

Molteplicità e ritratto: sovrapposizioni autoriali fra Italo Calvino e Giulio Paolini

Denis Viva

Italo Calvino e Giulio Paolini si conobbero attorno al 1974, quando l'editore Giulio Einaudi li mise in contatto per una monografia sull'artista.¹ La pubblicazione, che apparteneva ad una prestigiosa collana, recava infatti una presentazione di Calvino, ritenuta ancora oggi fra i testi più autorevoli su Paolini.²

All'epoca, i due autori erano entrambi affermati. Giulio Paolini aveva da poco tenuto una personale al MoMA³ ed era reputato fra i più promettenti, sebbene atipici, membri dell'Arte Povera⁴: a differenza dei suoi compagni, impegnati in un'arte di evidenza materiale e processuale, le sue opere si caratterizzavano piuttosto per una lucidità metalinguistica, accostabile ad una versione iconografica della Conceptual Art.⁵ Italo Calvino, per parte sua, era invece in quella che la critica riconosce come la seconda fase della sua carriera: dopo la canonizzazione dei suoi colti romanzi fiabeschi degli anni Cinquanta,⁶ lo scrittore si avvicinava all'Oulipo francese,⁷ coltivando un interesse per una forma di metaletteratura, storicizzata e inquadrata poi dalla critica come postmoderna.⁸ Nel momento del loro incontro, ad esempio, Calvino aveva da poco pubblicato *Le città invisibili* (1972), un libro la cui struttura era fondata su una fitta rete di rimandi, sia interni sia esterni al testo, che affondava in una lunga tradizione di resoconti di viaggio esotici, orientalisti e fantastici.⁹

¹ Le circostanze dell'incontro sono state più volte ricordate da Giulio Paolini. Una prima ricostruzione storica delle vicende è in Aurora Portesio, "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," *Avanguardia* 14, 40 (giugno 2009): 75–84. Seguita dall'intervista Giulio Paolini, "Intervista a Giulio Paolini," intervista di Aurora Portesio, *Avanguardia* 14, 40 (giugno 2009): 85–89. Il libro per cui collaborarono è Giulio Paolini, *Idem* (Torino: Einaudi, 1975).

² Sulla collana Einaudi, intitolata "Letteratura," si veda Valentina Russo, "Einaudi letteratura di Paolo Fossati," *Studi di Memofonte* 13 (2014): 262–84, http://www.memofonte.it/home/files/pdf/XIII_2014_RUSSO.pdf. Il testo su Paolini è Italo Calvino, "La squadratura," in *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi (Milano: Mondadori, 1995), 2:1981–90. Originariamente pubblicato in Paolini, *Idem*, vii-xiv.

³ *Projects: Giulio Paolini* si tenne al MoMA di New York dal 13 marzo al 14 aprile 1974. Si veda <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2528>.

⁴ Il movimento artistico, sorto in Italia nel 1967 su iniziativa del critico Germano Celant, aveva presto ottenuto un riconoscimento transnazionale. Si veda Giovanni Lista, *Arte Povera* (Milano: 5 Continents, 2006).

⁵ Su tale interpretazione critica di Paolini, si veda Anne Rorimer, *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality* (Londra: Thames & Hudson, 2011), 64–69; Stephen Bann, "Le mie parole e tu? L'arte povera e le sue affinità con il concettualismo internazionale e il romanticismo," in *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, a cura di Gabriele Guercio e Anna Mattiolo (Milano: Electa, 2010), 125–53.

⁶ Sebbene controversa, questa partizione deriva da una larga storiografia che individua nella prefazione del 1964, scritta da Calvino per la riedizione de *Il sentiero dei nidi di ragno*, lo spartiacque della sua carriera. Una scrupolosa e aggiornata ricognizione di questo dibattito si trova in Elio Attilio Baldi, *The Author in Criticism. Italo Calvino's Authorial Image in Italy, the United States and the United Kingdom* (Londra: Fairleigh Dickinson University Press, 2020), 13–73.

⁷ Di questa fase "combinatoria" della sua letteratura sono state segnalate in modo determinante le implicazioni autoriali da Anna Botta, "Calvino and the Oulipo: An Italian Ghost in the Combinatory Machine?" *MLN* 112, 1 (gennaio 1997): 81–89.

⁸ Sulla fortuna di Calvino come postmoderno è illuminante il saggio: Lucia Re, "Paolini vs. Calvino, One More Time: The Debate on the Role of Intellectuals and Postmodernism in Italy Today," *MLN* 124, 1 (gennaio 2014): 99–117.

⁹ Italo Calvino, *Le città invisibili* (Torino: Einaudi, 1972). Circa l'orientalismo e la letteratura di viaggio: Cristina Della Coletta, "L'Oriente tra ripetizione e differenza nelle 'città invisibili' di Italo Calvino," *Studi Novecenteschi* 24, 54 (dicembre 1997): 411–31.

Fu su queste premesse, dunque, che la loro collaborazione si svolse su un piano metalinguistico, di confronto fra poetiche, incoraggiando ciascuno a proseguire l'indagine tanto nei rispettivi ambiti, letterario e visivo, quanto in un paragone tra le arti. Ne scaturì un rapporto che, anziché basarsi su una frequentazione assidua, si consolidò attorno ad alcune prove artistiche: un ricorrente riferimento di Paolini all'effigie di Calvino e ai suoi scritti,¹⁰ e la concezione da parte di quest'ultimo di un intero romanzo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, che conteneva un ritratto criptato di Paolini (l'artista Irnerio) e una trasposizione letteraria di alcuni suoi tipici effetti visivi di *mise en abyme* (la strategia artistica per cui un'opera contiene al suo interno un'altra opera e la cui definizione deriva dall'araldica).¹¹

È soprattutto su quest'ultimo aspetto che si è soffermata la storiografia. A partire da alcune evidenze filologiche, rese note da Bruno Falchetto nell'edizione dei testi calviniani per "I Meridiani," si è compreso che l'ottavo capitolo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, il nucleo generativo del romanzo, corrispondeva inizialmente ad una versione dattiloscritta, conservata oggi presso gli eredi, de "La squadratura," il testo per Paolini redatto nel 1975.¹² Secondo la storiografia, infatti, le principali fonti di ispirazione del romanzo erano state due opere dell'artista conosciute in quel frangente. La prima, *Disegno geometrico* (1960, fig. 1), era una tela bianca sulla quale Paolini aveva mimato l'operazione grafica (due linee diagonali, due ortogonali e gli archetti di un compasso) necessaria a tracciare la cornice di un foglio—operazione denominata, appunto, "squadratura," come il saggio di Calvino. Questo lavoro, ritenuto fondativo e archetipico, era stato ripreso nel 1970 in un ciclo di quattordici tele (*Un quadro*, fig. 2) che ne riproducevano esattamente l'immagine, attribuendole però titoli e autori fittizi.¹³ La seconda opera, *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (1967, fig. 3), era la fotografia in bianco e nero, impressa su una tela emulsionata, del *Ritratto di giovane* (ca. 1505) attribuito a Lorenzo Lotto. La riproduzione, in scala 1:1, offriva l'immagine frontale di un volto imperturbabile e cortese, che guardava dritto verso lo spettatore. Paolini aveva sapientemente sovvertito la nostra percezione di quel ritratto ricorrendo al testo, con l'inversione dei ruoli suggerita dal titolo e con l'ausilio di una didascalia: "Ricostruzione

¹⁰ Portesio, "Quello che il pittore." Più avanti verrà segnalata ulteriore bibliografia al riguardo.

¹¹ In italiano, *mise en abyme* si può tradurre come "messa in abisso." Si tratta di un espediente letterario di duplicazione, definito da Lucien Dällenbach come segue: "l'uso, molto frequente, di ripetere la forma dello stemma, o la figura principale che lo contraddistingue, all'interno dello stemma stesso, con un procedimento a incastro che ricorda quello delle scatole cinesi. La teoria della letteratura ha preso in prestito dall'araldica questa espressione per indicare il *racconto speculare*, ossia il racconto che riflette se stesso" (Lucien Dällenbach, *Il racconto speculare: saggio sulla mise en abyme* [Parma: Pratiche, 1994], quarta di copertina). In senso letterario, dunque, la *mise en abyme* denota quei racconti che sono incastonati in una cornice narrativa più ampia con cui intrattengono un rapporto di reciprocità, ossia di vicendevole riflessione. Tale specularità può riguardare, in senso più ampio, anche motivi di contenuto. Lo stesso Calvino conosceva molto bene la derivazione araldica di queste duplicazioni letterarie, come dimostra un suo passaggio de *Il cavaliere inesistente* (1959) in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, a cura di Bruno Falchetto e Mario Barenghi (Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1992), 1:957: "Sullo scudo c'era disegnato uno stemma fra due lembi d'un ampio manto drappeggiato, e dentro lo stemma s'aprivano altri due lembi di manto con in mezzo uno stemma più piccolo, che conteneva un altro stemma ammantato più piccolo ancora. Con disegno sempre più sottile era raffigurato un seguito di manti che si schiudevano l'un l'altro, e in mezzo ci doveva essere chissà che cosa, ma non si riusciva a scorgere, tanto il disegno diventava minuto."

¹² La scoperta filologica è segnalata in Bruno Falchetto, "Se una notte d'inverno un viaggiatore," in *Romanzi e racconti*, 2:1381–85. La notizia è ripresa da Portesio, "Quello che il pittore." La versione dattiloscritta conservata presso gli eredi, da quanto mi risulta, è rimasta inedita. Cfr. Andrea Cortellessa, "I rivali invisibili. Paolini e Calvino, evoluzioni fra le cornici," in *Giulio Paolini O.D.E.*, a cura di Paolo Repetto e The Musketeers, catalogo della mostra (Pontedera: Bandecchi & Vivaldi, 2022), 83–86.

