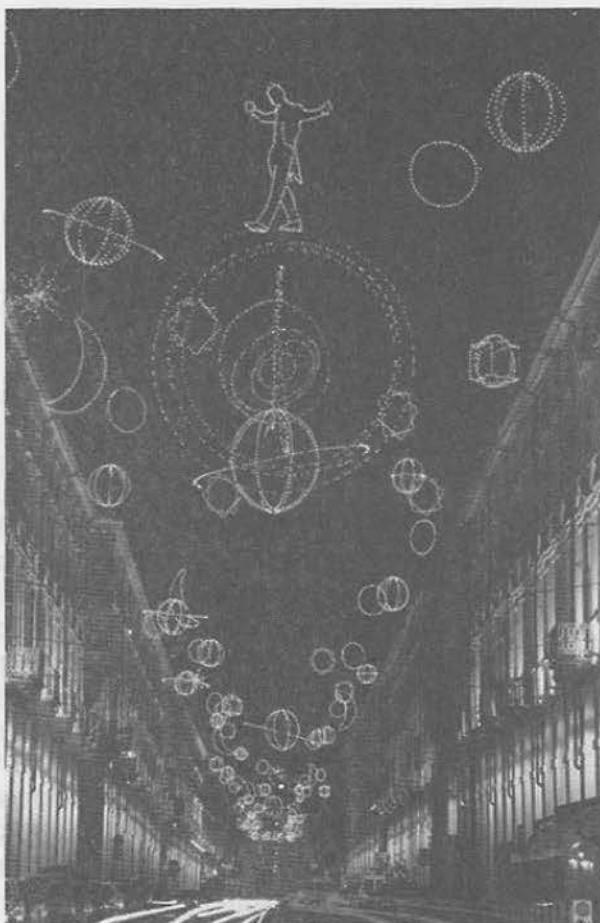


Fig. 4: Giulio Paolini, *Palomar*, 1998, fotografia a colori, foto di Pino Falanga



Fig. 5: Giulio Paolini, *Disegno geometrico*, 1960, tempera e inchiostro su tela, Torino, Collezione A. Paolini Piva

nino, sia che batta a macchina, incontra degli ostacoli: nel primo caso si ritrova con tanti peluzzi sulla punta della penna; nel secondo il nastro della macchina da scrivere si presenta tutto sfilacciato. Speluzzamento e sfilacciamento che corrispondono allo speluzzamento e sfilacciamento del proprio mondo: «sulla carta quello che resta – se scrive a penna – sono baffi di inchiostro, *a* e *o* con gli occhielli intasati, *o* – se scrive a macchina – parole male inchiostrate, *effe* e *elle* che sfumano nell'i-

neffabile»¹⁰. D'altro canto, quello dell'invidia dello scrittore infelice per la felicità del pittore, è un motivo che ritorna spesso nella saggistica di Calvino: basti ricordare il saggio su Vittorini, *Vittorini: progettazione e letteratura* (1967) in cui Calvino parla di Picasso «prigioniero dei suoi felici poteri»¹¹; o ancora il brano *Tradurre è il vero modo di leggere un testo* (1985)¹² in cui denuncia il particolare stato di depressione dello scrittore italiano. Il concetto è ribadito anche nella recensione all'insolita mostra sugli *Scrittori che disegnano* (1984)¹³ dove ritorna l'immagine dell'immediatezza del segno grafico, contrapposta alla fatica dello scrivere.

Dalla riflessione che Calvino, attraverso le opere dell'artista, compie sulla propria attività, si passa poi alla vera e propria descrizione ed interpretazione del lavoro di Paolini.

L'artista ha esordito, come abbiamo visto, nel 1960 con *Disegno geometrico*: si tratta della *squadratura* della superficie di una tela grezza, che è, come scrive il pittore, «il disegno preliminare di qualsiasi disegno»¹⁴. L'intento era quello di realizzare un'opera la cui essenza, volutamente aniconica, fosse costituita dagli strumenti elementari a partire dai quali l'immagine prende corpo. A dire il vero, tutti i primi lavori di Paolini sono incentrati sul tentativo di privare il quadro della sua funzione tradizionale, che è quella di veicolare un'immagine, elevandolo ad immagine di se stesso: così ciascun elemento costitutivo acquista una sua dignità autonoma, ma mai fine a se stessa.

La tela, nell'anno successivo, viene appesa in mezzo ad un telaio sovradimensionato (*Senza titolo*, 1961): spiega Calvino che il pittore «voleva risultasse chiaro che la tela fa parte del quadro, ma *non* è il quadro»¹⁵. Poi l'artista si propone di lavorare sul momento del «colore prima del colore»¹⁶ inserendo un barattolo di vernice in un telaio vuoto, il tutto avvolto dal cellophane, come in *Senza titolo* del 1961 (fig. 7), o ancora realizzando una successione regolare di cartoni colorati, anch'essi rico-

perti da una plastica trasparente (*Plakat carton*, 1962).