¹³ Per un inquadramento storico-artistico di *Disegno geometrico*: Fabio Belloni, *Giulio Paolini. Disegno geometrico, 1960* (Mantova: Corraini, 2019). Sulla riproposizione di quest'opera in *Un quadro* cfr. Maddalena Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato* (Milano: Skira, 2008), n. 204, I, 214; II, 923–24.

nello spazio e nel tempo del punto occupato dall'autore (1505) e (ora) dall'osservatore di questo quadro.”¹⁴



Fig. 1. Giulio Paolini, *Disegno geometrico*, 1960, tempera e inchiostro su tela, 40 x 60 cm, Fondazione Anna e Giulio Paolini, Torino © Giulio Paolini, foto Mario Sarotto. Courtesy Fondazione Anna e Giulio Paolini, Torino. [Cliccare qui per un'immagine a più alta risoluzione.](#)



Fig. 2. Giulio Paolini, *Un quadro*, 1970, fotografia su tela emulsionata, 14 esemplari, 40 x 60 cm, varie ubicazioni © Giulio Paolini, foto Paolo Mussat Sartor. Courtesy Fondazione Anna e Giulio Paolini, Torino. [Cliccare qui per un'immagine a più alta risoluzione.](#)



Fig. 3. Giulio Paolini, *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, 1967, fotografia su tela emulsionata, 30 x 24 cm, Sammlung FER. © Giulio Paolini. Courtesy Fondazione Anna e Giulio Paolini, Torino. [Cliccare qui per un'immagine a più alta risoluzione.](#)

Italo Calvino aveva colto in profondità il meccanismo implicito in queste immagini. Dalla prima aveva tratto l'idea di una potenzialità dell'opera come puro abbrivio, in quanto istituzione di una cornice—geometrica o narrativa che fosse—che si prestava ad una “ripetizione differente” pressoché infinita, convertendola nella serie di *incipit*, ossia di primi capitoli interrotti, di cui era costituito *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.¹⁵ Dalla seconda aveva mutuato la *mise en abyme*, intesa come espediente per evidenziare l'atto stesso della fruizione: l'immagine contenuta in un'altra immagine (o il libro contenuto in un altro libro) era funzionale a far emergere l'atto stesso dell'osservare, in Paolini, e quello della lettura, in Calvino.¹⁶

¹⁴ Disch, *Giulio Paolini*, n. 140, I, 160; II, 902–05.

¹⁵ Sulla consonanza tra questo ciclo e il romanzo di Calvino insiste particolarmente Ilaria Splendorini, “Apocryphie, tautologie et vertige de la multiplication. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* et l'oeuvre de Giulio Paolini,” *Italies. Littérature. Civilisation. Société* 16 (2012), <https://journals.openedition.org/italies/4457>.

¹⁶ Il parallelismo si trova spesso nella bibliografia sul rapporto tra Calvino e Paolini che verrà citata più avanti. Qui mi permetto di segnalare Denis Viva, “La storia in abisso. Letteratura, fotografia e passato,” in *Giulio Paolini. Il passato al presente*, di Denis Viva, Stephen Bann, Daniel Soutif e Claudio Zambianchi (Mantova: Corraini, 2016), 45–52.

Negli anni duemila, la storiografia è tornata a più riprese su questi parallelismi. Nel 2009, Aurora Portesio ha meglio precisato le circostanze di questo dialogo¹⁷ e, in un articolo dello stesso anno, Maria Francesca Pepi ha approfondito alcune corrispondenze tra l'opera dei due autori, in particolare attorno alla comune idiosincrasia nei confronti di un'autorialità fondata sull'autobiografia e sull'io individuale.¹⁸ In questa direzione, Ilaria Splendorini ha analizzato alcune strategie retoriche con cui i due autori hanno cercato di “dépassez la perspective individuelle et forcément limitée de l'auteur pour donner la parole (une parole plurielle) à l'oeuvre, pour réaliser enfin ‘un’opera concepita fuori dal *self*’ selon l'expression même de Calvino.”¹⁹ Queste strategie sono l'introduzione di opere apocrife, il ricorso alla tautologia e il senso di vertigine e moltiplicazione di riferimenti che ne deriva. Nel 2016, Bruna Fontes Ferraz ha riletto alcuni lavori di Paolini ricorrendo alla loro interpretazione calviniana e siglandoli come “immagini dialettiche,” in grado di mostrare cioè la propria origine, di auto-criticarsi e di rendere intercambiabili i ruoli di artista e spettatore.²⁰ Infine, nel 2022, Andrea Cortellessa è tornato sui ritratti criptati che Calvino avrebbe riservato a Paolini in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, come altrettante riflessioni sui limiti della funzione dell'autore in un'opera.²¹

Nel complesso, la bibliografia recente ha insomma interpretato il dialogo fra Calvino e Paolini sotto la lente del problema autoriale, insistendo sulle comuni strategie di mascheramento, spersonalizzazione e moltiplicazione dell'autore. Questa traccia di lettura, per molti aspetti, trova un suo banco di prova nella copertina (fig. 4) che Giulio Paolini fu invitato a realizzare, a vent'anni di distanza dal suo incontro con Calvino, per il volume di Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, del 1996 (lo studioso, in effetti, era stato anche il primo a varare quel paragone, tra Paolini e lo scrittore, su cui si soffermerà la storiografia).²²



Fig. 4. Copertina di Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino* (Torino: Einaudi, 1996).

L'opera riprodotta è Giulio Paolini, *senza titolo*, 1996, collage su carta, 47,5 x 33 cm, collezione privata. [Cliccare qui per un'immagine a più alta risoluzione.](#)

L'ipotesi critica di Belpoliti si sviluppava a partire da una delle più celebri dichiarazioni di poetica contenute nelle *Lezioni americane*, quella sulla “visibilità”: alla base dell'invenzione di molti testi calviniani ci sarebbe un'immagine-guida, un archetipo iconografico (il labirinto, la mappa, la rete, ecc.) dal quale il racconto si è poi generato (“Dunque nell'ideazione di un racconto,” aveva certificato Calvino, “la prima cosa che mi viene alla mente è un'immagine che per qualche ragione mi si presenta come carica di significato”).²³ La scrittura di Calvino sarebbe così il frutto di una trasposizione di immagini icastiche e di una continua interrogazione scopica del mondo, trovando conferma, esplicita, in

¹⁷ Portesio, “Quello che il pittore.”

¹⁸ Maria Francesca Pepi, “Italo Calvino e Giulio Paolini. *Idem*: un libro, un quadro,” *Italianistica. Rivista di letteratura italiana* 38, 3 (settembre-dicembre 2009): 143–58.

¹⁹ Splendorini, “Apocryphie.”

²⁰ Bruna Fontes Ferraz, “Italo Calvino e Giulio Paolini: diálogos entre mídias,” *RevLet. Revista Virtual de Letras* 8, 1 (gennaio-giugno 2016): 382–96, <http://revlet.com.br/artigos/325.pdf>.

²¹ Cortellessa, “I rivali invisibili,” 81–105.

²² Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino* (Torino: Einaudi, 1996), 159–67.

²³ Italo Calvino, “Visibilità,” in *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, 1:704.

alcuni racconti (ad esempio, nei tarocchi che ispirarono *Il castello dei destini incrociati*) e, implicita, in alcuni luoghi analizzati da Belpoliti.²⁴ Il suo libro, che giungeva dopo il monumentale riordinamento delle carte calviniane, avvenuto coi “Meridiani” nei primi anni novanta, segnava una progressione decisiva lungo una linea interpretativa che aveva inteso Calvino alla luce della sua produzione più matura: come lo scrittore essenzialmente visivo di *Palomar*,²⁵ e attraverso il prisma metaletterario delle sue *Lezioni americane*.²⁶

Muovendo da tutte queste premesse bibliografiche, il presente articolo si interroga sul rapporto fra Paolini e Calvino, e sulla questione dell’autoorialità. La poetica dello scrittore—e, di riflesso, quella dell’artista—è stata infatti discussa in relazione a questo problema autooriale, a partire da spunti, come quello sulla “molteplicità,” offerti dallo stesso Calvino (ancora una volta, nelle sue *Lezioni americane*). Com’è stato chiarito, tale dibattito ha avuto come sfondo quello ben più ampio sulla “morte dell’autore,” avviato da due celebri saggi di Roland Barthes e Michel Foucault, ed è, pertanto, su questo sfondo implicito che si proietta quel gioco di sovrapposizioni che Paolini, operando all’interno del genere del ritratto, innescò con Calvino.²⁷ Partendo dalla copertina de *L’occhio di Calvino*, questo articolo prova a mettere in luce peculiarità e paradossi, eredità e perimetri—ancora porosi—con cui questi due autori interpretarono il loro ruolo in senso metalinguistico e poetico.

La copertina de *L’occhio di Calvino*

L’immagine che Paolini realizzò per *L’occhio di Calvino* era concepita per integrarsi in un contesto multi-autooriale. Egli, infatti, si servì di un ritratto fotografico dello scrittore scattato da un altro artista, Sabastião Salgado, per destinarlo al libro di un ulteriore autore, Marco Belpoliti, che aveva come suo oggetto di studio lo stesso Calvino.²⁸ In questa serie di sovrapposizioni autooriali, l’opera di Paolini presentava inoltre un raddoppiamento *en abyme*, in cui il ritratto principale conteneva, incastonata, una copia più piccola di sé stesso. Lo scatto di Salgado raffigurava Calvino pensoso, intento a correggere alcune bozze, nella sua tarda residenza romana: curvo su un foglio fitto di correzioni, lo scrittore impugnava nella mano destra una penna, puntata verso il testo, e portava invece la sinistra sopra la fronte, poco oltre la stempitura.²⁹ La posa di Calvino suggeriva una sorta di spirale a partire dal volto: un braccio si avvolgeva attorno alla mente (il pensiero), mentre l’altro si estendeva verso il foglio (la scrittura). Paolini sfruttò questa composizione per interpolare l’immagine e creare

²⁴ Italo Calvino, *Il castello dei destini incrociati* (Torino: Einaudi, 1973). Sul rapporto con le immagini in Calvino è fondamentale anche: Franco Ricci, *Painting with Words, Writing with Pictures. Word and Image in the Work of Italo Calvino* (Toronto: University of Toronto Press, 2001).

²⁵ Italo Calvino, *Palomar* (Torino: Einaudi, 1983).

²⁶ Come Calvino abbia stimolato la critica letteraria italiana su determinati temi, come quello della visione, è spiegato in Elio Baldi, “Italo Calvino, l’occhio che scrive. La dinamica dell’immagine autooriale di Calvino nella critica italiana,” *Incontri. Rivista Europea di Studi Italiani* 30, 1 (2015): 23–33, <https://rivista-incontri.nl/article/view/URN%3ANBN%3ANL%3AUI%3A10-1-117199>.

²⁷ Rispettivamente il primo fu pubblicato nel 1967 e il secondo era una conferenza tenutasi nel 1969. Per comodità bibliografica, faccio riferimento alla traduzione italiana: Roland Barthes, “La morte dell’autore,” in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, traduzione di Bruno Bellotto (Torino: Einaudi, 1988), 51–56; Michel Foucault, “Che cos’è un autore?” in *Scritti letterari*, traduzione di Cesare Milanese (Milano: Feltrinelli, 1971), 1–21.

²⁸ L’autore della fotografia è menzionato nell’aletta anteriore della sovraccoperta di Belpoliti, *L’occhio di Calvino*. L’immagine di Paolini, invece, appariva sul piatto anteriore della sovraccoperta del libro.

²⁹ L’ambientazione (probabilmente la terrazza-giardino della residenza romana di Calvino, in piazza Campo Marzio) si può dedurre da un confronto con altre foto scattate, non solo da Salgado, negli anni ottanta: in altre immagini di Salgado—e non solo—lì ambientate, lo scrittore appare abbigliato allo stesso modo o su uno sfondo simile. Cfr. Luca Baranelli ed Ernesto Ferrero, a cura di, *Album Calvino* (Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1995), n. 222, 260; n. 243, 286; n. 246–52, 291–93; nn. 262–63, 305.

un foto-collage: nel ritratto principale, il volto dello scrittore era sostituito dal globo terrestre, osservato dallo spazio, e la penna invadeva invece il ritratto sottostante, orientata verso il foglio più piccolo, visibile in quest'ultimo. L'effetto complessivo era l'impressione di un "autore-mondo" che sovrintendeva al testo dell'autore secondo, Calvino, raffigurato nell'immagine inferiore. A raddoppiare ulteriormente questo gioco di sovrapposizioni, Paolini aveva collocato attorno al ritratto principale dei ritagli circolari che rappresentavano pianeti e stelle. C'era, dunque, una ulteriore duplicazione: Calvino stava al suo alter ego, l'"autore-mondo," come il globo terrestre stava agli astri dell'universo.

Dal punto di vista iconografico l'effigie di un autore, il cui volto fosse la Terra, appare come un'invenzione paoliniana *ad hoc* e non trova immediati paragoni né con la tradizione artistica né con la sua produzione.³⁰ L'artista era spesso ricorso a dei riferimenti astronomici nelle sue opere, ma qui la presenza della Terra rispondeva, piuttosto, ad una funzione che definirei "oracolare." Consapevole di essere ad esergo del libro, l'immagine sembrava chiarire o alludere a molti passaggi del testo di Belpoliti, accogliendo una polisemia e un carattere rivelatorio che si costruiva durante la lettura. Scorrendo le pagine, infatti, il lettore trovava molteplici punti di contatto fra il ragionamento di Belpoliti e il ritratto paoliniano.

I modi di questa interazione erano almeno quattro. Il primo fondeva lo scopo di una copertina con quello di un ritratto. L'immagine di Paolini annunciava il contenuto del libro, ossia l'attività di un autore e la sua scrittura, e insieme lo mostrava in azione durante questa attività che lo connotava come autore. In più luoghi del libro, Calvino era descritto all'opera ("seduto menando la penna su e giù per il foglio [...] in una carneficina di cancellature e fogli appallottolati")³¹ e il ritratto in copertina non faceva che evidenziare l'atto della poiesi (creare un testo, creare un proprio mondo), ossia la rilettura e la correzione delle bozze di un libro.

Superato questo primo livello, predittivo e descrittivo, l'immagine di Paolini si apriva ad una seconda modalità di interazione che si rifaceva all'ultimo capitolo de *L'occhio di Calvino*, quando Belpoliti, invertendo il suo schema interpretativo, si cimentava egli stesso con l'invenzione di un blasone per Calvino (un occhio appeso ad un ramo e inquadrato da una cornice).³² Paolini aveva raddoppiato anche questo espediente, concependo un'immagine di copertina che era anch'essa araldica rispetto al testo di Belpoliti: nel suo "stemma," in abisso, aveva collocato la foto integra di Salgado, contornata da una cornice bianca (elemento già presente nel blasone di Belpoliti) e sovrastata in capo, da una visione della Terra che, a detta dello studioso, era metafora dell'opera ("mappa del mondo e dello scibile"),³³ in particolare di *Palomar*.³⁴ Per Belpoliti, il mondo era l'oggetto della peculiare osservazione di Calvino, di quell'attività scopica che lo aveva condotto a inventare, a sua volta, nuovi mondi. Da ciò scaturivano le altre figure dell'araldo di Paolini: anzitutto, il foglio (il cosmo del romanzo), inteso nella sua relazione con il mondo reale ("La metafora calviniana del margine bianco," il limite primo e invalicabile della finzione letteraria, "sembra suggerire l'immagine di un foglio al cui centro si trovano le righe, il mondo scritto, poi intorno il bianco del margine, e

³⁰ Dalle mie approssimative ricerche, ho reperito solo una immagine di un uomo con la testa sostituita dal globo terrestre: è quella della rivista francese di divulgazione scientifica *Je sais tout*, pubblicata dal 1905 al 1939 e probabilmente sconosciuta a Paolini. In quel caso, la scelta iconografica sembra richiamare l'erudizione della scienza. Devo a Lucia Re, inoltre, la segnalazione di un fotomontaggio di William Duke [apparso in copertina su: *The Manipulator*, 8 (1986)] in cui la testa di un uomo è sostituita da un mappamondo.

³¹ La descrizione è tratta da: Italo Calvino, *La taverna dei destini incrociati*, in *Romanzi e racconti*, 2:596. Lo studioso la riprende in Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, 28.

³² Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, 261-74. Anche in Calvino il paragone araldico ricorre spesso: si pensi alla nota trilogia, spesso definita "araldica," dei suoi romanzi degli anni cinquanta (*Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente*).

³³ Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, 10.

³⁴ "Il mondo guarda il mondo" era il titolo di un intero capitolo dedicato a *Palomar*. Si veda Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, 43-62.

oltre, oltre il margine del foglio, inizia il mondo [quello non scritto?]”).³⁵ Attorno a questa immagine del “foglio-mondo” stava poi la penna, come “bastone,” “asta” della grafia infantile, “livello-zero della parola” “di chi non conosce ancora il codice [...] dei segni ma ama ugualmente segnare di sé il foglio,”³⁶ a indicare la primeva difficoltà con cui si scontra ogni scrittore nel tentativo di instaurare una qualche relazione tra mondo e romanzo. Infine, la mano destra di Calvino, tagliata dalla composizione fotografica, reiterava l’invocazione contenuta in *Se una notte d’inverno un viaggiatore* (“Se fossi solo una mano, una mano mozza che impugna la penna e scrive”),³⁷ letta da Belpoliti come “desiderio [...] di sottrarre il proprio io alla scrittura stessa, trasformando l’attività di composizione in un gesto meccanico o in un’anatomia paradossale,”³⁸ anatomia che Paolini rendeva visibile raffigurando una mano “acefala,” orientata verso il foglio più piccolo, che scriveva al posto di Calvino. Questa modalità araldica, dunque, veniva spesso sollecitata dalla lettura de *L’occhio di Calvino*, dando la pervasiva impressione che essa fosse lì a simboleggiare la genesi stessa—e la genealogia paradossale—della scrittura, come un fragile equilibrio di rispecchiamenti e alterità fra testo, autore e mondo.

La terza modalità era, invece, più ambigua. Il ritratto paoliniano, infatti, poteva funzionare in modo ambivalente sia mimando il meccanismo delle *imágenes agentes* sia come fonte di un esercizio efrastico. Esso, cioè, poteva essere interpretato sia *a posteriori*, come la condensazione di molti temi affrontati da Belpoliti (un corrispettivo mnemotecnico delle sue teorie, a partire dall’indice del suo libro: “Il foglio e il mondo,” “La mappa del mondo,” “La penna scrive il mondo,” “Il limite e il bordo,” “Il disegno del mondo,” ecc.), sia *a priori*, come l’immagine archetipale che aveva, in una simulazione divertita e inverosimile, generato il ragionamento dello studioso. Dunque, secondo le due modalità messe in campo direttamente da Belpoliti come interprete di Calvino: il riconoscimento di una derivazione figurativa che fosse all’origine della sua scrittura e l’invenzione, a sua volta, di un’immagine come blasone conclusivo per lo scrittore.

Tali corrispondenze, per quanto puntuali, non dovevano avere però una finalità illustrativa. L’immagine che Paolini offriva di Calvino, infatti, restava in ogni caso enigmatica e interrogativa, anche al cospetto dell’immaginario evocato da *L’occhio di Calvino*. Pertanto, l’ultima modalità di relazione icono-testuale era quella più propriamente oracolare: laddove la scrittura di Belpoliti si faceva più oscura e aforismatica, l’immagine di copertina sovveniva nel lettore a indicare una via interpretativa, una possibilità di chiarimento. Succedeva così, durante la lettura, di accostare l’effigie in copertina ad alcuni passaggi teoricamente densi e di riceverne in cambio un’intuizione eidetica. Riprendendo, ad esempio, un *topos* calviniano, Belpoliti affermava:

Cosa significa che il segno grafico è la vera sostanza del mondo? Il materialismo di Calvino è fuori discussione; il mondo per lui è materia, ma che cos’è la sostanza, la cosa che sta sotto e che regge il mondo? La linea, il filo della scrittura, risponde Calvino. Il materialismo dello scrittore ligure si compendia nell’atto di scrivere: la mano, la penna, il foglio, il filo [...].