Ma anche il rovescio del quadro rivendica la propria importanza, così il pittore appoggia delle tele nude al muro, leggermente inclinate (*Senza titolo*, 1964) (fig. 8), di modo che lo spettatore che visitasse una mostra di questi "quadri" avrebbe l'impressione di un'esposizione in allestimento e potrebbe

riflettere sulla nostra comune irriconoscenza, poiché poniamo abitualmente attenzione solo al soggetto dipinto e non al suo supporto. Queste tele, come la *squadratura* del foglio, sono preesistenti all'intervento dell'artista e come unici elementi contingenti conservano la firma e la datazione.

Contestualmente a queste sperimentazioni, il pittore cerca anche di definire lo spazio precipuo dell'opera d'arte: in *Orizzontale* del 1963 (fig. 9) egli individua l'altezza dell'asse ottico. Lo descrive come un teorema matematico: «la superficie dei piani è uguale alla superficie dell'ambiente meno il passaggio perimetrale utile allo spettatore»¹⁷. Tale delimitazione di una porzione dello spazio corrispondente alla fascia visiva dell'osservatore, che per Calvino è «il vero luogo della pittura»¹⁸, pone in evidenza l'importanza del momento ricettivo.

Se nelle opere finora citate Paolini ha indagato soprattutto la ragione della presenza fisica del quadro come oggetto, a partire dal 1965 realizzerà una serie di immagini fotografiche in cui ritrae se stesso o il suo studio: «L'autore non come soggetto – attenzione! – ma come elemento dell'opera»¹⁹ raccomanda Calvino.

In *Delfo* del 1965 (fig. 10) Paolini compare dietro il telaio di una tela che non c'è, determinando una sorta di illusionistica identità tra autore e opera. La sua posizione e la struttura ortogonale delle assi evidenziano un problema di natura leonardesca, che è quello della definizione dello spazio in rapporto alla misura dell'uomo. Ma qui non siamo più in un universo antropocentrico, né l'artista è più demiurgo, anzi, è solo un elemento della composizione al pari degli altri. Anche in *1421965*²⁰ del 1965 (fig. 11) compare l'artista, questa volta mentre solleva una tela, fotografato dal fotografo che compare anch'egli nell'opera, come un dato assoluto. «Oppure si fotograferà il pittore mentre trasporta la tela su cui è fotografato il pittore che trasporta la tela»²¹: qui Calvino si riferisce a *D867* del 1967 (fig. 12), una tela fotografica che, mediante il procedimento della *mise en abyme*, raffigura l'autore mentre trasporta un quadro, che è un'altra tela fotografica, del 1965, in cui il pittore è ritratto nell'atto di portare una tela bianca.

La citazione di proprie opere precedenti non è un caso isolato in Paolini,

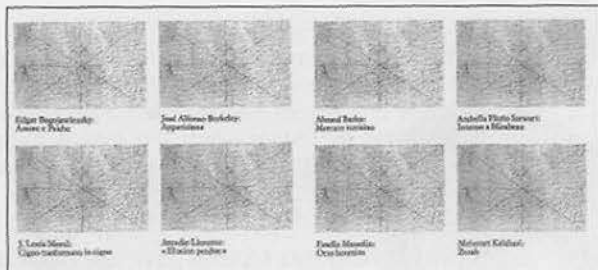


Fig. 6: Giulio Paolini, *Un quadro*, 1970, fotografia su tela emulsionata, Collezione dell'artista

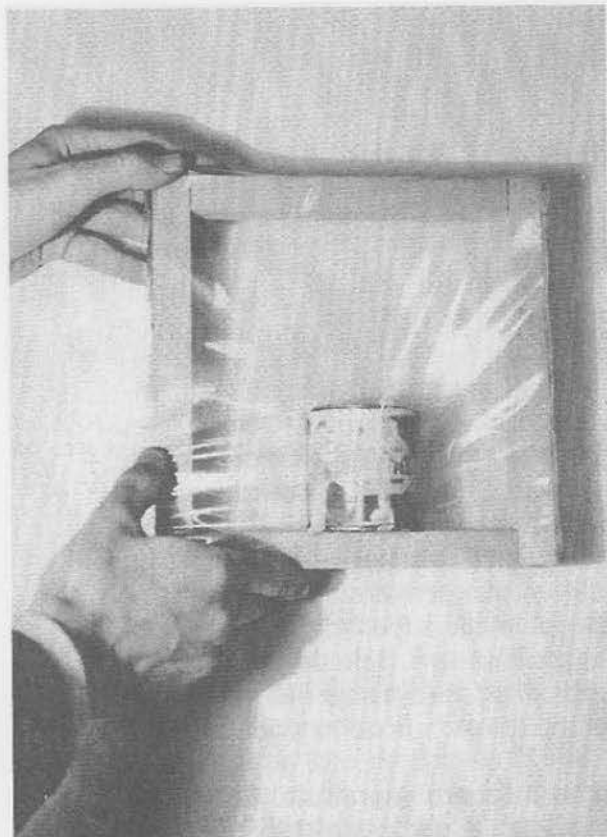


Fig. 7: Giulio Paolini, *Senza titolo*, 1961, barattolo di vernice, telaio, polietilene. Collezione dell'artista