³⁵ Ibid., 105.

³⁶ La riflessione si riferisce al ricorso ai tarocchi ne *Il castello dei destini incrociati*. Si veda Belpoliti, *L’occhio di Calvino*, 78.

³⁷ La frase nel romanzo è pronunciata dal personaggio dello scrittore Syllas Flannery (Italo Calvino, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, 2: 779) ed è commentata in Belpoliti, *L’occhio di Calvino*, 66. Tornerò in seguito su questo aspetto.

³⁸ Belpoliti, *L’occhio di Calvino*, 66.

Scrivere significa: trasformare il mondo in linea [...]. L'uomo stesso è una linea, di cui è insieme padrone e prigioniero.³⁹

Il passaggio era ricco di un sottotesto metaforico—il testo-tessuto, la grafia-filo, dunque la trama, e queste erano solo le relazioni più evidenti—che sviluppava, a sua volta, l'immagine calviniana presente alla fine de *Il barone rampante*.⁴⁰ Ma, accostando il passaggio al Paolini in copertina, il lettore poteva anche figurarsi un mondo che si convertiva da sé in quel filo grafico (“zeppo di cancellature, di rimandi, di sgorbi nervosi”),⁴¹ assegnando allo scrittore il ruolo di un silente diaframma, di un enigmatico agente che attivava questo misterioso processo di trasformazione. Relegato a organo intermedio, l'autore era così sovrastato dal mondo e sovrastante il foglio, era passivo e attivo, era scritto e scrivente: insomma, per riprendere Belpoliti, era appunto “padrone e prigioniero.” Dunque, in ultima analisi, la copertina oracolare di Paolini sembrava, ad un tempo, dichiarare una poetica e annunciare un destino, senza nulla aggiungere sulle ragioni di tale destino o sul fine ultimo di tale poetica. E va anche specificato che questa condizione si era presentata allo scrittore stesso, rinforzando questa natura oracolare, mentre disquisiva del lavoro di Paolini ne “La squadratura”: “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 sfilacciature che vorrebbero corrispondere al modo particolare in cui il mondo si va sfilacciando e speluzzando.”⁴²

Un funzionamento così accorto del rapporto fra l'immagine e il testo trovava senz'altro molte spiegazioni. L'opera era stata appositamente commissionata per il libro, a differenza di altre copertine la cui immagine era stata fornita da Paolini (fig. 5).⁴³ Inoltre, a memoria di Belpoliti, Paolini aveva ricevuto le bozze del libro in anticipo, avendo il tempo di conoscere le sue tesi e di concepire un'immagine *ad hoc* che funzionasse proprio in relazione ad esse.⁴⁴ Per Paolini, Calvino era un autore congeniale, con dei tratti per lui auto-identificativi e al quale aveva dedicato e dedicherà—come già detto—varie opere e riflessioni. Più di tutto, però, era il contesto ad essere propizio: anziché immaginarsi la copertina di un romanzo, sovrapponendo creazione a creazione, poiesi a poiesi, Paolini poteva qui impiegare i suoi strumenti prediletti, ossia l'appropriazione e l'atteggiamento metalinguistico, per un libro di critica letteraria che commentava, come molti suoi lavori, delle opere altrui. In un simile contesto multi-autoriale, egli poteva far propria tanto un'immagine di Salgado quanto le parole di Calvino e Belpoliti. Poteva formulare un commento ad un altro commento e agire in seconda, se non terza, battuta, riflettendo e figurando per interposta persona. Questa modalità di un autore che “descriv[eva], riassum[eva], recens[iva]” l'opera altrui era, tra l'altro, quella che Calvino attribuiva a Jorge-Luis Borges come un'invenzione cruciale, che aveva consentito a Borges stesso di “superare il blocco che gli impediva di passare [...] dalla prosa

³⁹ Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, 82. In questo passaggio, Belpoliti sta commentando un testo del 1977 scritto per l'artista Saul Steinberg (Italo Calvino, “Penna in prima persona,” in *Saggi 1945-1985*, 1:361–68).

⁴⁰ La metafora auto-riflessiva, che era una sorta di *mise en abyme* della scrittura, e che anticipava quella conclusiva di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, si incontra nelle ultime righe del romanzo: “era un ricamo fatto di nulla che assomiglia a questo filo d'inchiostro, come l'ho lasciato correre per pagine e pagine” (Italo Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, 1:777).

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Calvino, “La squadratura,” in *Saggi 2*:1982.

⁴³ Ringrazio Bettina Della Casa, direttore della Fondazione Anna e Giulio Paolini, per questa informazione. Una copertina simile, ma non concepita *ad hoc* è quella nella figura 5.

⁴⁴ Belpoliti mi ha confermato questa notizia in una conversazione avuta a L'Aquila, durante un convegno, il 12 maggio 2022.

saggistica a quella narrativa”⁴⁵—una passione letteraria, quella per Borges, condivisa senza dubbio con Paolini e su cui tornerò più avanti.⁴⁶

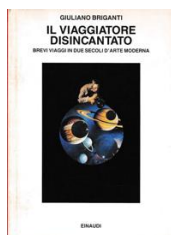


Fig. 5. Copertina di Giulio Briganti, *Il viaggiatore disincantato. Brevi viaggi in due secoli d'arte moderna* (Torino: Einaudi, 1991). L'opera riprodotta è Giulio Paolini, *Belvedere*, 1991, collage su carta nera, 100 x 70 cm, collezione privata. [Cliccare qui per un'immagine a più alta risoluzione.](#)

Dunque, è all'interno di questa complessa rete di sovrapposizioni autoriali e di reciproci commenti che la copertina de *L'occhio di Calvino* va interrogata, a partire dalla consolidata lettura storiografica: nel rapporto Calvino-Paolini, così come al centro di questa immagine, stava la condizione autoriale contemporanea, la funzione e la figura dell'autore, in senso semiotico prima ancora che sociologico. L'immagine, insomma, si prospettava come un interrogativo in continuità con una tradizione autoreferenziale del ritratto, ossia come autoritratto o come ritratto di un altro artista. Quindi, come dichiarazione di poetica, come auto-rivelazione o rispecchiamento, come esame della propria condizione diegetica.

Giulio Paolini e il ritratto



Fig. 6. Giulio Paolini, *Delfo*, 1965, fotografia su tela emulsionata, 180 x 95 cm, Walker Art Center, Minneapolis, Gift of the T. B. Walker Foundation by exchange, 2003, © Giulio Paolini, foto Francesco Aschieri. Courtesy Fondazione Anna e Giulio Paolini, Torino. [Cliccare qui per un'immagine a più alta risoluzione.](#)

⁴⁵ Calvino, *Lezioni americane*, in *Saggi*, 1:672.

⁴⁶ Viva, “La storia in abisso,” 77–78. Uno studio specifico è stato intrapreso da Fabio Belloni con una conferenza tenuta il 10 giugno 2022 per il convegno *L'artista ringrazia—Genealogie: le fonti artistiche e letterarie in Giulio Paolini*, Museo Novecento, Teatro Niccolini, Firenze. Si veda <https://www.museonovecento.it/eventi/lartista-ringrazia-genealogie-le-fonti-artistiche-e-letterarie-di-giulio-paolini/>



Fig. 7. Giulio Paolini, *Autoritratto*, 1968, fotografia su tela emulsionata, 98 x 74 cm, Collezione Baldassarre, Bari. © Giulio Paolini, foto Mario Sarotto. Courtesy Fondazione Anna e Giulio Paolini, Torino. [Cliccare qui per un'immagine a più alta risoluzione.](#)

Durante la sua carriera, Paolini aveva fatto assiduo ricorso al ritratto. Le potenzialità autoriflessive del genere lo avevano interessato sin dal 1965, quando aveva presentato la sua immagine in relazione all'oggetto-quadro (fig. 6). Contestualmente, egli aveva introdotto una nuova tecnica, la stampa fotografica su tela emulsionata, con cui aveva affinato la natura metalinguistica dei suoi lavori. Permettendo l'appropriazione di immagini altrui, il mezzo fotografico si prestava a una serie di sovrapposizioni che rovesciavano il cliché di un'adesione fedele del ritratto al proprio modello. Nel 1968, ad esempio, l'artista aveva presentato due autoritratti nei quali impersonava due artisti tra loro antitetici: l'accademico Nicolas Poussin e l'autodidatta *par excellence* Henri Rousseau. Il primo *Autoritratto* (fig. 7) era una ripresa fotografica, a grandezza naturale, dell'*Autoritratto* di Poussin del 1650, al cui centro, in corrispondenza del volto, Paolini aveva sovrapposto una tela che riproduceva esattamente la stessa porzione di immagine.⁴⁷ Il secondo *Autoritratto* (fig. 8) era invece un fotomontaggio nel quale l'artista, circondato dai sodali del suo tempo (amici artisti, ecc.), si era raffigurato nei panni di Henri Rousseau in *Moi-même Portrait-paysage* (1890).⁴⁸ Immedesimandosi con personaggi così diversi, Paolini interpretava il ritratto come un genere in cui l'identità del sé si mostrava anzitutto come una costruzione storica e discorsiva, come una sovrascrittura fondata tanto sull'istituzione di genealogie, quanto su quella che Ernst Kris avrebbe definito la "biografia prescritta" degli artisti (una tradizione fissata in letteratura e atteggiata dagli artisti ai fini della loro narrazione biografica).⁴⁹ Intorno a quegli anni, proprio la traduzione in Italia dei testi di Kris, Otto Kurz, André Chastel, Margot Holzman e Rudolf Wittkover aveva contribuito a far conoscere "la leggenda dell'artista" e i miti che l'avevano assimilata allo statuto di santi ed eroi, melancolici e saturnini.⁵⁰ Questa tradizione di eccezionalità, consolidatasi col Romanticismo, si era così mostrata nella sua storicità, aprendo il campo a nuove indagini auto-identitarie per gli artisti. Paolini, da questo punto di vista, aveva sfoggiato una notevole varietà di modelli e una visione mutevole dell'identità: in *Delfo (II)* (1968) (fig. 9), l'artista posava scalzo nel suo studio, vestito con un camice da pittore e nella posa di una statua antica.⁵¹ Nell'atto di incarnare l'archetipo dell'artista, Paolini si mascherava dietro le sue opere: nella mano destra recava *Averroè* (1967), un'asta con molteplici bandiere, che alludeva al celebre filosofo;⁵² con la mano sinistra nascondeva il suo volto con *Saffo* (1968), una fotografia di una statua, a mo' di busto, della poetessa, a cui

⁴⁷ Cfr. Disch, *Giulio Paolini*, n. 152, I, 173; II, 910.