forse proprio in virtù della possibilità di ricondurre tutte le sue opere ad un'unica matrice. La minaccia della molteplicità «lo obbliga a fare nuove opere che contengano le precedenti, le unifichino e insieme le confermino come distinte»²².

Lo sforzo del pittore di annullare l'io individuale (tensione che è propria anche dello scrittore ligure) si traduce nella necessità di citare anche autori e opere del passato: «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»²³. Egli crea infatti una serie di opere che riproducono particolari di quadri illustri visti però dal punto di vista di coloro che li hanno ideati. Quest'operazione ha una duplice finalità: da un lato sottilmente pedagogica (riproduzioni di classici, ma anche evocazioni degli strumenti del mestiere); dall'altro

apertamente rivelatrice (attraverso il rovesciamento dei punti di vista tradizionali).

Nella famosissima opera *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* del 1967 (fig. 13) Paolini realizza una riproduzione fotografica del quadro di Lotto (*Ritratto di giovane*, 1505) che definisce in questo modo: «Ricostruzione nello spazio e nel tempo del punto occupato dall'autore e (ora) dall'osservatore di questo quadro»²⁴. Decodificando il titolo si attua una sorta di gioco di specchi fatto attraverso il linguaggio: è la sintassi interna che cambia. L'osservatore si sente guardato (oggi) dagli stessi occhi che (allora) fissavano Lorenzo Lotto. Ciò che è fondamentale e che risolve ogni possibile aporia intravista dal narratore, è l'uso del *medium* fotografico: la fotografia condiziona inevitabilmente il nostro modo di leggere l'opera. Come la fotografia, nelle opere in cui compariva il pittore sulle sue tele, fungeva da potente mezzo di disidentificazione dell'io, conducendolo verso l'impersonalità; allo stesso modo qui la fotografia moltiplica le identità all'infinito in un processo di immedesimazione dello spettatore a diversi livelli, 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 di un fantasma della propria mente che vorrebbe riprodurre in un quadro, poi col nostro pittore di oggi che studia come fare a trasformare in un'opera sua un quadro di Lotto senza aggiungergli e senza togliergli niente, eccetera²⁵.

Ragionamento analogo può farsi anche per *Nel mezzo del dipinto Flora sparge i fiori, mentre Narciso si specchia in un'anfora d'acqua tenuta dalla ninfa Eco* del 1968 (fig. 14), in cui il pittore riproduce un particolare raddoppiato del dipinto di Poussin, affinché Flora stessa porga allo spettatore il quadro di se stessa così come è stata rappresentata dal suo autore.

A questo punto risulta evidente una differenza fondamentale tra il pittore e lo scrittore. Le opere del primo tendono esplicitamente alla *tautologia* intesa come gioco di specchi, ripetizione della medesima cosa con modi diversi. *Idem* è, tautologicamente, la "cosa stessa": tutte le opere di Paolini sono l'*idem* di qualcosa che si vuole far vivere sullo spazio potenziale della tela. Lo scrittore, al contrario, propende per l'*anfibologia*, il discorso interpretabile in modi diversi perché la letteratura, anche quando – come in Calvino – persegue l'esattezza, è sempre ambigua.

Altro motivo che allontana pittore e scrittore è che «il pittore tende a ricondurre il molteplice all'uno (lo scrittore, forse, il contrario)»²⁶. Per comprendere questo diverso atteggiamento nei confronti della *molteplicità* occorre rifarsi, per Paolini, ad *Averroè* del 1967 e a *Delfo II* dell'anno successivo (fig. 15), opere in cui molti drappi di bandiere sono appesi ad un'unica asta. Il riferimento ad Averroè è oltremodo significativo, essendo egli il filosofo dell'unicità dell'intelletto che ipotizza l'esistenza di una mente universale. Per Calvino, invece, la moltep-