⁴⁸ Cfr. *Ibid.*, n. 151, I, 172; II, 909.

⁴⁹ Cfr. Ernst Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte* (Torino: Einaudi, 1967), 58–78.

⁵⁰ Kris, *Ricerche psicoanalitiche*; André Chastel, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico: Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico* (Torino: Einaudi, 1964); Margot e Rudolf Wittkover, *Nati sotto Saturno: la figura dell'artista dall'antichità alla Rivoluzione francese* (Torino: Einaudi, 1968). Più tarda come traduzione, ma ugualmente influente per il tema: Ernst Kris e Otto Kurz, *La leggenda dell'artista: un saggio storico* (Torino: Bollati Boringhieri, 1980).

⁵¹ Cfr. Disch, *Giulio Paolini*, n. 146, I, 165; II, 907–08.

⁵² Cfr. *Ibid.*, n. 138, I, 158; II, 900–01.

dedicherà altre opere;⁵³ e alle spalle, infine, era presente *A J.L.B.* (1965), una vertiginosa prospettiva di una scalinata, che omaggiava lo scrittore Jorge Luis Borges.⁵⁴ La molteplicità dei riferimenti lasciava intendere un'identità plurale e fluida, derivata dall'introiezione di disparati modelli storici: in *Averroè*, le quindici diverse bandiere, issate su un'unica asta, insinuavano i limiti a cui era soggetta l'unità dell'intelletto (celebre oggetto di studio del filosofo); *Saffo*, per parte sua, non poteva non richiamare un leggendario e sofisticato rifiuto dell'eteronormatività; e Borges, infine, suggeriva la paradossalità di tutti questi rispecchiamenti—aspetto su cui tornerò più avanti. Ricomposta con tale ibridazione, l'identità del Paolini artista non sembrava porsi confini pregiudiziali, attraversando culture, discipline, epoche, generi e orientamenti sessuali diversi. Ma, per altri versi, tale apertura era soggetta ad una sorta di *epochè*, di sospensione non tanto del giudizio quanto dell'immedesimazione empatica in un soggetto incarnato ed empirico. Una forma paradossale di distanziamento che l'artista riservò sempre verso le sue fonti, nonostante le implicazioni della sua opera: in Italia, per fare un controesempio, dai suoi mascheramenti storici avevano preso avvio le esplorazioni *proto-queer* di Luigi Ontani, e Paolini stesso fu assai vicino a Carla Lonzi, critica d'arte e intellettuale, fondatrice del femminismo radicale di Rivolta Femminile.⁵⁵



Fig. 8. Giulio Paolini, *Autoritratto*, 1968, fotografia su tela emulsionata, 151 x 126 cm, The Georges Economou Collection, Athens. © Giulio Paolini, foto Elisabeth Bernstein, Dominique Lévy Gallery, New York. Courtesy Fondazione Anna e Giulio Paolini, Torino. [Cliccare qui per un'immagine a più alta risoluzione.](#)

53 Per tutte le opere dedicate a Saffo, cfr. Disch, *Giulio Paolini*, n. 144, I, 164; II, 907.

54 Cfr. Disch, *Giulio Paolini*, nn. 86-87, I, 116-17; II, 890-91.

55 Su Ontani si veda Anna Mecugni, "A 'Desperate Vitality.' Tableaux vivants in the work of Pasolini and Ontani (1963-1974)," *Palinsesti. Contemporary Italian Art On-line Journal* 2 (2011): 94-116. Su Carla Lonzi e il femminismo si veda Giovanna Zapperi, *Carla Lonzi. Un'arte della vita* (Roma: DeriveApprodi, 2017). Sull'amicizia con Paolini si veda Laura Iamurri, *Giulio Paolini. Teresa nella parte di Giovanna d'Arco in prigione (tavola ottica), 1969* (Mantova: Corraini, 2018).



Fig. 9. Giulio Paolini, *Delfo II*, 1968, fotografia su tela emulsionata, 180 x 95 cm, Pinault Collection.
© Giulio Paolini. Courtesy Fondazione Anna e Giulio Paolini, Torino. [Cliccare qui per un'immagine a più alta risoluzione.](#)

L'opera paoliniana, tuttavia, restò sempre concentrata sulla figura dell'artista come figura disincarnata—verrebbe da dire trascendentale—scevra da consce influenze di genere, sociali o geo-culturali, per quanto costruita storicamente: per questa ragione, con un ragionamento simile, Calvino aveva definito l'io proposto dai suoi ritratti come un “un io cartesiano, categorico, grammaticale, anonimo.”⁵⁶ Paolini era dunque interessato a questo genere pittorico, anzitutto, come uno *statement* circa la condizione autoriale: “*Autoritratto* [si veda fig. 7] può riferirsi all'autoritratto di Poussin come a un mio autoritratto: la sovrapposizione, in coincidenza, delle due immagini, è come dire che è vano e inutile inventare qualcosa di proprio (è qui che dubito dell'identità, e del linguaggio di conseguenza) se possiamo scoprirlo nel passato.”⁵⁷ In queste parole si potevano rintracciare non poche confutazioni di altrettanti miti che dalle avanguardie erano giunti sino alle neo-avanguardie coeve a Paolini: l'originalità, qui sconfessata dalla tautologia; la palingenesi, convertita in recupero degli antenati; e la soggettività espressiva, ridotta a scettico dubbio circa l'autenticità dell'io artistico. Era esemplare, in tal senso, *L'invenzione di Ingres* (1968, fig. 10) in cui l'artista aveva sovrapposto, evidenziandone la lieve sfasatura, l'*Autoritratto* (1504–06) degli Uffizi, attribuito a Raffaello, con il *d'après* ricavatone da Jean-Auguste-Dominique Ingres nel suo soggiorno italiano (1820–24).⁵⁸ Questo palinsesto sfocato, tra originale e copia, aveva un provocatorio titolo, che reclamava “l'assolutezza dell'invenzione quando si riduce a un'identificazione:”⁵⁹ dunque, si proponeva quale gesto radicale, che sostituiva platealmente l'appropriazione all'invenzione, la trasmissione di immagini preesistenti alla loro creazione *ex nihilo*, l'identificazione genealogica all'affermazione di un io biografico. Nel recuperare Ingres, l'accento non cadeva tanto sulle connotazioni (sociali, di genere, ecc.) del modello tramandato da Raffaello, quanto sulla dichiarazione di poetica che Paolini sottoscriveva per interposta persona. L'autoritratto raffigurava il suo contrario, ossia la crisi dell'autorialità per come era stata intesa a partire dal Romanticismo: una condizione storica che ora obbligava l'io autoriale a disincarnarsi, per aprirsi ad una molteplicità di sovrapposizioni la cui ragione, evidentemente, non era qui il diritto ad una mutevolezza dell'identità, quanto il riconoscimento di una trascendentalità di quel modello.⁶⁰ Come ho già detto, l'autore che ritraeva Paolini era anzitutto una figura prescritta (nel senso di Kris),

⁵⁶ La definizione da me fornita di “io trascendentale” è debitrice del ragionamento che Seán Burke applica al pensiero di Michel Foucault circa la funzione dell'autore: Seán Burke, *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011), 60–111. La citazione proviene da Calvino, “La squadratura,” in *Saggi*, 2:1985.

⁵⁷ Giulio Paolini, “Dentro il linguaggio,” intervista di Achille Bonito Oliva (1971), in Giulio Paolini, *Giulio Paolini. La voce del pittore. Scritti e interviste 1965–1995*, a cura di Maddalena Disch (Lugano: ADV Publishing House, 1995), 154.

⁵⁸ Cfr. Disch, *Giulio Paolini*, n. 154, I, 174; II, 910–11.

⁵⁹ Paolini, in Bonito Oliva, “Dentro il linguaggio,” 155.

⁶⁰ Su Raffaello si veda Chastel, *Arte e Umanesimo*, 796–831.

deontologica e, dunque, solo per tale virtù, trascendentale in un senso latamente kantiano: un io capace di uno sforzo metacognitivo e appercettivo che superi i propri condizionamenti culturali e biopolitici. Soltanto grazie a questa astrazione, al riconoscersi in una figura metastorica, era possibile accogliere in essa, sovrapponendole, identità multiple ed eterogenee (Ingres, Raffaello, Saffo, Borges, Paolini, ecc.). Una riprova di questa posizione sta nel fatto che Paolini non operò mai sul registro delle fonti che prelevava; cioè, non ricorse mai alla caricatura, al *pastiche*, alla parodia: l'identità dell'io individuale, singolo, biografico non era in gioco in queste sostituzioni. Anzi, era la sua permutabilità la condizione precipua che, nel Novecento, l'autore scopriva di sé in quanto categoria, allo stesso tempo, storica nella sua fondazione e metastorica nella sua ambizione.