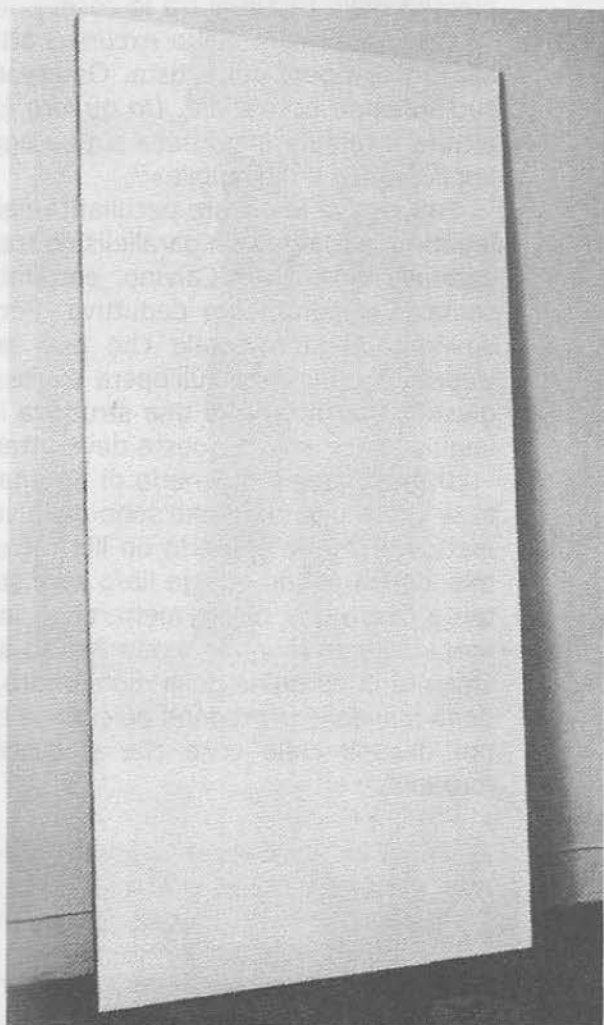


Fig. 8: Giulio Paolini, *Senza titolo*, 1964, tavola di compensato rivestita di laminato plastico, Genova, courtesy Archivio Germano Celant

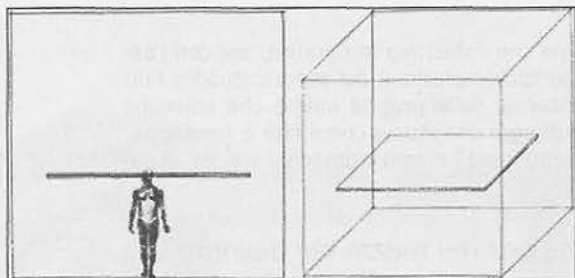


Fig. 9: Giulio Paolini, *Orizzontale*, 1963, inchiostro e collage su carta, Torino, courtesy Archivio Giulio Paolini

plicità è uno dei valori da preservare nel nuovo millennio: la figura stessa di Silas Flannery che compare nell'iper-romanzo del 1979, nel tentativo di annullare se stesso come scrittore, si trova a dover scegliere tra due alternative: o scrivere un unico libro che esaurisca tutte le possibilità narrative, o scrivere tutti i libri possibili. Egli preferisce la seconda soluzione poiché la scrittura va inequivocabilmente

mente incontro alla molteplicità e la letteratura deve rappresentare la complessità delle relazioni tra le cose.

Calvino termina il suo *excursus* attraverso le opere di Paolini tornando alla prima opera dell'artista. Osservando *Disegno geometrico* (1960) e il suo sviluppo potenziale, *Un quadro* (1970), lo scrittore conclude che «la pittura è totalità a cui nulla si può aggiungere, e insieme potenzialità che implica tutto il dipingibile»²⁷.

Fatte salve le dovute peculiarità dei due intellettuali, mi sembra più che legittimo parlare di un parallelismo tra l'arte concettuale di Paolini e il concettuale narrativo in Calvino: entrambi sono infatti basati su una rappresentazione puramente deduttiva. Per *concettuale* intendo un'operazione eminentemente mentale che può anche fare a meno di oggettivarsi. L'opera è riflessione sull'opera d'arte stessa: l'impiego della tautologia si giustifica all'interno di una struttura logica che si dà delle proprie regole linguistiche e solo a queste deve attenersi.

Il personaggio di Innerio di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* realizza opere con i libri che sono delle vere e proprie tautologie: «Adesso mi mettono tutte le opere in un libro. [...] Un libro con le fotografie di tutti i miei libri. Quando questo libro sarà stampato lo userò per farne un'opera, tante opere. Poi me le metteranno in un altro libro e così via»²⁸. Questo procedimento rinvia in modo diretto al *modus operandi* di Paolini che, per sfuggire la vertigine della molteplicità, crea nuove opere che non prescindono mai dalle precedenti poiché «la dimensione è una sola, la forma sempre diversa delle cose che si succedono è sostanzialmente la stessa forma»²⁹.