Fig. 10. Giulio Paolini, *L'invenzione di Ingres*, 1968, fotografia su tela emulsionata, 42 x 32 cm, Pinault Collection. © Giulio Paolini, foto Mario Sarotto. Courtesy Fondazione Anna e Giulio Paolini, Torino. [Cliccare qui per un'immagine a più alta risoluzione.](#)

Lo si osserva bene in opere come *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (si veda fig. 3), dove l'imperturbabilità dello sguardo e delle attribuzioni di genere—in italiano, “giovane” è sostantivo sia maschile sia femminile—creavano il contesto ideale per questa intercambiabilità. Lo sguardo e la prospettiva, infatti, ammettevano che chiunque, anche a distanza di secoli, potesse assumere il punto di vista predisposto dall'artista. Lo stesso Calvino, nel suo testo del 1975, era rimasto colpito da questa transitabilità del punto di vista:

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 si 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 nel quadro, poi con Lotto in contemplazione d'un giovane in carne e ossa, poi col nostro pittore di oggi [Paolini] che studia come fare a trasformare in un'opera sua un quadro di Lotto senza agguingergli e senza togliergli niente, ecc.⁶¹

Calvino, evidenziando la moltitudine di sostituzioni che il *Giovane* innescava, si soffermava infine sull'attitudine del tutto mentale con cui Paolini interpolava le immagini del passato. Ma questa formula di appropriazione, prima ancora di venire ascritta alla tradizione del *ready-made* duchampiano, derivava anzitutto da un espediente letterario che Calvino stesso conosceva molto bene—e che, appunto, non mancherà di trasporre nel suo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.⁶² Nel rendere intercambiabili i ruoli di osservatore, autore, riproduttore, ecc., Paolini stava pertanto compiendo una *mise en abyme* dello sguardo. Nel

⁶¹ Calvino, “La squadratura,” in *Saggi* 2:1986–87.

⁶² Su Calvino e la *mise en abyme*: Albert Sbragia, “Italo Calvino's Ordering of Chaos,” *Modern Fiction Studies* 39, 2 (1993): 283–306.

suo studio sul racconto speculare, Lucien Dällenbach ha chiarito come la *mise en abyme* (racconto all'interno di un racconto, storia di un autore che scrive un romanzo, descrizione di un lettore che legge, ecc.) sia un artificio narrativo con il quale il testo produce una duplicazione interna al fine di rendere il fruitore consapevole dell'atto stesso di creazione o di fruizione.⁶³ Posta in questi termini, la *mise en abyme* non è un mero gioco di incastri e rimandi, di labirintiche scatole cinesi, con le quali disorientare il lettore, ma il suo contrario, ossia un invito alla cognizione dei meccanismi che presiedono alla scrittura o alla lettura. *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, quindi, era la rivelazione dell'atto di osservare in sé, nella sua reciprocità e nella sua intercambiabilità di ruoli. E tale consapevolezza sembrava derivare a Paolini proprio da un'avveduta conoscenza della letteratura del proprio tempo. Nel ritratto *Alain Robbe-Grillet* (1967, fig. 11), ad esempio, l'artista aveva effigiato uno dei protagonisti del *Nouveau Roman* francese proprio attraverso l'espedito della *mise en abyme*.⁶⁴ Aveva così scelto una foto apparsa in una quarta di copertina, che, com'era tipico di queste immagini, veicolava la curiosità dei lettori e l'acquisto del libro: un tipico ritratto d'intellettuale, dallo sguardo inquieto e intelligente, accompagnato dai suoi indizi professionali e poetici.⁶⁵ In questo caso, Robbe-Grillet impugnava una lente d'ingrandimento che simboleggiava il suo stile analitico-descrittivo, restio all'introspezione, e che richiamava il genere investigativo e oggettivo di cui si era servito in molti romanzi. Come nella copertina de *L'occhio di Calvino*, anche questo ritratto innescava una concatenazione araldica: all'interno della lente impugnata da Robbe-Grillet, infatti, era riprodotta la duplicazione dello stesso ritratto e l'intera tela di Paolini aveva la forma ellissoidale di quella lente. Si generava così una vertigine in cui l'osservatore si poteva addentrare nell'infinitamente piccolo o, viceversa, rendersi conto che ciò che egli stesso stava osservando poteva essere visto attraverso una lente. Entrambe le duplicazioni, centrifuga e centripeta, erano tuttavia speciose: la lente, anziché ingrandire, rimpiccioliva, anziché dettagliare, allontanava la visione; l'immagine complessiva, invece, lasciava aperto l'interrogativo su chi impugnasse l'ipotetica lente in cui appariva Robbe-Grillet. Ancora una volta, le posizioni di autore e osservatore, di ritrattato e ritrattista, di soggetto e oggetto erano rese instabili e, vacillando, evidenziavano l'atto stesso di osservare, nel suo illusorio potenziamento tecnico.



Fig. 11. Giulio Paolini, *Alain Robbe-Grillet*, 1967, fotografia su tela emulsionata, 35 x 45 cm, Collezione Verdun, Torino. © Giulio Paolini, foto Ernani Orcorte. Courtesy Fondazione Anna e Giulio Paolini, Torino. [Cliccare qui per un'immagine a più alta risoluzione.](#)

C'era dunque un elemento di paradossalità in queste duplicazioni che dimostra l'aporia della rappresentazione quale condizione perché essa possa infine avvenire (sovrapponendo,

⁶³ Dällenbach, *Il racconto speculare*. Calvino aveva commentato questo testo in "I livelli di realtà in letteratura," *Saggi 1945-1985*, 2:381-98.

⁶⁴ Cfr. Disch, *Giulio Paolini*, 142, I, 163; II, 906-07.

⁶⁵ Si tratta della quarta di copertina de *Alain Robbe-Grillet, Le voyeur* (Torino: Einaudi, 1962). La fonte è stata reperita da Giulia Bernardi, *Giulio Paolini. Opere su carta: un laboratorio gestuale per la percezione dell'immagine* (s.l: Prinp, 2017), n. 44, 228.

cioè, autore e fruitore, soggetto e oggetto).⁶⁶ E—di nuovo—questa concezione paradossale era mutuata in Paolini da ascendenti letterari, ovvero da quel Borges con cui si era identificato in *Delfo (II)*. Non soltanto Borges era l'autore del celebre racconto su Pierre Menard (uno scrittore fittizio che, tre secoli dopo, aveva l'assurda aspirazione di riscrivere il *Don Chisciotte*, parola per parola, senza però ricopiarlo), ma egli aveva esplicitamente elevato la *mise en abyme* a dilemma sull'identità e l'esistenza: “Perché ci inquieta il fatto che la mappa sia compresa nella mappa e una notte nel libro delle *Mille e una notte*? Che Don Chisciotte sia lettore del *Don Chisciotte*?, e Amleto, spettatore dell'*Amleto*? Credo di aver trovato la causa: tali inversioni suggeriscono che se i caratteri di una finzione possono essere lettori o spettatori, noi, loro lettori o spettatori, possiamo essere fittizi.”⁶⁷

Lungi dall'aver conseguenze così profonde, il dubbio che Paolini coltivava era circoscritto a un'identità che fosse univoca, stabile, soltanto individuale e immanente. Il suo paradosso era piuttosto il seguente: il ritratto, anziché riconoscimento di un'io finalmente individuato, era il luogo della disincarnazione del sé attraverso una duplicazione, un rispecchiamento specioso, che ammetteva questa duplicazione senza limiti solo in virtù del fatto che essa era, appunto, disincarnata e in qualche modo trascendentale.

Molteplicità autoriali

Calvino era stato il primo a esprimere, in termini così lucidi, la crisi autoriale di cui Paolini era testimone. Per un curioso paradosso, cioè, egli ne aveva offerto un ritratto come artista soprattutto in grado di annullare l'io soggettivo e di posizionarsi al posto di altri autori. Il suo ritratto letterario, insomma, gli riconosceva una capacità tanto più ammirevole quanto più sovra-individuale.

Si sa che Calvino, anche in qualità di saggista, era forse tra i più inclini ad apprezzare una simile abilità: raramente, infatti, la critica letteraria ha così a lungo dibattuto, per uno scrittore italiano, sulla sua ricezione delle tesi sulla “morte dell'autore.” A tal proposito, non si è mai costituita un'opinione dominante e le letture di Calvino oscillano tra varie polarità teoriche: dalla sua vicinanza alle posizioni anti-teologiche, di netto rifiuto dell'autorialità in quanto autorità, di Roland Barthes, a quelle più moderate di “autore implicito” o di “autorialità dialogica” di Michail Bachtin.⁶⁸ Ciò che è stato appurato è che Calvino, come su altre questioni, aveva molto contribuito ad orientare il dibattito su questo punto attraverso le sue *Lezioni americane*. In un noto passaggio della lezione dedicata alla molteplicità, lo scrittore aveva in effetti promosso il romanzo come una rete plurivoca di personaggi, di “moltiplicazione dei possibili” e allontanamento dall'idea del “*self* di chi scrive,” inteso come un unicum monolitico e perspicuo.⁶⁹ L'apologia sembrava essere molto più di uno scrupolo anti-narcisista: è indubbio che, sin dagli esordi, con *Il sentiero dei nidi di ragno*, Calvino avesse sfidato quelle tecniche diegetiche che non distinguevano l'autore dall'io narrante (a

⁶⁶ Tali paradossi della rappresentazione erano stati discussi anche da filosofi come Michel Foucault (resta celebre il suo commento a *Las Meninas* di Diego Velázquez in *Les mots et les choses*), in passaggi ben noti a Paolini. Cfr. Denis Viva, “‘Elective, Historical, Hypothetical Roles’. Giulio Paolini, the Artist's Subjection, and 1968,” in *Dialogical Imaginations. Aisthesis as Social Perception and New Ideas of Humanism*, a cura di Michael Zimmermann con Gernot Müller, Christian Sauer, Kerstin Schmidt, Robert Schmidt e Fosca Maraini Zini (Zurigo: Diaphanes, 2023), in corso di pubblicazione.

⁶⁷ Jorge Luis Borges, *Altre inquisizioni*, trad. Francesco Tentori Montalto, in *Tutte le opere*, a cura di Domenico Porzio (Milano: Arnoldo Mondadori editore, 1984), 1:952.

⁶⁸ Tra i molti contributi su questa relazione, si rimanda ad uno di inquadramento più complessivo: Giorgio Patrizi, “Calvino e la cultura post-strutturalista francese,” *L'Illuminista* 34–36, 12 (2012): 153–62. Sui rapporti con le teorie di Bachtin, alcune preziose note sono in: Baldi, *The Author in Criticism*, 96.

⁶⁹ Calvino, *Lezioni americane*, in *Saggi*, 1:733.

partire dalla letteratura resistenziale e neorealista italiana).⁷⁰ Ma il riconoscimento di una netta postura anti-autoriale, lungo la sua complessa carriera, è molto più difficile da sostenere. Persino l'apice della molteplicità calviniana, ossia *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, è stato interpretato dalla critica letteraria come un tentativo di ripristinare l'autorialità sotto nuove spoglie: quelle di un lettore privilegiato e accorto che, in ultima istanza, continua a orientare l'attenzione del destinatario.⁷¹

Tuttavia, se si assume la prospettiva di Paolini, risulta evidente che almeno un paio di punti si potessero condividere senza indugi: come lui, anche il Calvino fra anni settanta e ottanta era un convinto assertore dell'opera come il luogo di un'intersoggettività metastorica e come il risultato di una trama anzitutto intertestuale. Non solo: al pari di Paolini, anche Calvino sembrava convenire su un ruolo autoriale che si sovrapponeva a quello del fruitore. Era pertanto su questo terreno comune che, ancora nel 2008, l'artista visivo poteva affermare: "lo scritto di Calvino non solo aderiva, ma prevedeva, anticipava quelli che sarebbero stati in seguito i temi e gli accenti del mio lavoro."⁷² Dopo il loro incontro nel 1974, pertanto, fra Paolini e Calvino si era innescato un paradossale gioco di rispecchiamenti in cui ciascuno riconosceva all'altro il meritevole tentativo di trascendere il proprio sé biografico. Per questa ragione una frequentazione quotidiana tra i due autori non fu necessaria e, come ha osservato Splendorini, il loro rapporto si era nutrito della possibilità di istituire un'autorialità molteplice.

Quando, nel 1996, Belpoliti commissionò l'immagine per il suo libro, a Paolini si presentò l'occasione di poter restituire a Calvino il ritratto che aveva ricevuto da quest'ultimo vent'anni prima. Non si trattava del primo omaggio che l'artista visivo riservava allo scrittore, ma quel volume si configurava come particolarmente idoneo per la sua natura multi-autoriale e metaletteraria. Belpoliti stesso non aveva mancato di rilevare come la molteplicità di Calvino fosse stata problematica, incompiuta, tematizzata essa stessa in molti romanzi. Un passaggio cruciale del suo ragionamento era l'analisi di Silas Flannery, uno degli scrittori fittizi di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Nel suo diario, incastonato in abisso nel romanzo calviniano, Flannery si angosciava attorno alla "esperienza del vuoto" provata da qualsiasi scrittore davanti alla pagina bianca. Frustrato dalla mancanza d'ispirazione, egli invocava:

Come scriverei bene se non ci fossi! Se tra il foglio bianco e il ribollire delle parole [...] non si mettesse di mezzo quello scomodo diaframma che è la mia persona! [...] tutti gli elementi che fanno sì che ciò che scrivo sia riconoscibile come mio, mi sembrano una gabbia che limita le mie possibilità. Se fossi solo una mano, una mano mozza che impugna una penna e scrive... Chi muoverebbe questa mano? La folla anonima? Lo spirito dei tempi? L'inconscio collettivo? Non so.⁷³

Belpoliti interpretava questa invocazione come l'invidia di Flannery per la condizione simultanea del copista (lo stesso personaggio raccontava questa attività di trascrizione), "che vince il vuoto [del foglio bianco] con l'atto contemporaneo di lettura e scrittura"⁷⁴ e che

⁷⁰ Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno* (Torino: Einaudi, 1947). Un pionieristico studio che chiarisce la complessa diegetica e poetica di questo libro è il volume di Lucia Re, *Calvino and the Age of Neorealism: Fables of Estrangement* (Stanford: Stanford University Press, 1990).

⁷¹ Cfr. Baldi, *The Author in Criticism*, 25. La tesi è sostenuta in particolare da Joseph Francese, *Narrating Postmodernist Time and Space* (New York: State University of New York Press, 1997), 10.

⁷² Paolini, "Intervista a Giulio Paolini," 85. L'intervista è datata 23 ottobre 2008.

⁷³ Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, 2:779.

⁷⁴ Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, 19.

pertanto “è insieme scrittore e lettore.”⁷⁵ Questo luogo, tra l’altro, aveva delle varianti in Calvino che, come in Paolini, si aprivano anche all’intercambiabilità di genere e di ruolo, come nella celebre conclusione de *Il cavaliere inesistente*, in cui la narratrice (Suor Teodora) rivelava di essere una delle protagoniste di quel romanzo (Bradamante).⁷⁶ Dunque, nel pieno di una *mise en abyme* dell’autore e del narrante tornava quella sovrapposibilità, fra autore e fruitore, creatore e copista, che Paolini aveva espresso così icasticamente con *L’invenzione di Ingres*. La coincidenza—come anticipato—andava oltre l’intuizione critica: il capitolo da cui era tratta la citazione di Flannery era esattamente quello ispirato dal testo “La squadratura” e pure in quello scritto Calvino confessava una frustrazione nei confronti del semplice gesto di appropriazione con cui l’artista realizzava i suoi lavori.⁷⁷

A Paolini, di certo, non potevano essere sfuggiti questi parallelismi e, nella sua copertina, egli forniva la sua versione di questa condizione estatica: la fotografia di Salgado, infatti, raffigurava Calvino durante la correzione di alcune bozze; dunque, nella condizione di essere lettore (attivo) e scrittore (riflessivo) del proprio romanzo. Questa scelta ovviamente era tutt’altro che neutrale. Non soltanto essa depositava a favore di un Calvino scrittore della molteplicità, ma tentava anche di sottrarre la figura all’insidia di una celebrazione di quel *self* tanto aborrito. La fotografia di Salgado non solo contribuiva all’immagine pubblica dell’autore—un’immagine di abnegazione e spirito auto-critico—ma aveva circolato in quei contesti che, negli anni novanta, stavano delineando la figura biografica di Calvino presso i lettori. Essa era apparsa in due volumi dei “Meridiani”: quello dedicato ai saggi, in cui era stato ripubblicato proprio “La squadratura,” e in *Album Calvino*, una ricostruzione, imbastita dai curatori attraverso immagini e testi, della vita di Calvino.⁷⁸ A pagina 260 di quell’accurata ricostruzione, la foto di Salgado era stata pubblicata proprio con il corredo del brano di Silas Flannery sulla “mano mozza” (fig. 12). Paolini, ritengo, non poté restare indifferente a questa associazione, non foss’altro che per ragioni puramente visive: nella fotografia, il braccio con la mano destra di Calvino, quella che scriveva, era tagliato dall’inquadratura in modo netto, suggerendo quell’autonomia dal corpo invocata da Flannery.



Fig. 12. La fotografia di Sebastião Salgado riprodotta in *Album Calvino*, a cura di Luca Baranelli ed Ernesto Ferrero (Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1995), n. 222, 260. [Cliccare qui per un’immagine a più alta risoluzione.](#)

⁷⁵ Ibid., 91.

⁷⁶ Devo a Lucia Re questa similitudine con certe sovrapposizioni autoriali attuate da Paolini.

⁷⁷ Cito giusto alcuni luoghi del testo che lo rivelano: “Tutte le volte che lo scrittore incontra un suo amico pittore, lo scrittore rincasa rimuginando tra sé”; “Lo scrittore ammira molto gli sforzi del pittore per arrivare a un’impersonalità assoluta.” Calvino, “La squadratura,” in *Saggi*, 2:1981, 1985.

⁷⁸ L’immagine appare nell’astuccio dei 2 volumi di Calvino *Saggi 1945-1985*. Devo ringraziare Maddalena Disch, responsabile degli archivi della Fondazione Anna e Giulio Paolini, per avermi fornito la preziosa indicazione della fonte precisa che è riprodotta in Baranelli e Ferrero (a cura di), *Album Calvino*, 222, 260.

Questo gioco di rispecchiamenti, tuttavia, nascondeva alcune insidie: se Paolini aveva sottratto Calvino alla sua celebrazione aneddotica, non c'era il rischio di sostituire quest'ultima con un'identificazione, quella col personaggio Flannery, nuovamente autobiografica? Fu proprio per ovviare a questa aporia che Paolini interpolò l'immagine di Salgado, sdoppiandola in un "autore-mondo" e un autore secondo. Il riferimento astronomico garantiva così la trascendenza dell'effigiato. Se si prescinde, infatti, dai rimandi al testo di Belpoliti, la rappresentazione dei pianeti e della Terra era ricorrente nella produzione paoliniana. Presente già dagli anni sessanta, una certa iconografia astronomica si era molto intensificata nei primi anni novanta. Un'altra copertina di un libro Einaudi riproduceva forse l'opera più significativa di questa serie, *Belvedere* (1992, fig. 13): la figura del giovane soffiatore, tratta da *Les bulles de savon* (ca. 1734) di Jean-Baptiste-Siméon Chardin, immetteva la sua sfera trasparente fra le orbite dei pianeti.⁷⁹ Manipolando l'immagine iniziale, Paolini aveva convertito il prodigio di una bolla in quello della creazione del cosmo e, per affinità, nella stupefacente apparizione dell'opera d'arte. Lungi dall'essere un'invocazione del divino, questa metafora aveva piuttosto il sapore del sublime kantiano: una classica dichiarazione di fragilità e caducità dell'arte al cospetto dell'incommensurabilità della natura. Il riferimento all'astronomia era tornato, nel 1998, in un intervento pubblico di Paolini; stavolta, con un esplicito omaggio a Calvino. *Palomar* di Paolini era un'installazione di luminarie (fig. 14), raffiguranti pianeti e stelle, realizzata per la città di Torino.⁸⁰ Rimembrando il celebre capitolo del libro, "Palomar guarda il cielo," l'opera completava l'orbita delle sovrapposizioni autoriali: "invano," aveva scritto Calvino del suo personaggio, "egli cerca di sfuggire alla soggettività rifugiandosi fra i corpi celesti."⁸¹



Fig. 13. Giulio Paolini, *Belvedere*, 1992, riproduzione fotografica su plexiglas, diametro 70 cm, opera non più esistente. © Giulio Paolini, foto Paolo Mussat Sartor. Courtesy Fondazione Anna e Giulio Paolini, Torino. [Cliccare qui per un'immagine a più alta risoluzione.](#)

79 Cfr. Giulio Briganti, *Il viaggiatore disincantato. Brevi viaggi in due secoli di arte moderna* (Torino: Einaudi, 1991).

80 Cfr. Disch, *Giulio Paolini*, n. 816, II, 837, 1026.

81 Italo Calvino, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, 2:905.



Fig. 14. Giulio Paolini, *Palomar*; 1998, strutture di metallo, microlampadine racchiuse in tubi di plastica, cavi d'acciaio, dimensioni ambientali, Comune di Torino. © Giulio Paolini, foto Pino Falanga. Courtesy Fondazione Anna e Giulio Paolini, Torino. [Cliccare qui per un'immagine a più alta risoluzione.](#)

Proiezioni

Per quanto riguarda la ricezione critica di Calvino, l'opera di Paolini non faceva che consolidare la sua collocazione in quel filone letterario di profonda "crisi dell'autorialità" che si era avviato da Barthes e Foucault.⁸² Tuttavia, Paolini si discostava parzialmente da questa ricezione per la sua enfasi sulla fusione fra autore e fruitore: non soltanto questa enfasi gli consentiva un rispecchiamento poetico, ma essa recepiva un lungo lavoro semiotico che, in Italia, era stato condotto da Umberto Eco con testi quali *Opera aperta*, dove lo spettatore era chiamato ad una maggiore partecipazione autoriale, e *Lector in fabula*, dove all'autore era chiesto di prefigurare con completezza il proprio "lettore modello."⁸³ L'intercambiabilità di questi ruoli era, pertanto, un contributo specifico che Paolini apportava tanto alla fortuna calviniana quanto al dibattito sull'autorialità sviluppatosi negli anni novanta. Un raffronto con alcune delle principali teorie letterarie a riguardo potrebbe senz'altro far risaltare questa specificità. In studi come quello di Jack Stillinger, ad esempio, la multiautorialità veniva proposta come una condizione costitutiva della letteratura moderna (il caso più celebre era la revisione del poema *The Waste Land* di T.S. Eliot da parte di Ezra Pound), suggerendo come l'interazione redazionale non impedisse, tanto per ragioni economiche quanto esegetiche, di attribuire comunque al testo un autore definitivo.⁸⁴ Al contrario, George Landow aveva riconosciuto come la multiautorialità, nell'epoca dei software e del web, fosse destinata a convertirsi in una partecipazione attiva, aperta e collettiva alla scrittura, fondando una nuova letteratura e una nuova critica, prive di gerarchie fra autori e lettori.⁸⁵

Nessuna di queste ipotesi era però accostabile a Paolini: concentrandosi sull'interpolazione materiale dei testi o sulla creazione collettiva, queste ipotesi si occupavano, in vari gradi e in modo fattivo, di una condivisione del ruolo autoriale. Il

⁸² A proposito di questa ricezione rimando a Baldi, *The Author in Criticism*, 120.

⁸³ Umberto Eco, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (Milano: Bompiani, 1962). Umberto Eco, *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (Milano: Bompiani, 1979). Sull'integrazione fra il ruolo di autore e spettatore in Calvino, in relazione anche ad Eco, rimando a: Lucia Re, "Calvino and the Value of Literature," *MLN* 113, 1 (1998): 121–37.

⁸⁴ Jack Stillinger, *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius* (New York: Oxford University Press, 1991).

⁸⁵ George Paul Landow aveva già formulato alcune delle sue teorie sull'ipertesto a partire dai primi anni novanta. Il testo più noto in Italia era George Paul Landow, *L'ipertesto: tecnologie digitali e critica letteraria* (Milano: Bruno Mondadori, 1998).

binomio Calvino-Paolini, invece, suggeriva una riflessione più teorica in cui l'autore, per quanto trasceso, era l'agente primo di queste sovrapposizioni, restando semmai in relazione problematica con il proprio io biografico.⁸⁶ Questa relazione era più vicina ai termini con cui Seán Burke ha studiato i fautori della crisi dell'autorialità post-strutturalista e mostrato le loro aporie: il ripristino latente in Barthes, Foucault e Jacques Derrida, di una figura, inconscia o strumentale, che facesse le veci di quelle di un autore o ne avesse funzioni equiparabili.⁸⁷

Per certi aspetti, si può dire che l'opera di Paolini si nutrisse proprio di tali aporie. Tuttavia, l'eredità che essa lasciava alle generazioni del nuovo millennio era destinata alla marginalità. E almeno per due ragioni: prima di tutto perché, nell'epoca di esplosione mediatica degli anni duemila, l'autore si troverà polarizzato fra la costruzione nevrotica della sua immagine pubblica e la sua antagonistica polverizzazione in collettivi e anonimati.⁸⁸ In secondo luogo, perché la possibilità di un'io trascendentale, impersonale e disincarnato—autore o fruitore che sia—sarà un'ipotesi di ricerca contestata da molte filosofie contemporanee (dalla biopolitica alle teorie *queer*).

Pur ridimensionata in questi termini, la molteplicità di Paolini e Calvino mantiene però un valore ancipite: sia storico sia attuale. Dal punto di vista storico essa fu comunque un contributo alla transizione verso modelli che contestassero la presunta neutralità o autonomia culturale dell'atto di fruizione. Nel campo della letteratura, Calvino aveva contribuito alla comprensione del ruolo attivo e consapevole del lettore, prefigurando un rapporto differente e più costruttivo, fra autore e pubblico, di quello proposto dall'industria culturale.⁸⁹ In quello delle arti visive, Paolini era stato artefice di una nuova concezione dello spettatore, trascorso dallo stadio di puro percettore senziente, fenomenologico, come lo aveva inteso il minimalismo e molta arte installativa degli anni sessanta, a uno spettatore storicamente costruito, consapevole della propria storicità e della convenzionalità del suo atto; dunque, con un'apertura che avrebbe condotto altri artisti a indagare le condizioni di possibilità e i condizionamenti di genere e geo-culturali della spettatorialità e dell'autorialità.⁹⁰ Nel panorama culturale italiano, un tale contributo era assimilabile a quello fornito dalla neo-avanguardia letteraria negli anni sessanta, quando essa aveva messo a punto alcuni strumenti critici volti a rivelare le ideologie del linguaggio, dando così adito ad esperienze—ad esempio, quella femminista—capaci a loro volta di evidenziare i condizionamenti di quello stesso discorso avanguardista.⁹¹

Considerata nella situazione attuale, infine, la molteplicità autoriale può ancora essere uno stimolo a tenere aperta, quindi non reificata, l'identità individuale, scongiurando l'illusione di far assolvere soltanto all'opera, perché elaborata in forma collettiva, un compito emancipatore e di critica dell'essenzialismo. Nella fusione dei ruoli, di lettura e scrittura, spettatore e artista, l'opera è in Paolini e Calvino un doppio veicolo: garantisce la sovrapposizione, ma lo fa a partire da un connubio di azioni che implicano un'alterità e un primo sdoppiamento (ascoltare e parlare, leggere e scrivere, osservare e rappresentare, ecc.). Non è soltanto creazione, interpolazione, partecipazione, in senso emissivo, ma anche gesto

⁸⁶ Su questo punto si veda anche Cortellessa, "I rivali invisibili."

⁸⁷ Burke, *The Death and Return of the Author*.

⁸⁸ La crescente mediaticità dell'autore fu già un argomento rilevato in Carla Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata* (Milano: Feltrinelli, 1999), 9–23.

⁸⁹ Per Calvino, questo contributo è chiarito e spiegato da Lucia Re: "the work of reading, according to Calvino [...] will continue to be a privileged and productive site of human consciousness and human freedom" (Lucia Re, "Calvino and the Value of Literature," 129).

⁹⁰ Su questo tema rimando a un mio intervento del 9 giugno 2022, nel già citato convegno *L'artista ringrazia – Genealogie: le fonti artistiche e letterarie in Giulio Paolini*, presso il Museo Novecento, Teatro Niccolini, Firenze. L'intervento è disponibile in registrazione video al link:

<https://www.fondazionepaolini.it/ita/video/altre-voci>.

⁹¹ Lucia Re, "Language, Gender and Sexuality in the Italian Neo-Avant-Garde," *MLN* 119, 1 (2004): 135–73.

ricettivo. Rivela cioè fenomeni di trasmissione, introiezione, proiezione che istituiscono quella specifica “rete” dell’opera a cui si riferiva appunto Calvino con la sua molteplicità: è una rete—non tecnologica, evidentemente—che non si concepisce solo come attiva, presente, propositiva e interagente, ma offre anche spazi complementari di inoperosità, ascolto, vacanza e reminiscenza.