DOPPIOZERO

Idem. Giulio Paolini e Italo Calvino

Massimo Donà
28 Dicembre 2023

Idem: “la stessa cosa; si adopera nelle enumerazioni, indicazioni bibliografiche e sim. (abbreviato di solito in *id*.) quando non si vogliano ripetere numeri, nomi o altre parole, già prima enunciati”. Così recita il dizionario della Treccani. Un’espressione che si usa nelle indicazioni bibliografiche per indicare un’opera già citata precedentemente.

Una parola latina che funge anche da titolo di un volume esplicitamente commissionato da Giulio Einaudi all’artista Giulio Paolini; di cui l’editore torinese aveva visitato una mostra allestita negli spazi dello Studio Marconi di Milano. Era la fine del 1973; Einaudi colse l’occasione per chiedere a Paolini la realizzazione di un volume che avrebbe voluto fosse arricchito anche da un saggio di Italo Calvino. Perciò, subito dopo aver visitato la mostra dell’artista genovese, Einaudi chiese all’autore di *Marcovaldo* il testo per il volume in questione.

Forse l’artista voleva suggerire come il problema della ‘medesimezza’ fosse di fatto il suo unico vero problema. Chissà….

Certo è che quel volume, pubblicato da Einaudi nel 1975, sarebbe andato a ruba; per questo sparì presto dalla circolazione, diventando fin troppo velocemente irreperibile.

Quanto mai provvidenziale, dunque, la mostra inaugurata nell’autunno del 2023 in occasione del centenario della nascita di Italo Calvino (*Favoloso Calvino* – visitabile a Roma, presso le Scuderie del Quirinale, sino a febbraio del 2024), anche solo per il fatto di aver offerto l’occasione per la ristampa (realizzata dalla casa editrice Electa) di quel prezioso ma troppo velocemente dimenticato “oggetto”, frutto di una vera e propria “commissione” editoriale.

Un’opera su commissione, dunque; come si usava nel plurimagnificato Rinascimento. Ma non per questo meno rilevante e significativa di tante altre opere, volute invece dagli autori *in prima persona*.

D’altro canto, è proprio contro l’idolo della “prima persona” che tanto Paolini quanto Calvino si accaniscono in queste pagine; arricchite, nella ristampa uscita in occasione della mostra romana, oltre che da un inedito di Calvino, anche da due importanti e utilissimi saggi di Andrea Cortellessa e Marco Belpoliti; che consentono al lettore di districarsi con qualche importante pezza d’appoggio in più nel percorso che lo vedrà vagabondare tra fotografie in bianco e nero e scarne geometrie, qua e là arricchite da appunti mai semplicemente didascalici. Ma sempre e anzitutto contrappuntistici, in un rapporto con le immagini più di natura ritmico-speculativa che banalmente didascalica.

Idem, “lo stesso”, indica anche una sempre identica ossessione; che attanaglia, sia pur in modi simmetricamente opposti, tanto l’arte visiva quando quella della scrittura. Uno *stesso* che sembra non riuscire ad essere mai davvero identico a sé nel frangersi polverizzatore della scrittura, e un *diverso* che mai sembra in grado di distinguersi da quel che in esso, sempre e comunque, ogni volta, immancabilmente, si ripete – appunto nella ‘calma’ imperturbabile e impersonale dell’immagine visiva.

D’altronde, proprio allo “stesso” spetta fare i conti con le aporie costitutivamente connesse allo spettro spazio-temporale che, solo, rende possibile qualsivoglia esperienza.

Ma procediamo con ordine.

Cominciamo pure dal saggio di Italo Calvino che apre il volume, e che si intitola stranamente “Squadratura”. Strano titolo; sì, perché se da un lato il vocabolario Treccani definisce questo termine riconducendolo all’azione del ‘ridurre a forma quadrata’, non ci si potrà non chiedere perché non dire più semplicemente “quadratura”.

Stante che il prefisso “s” indica in genere ‘allontanamento’, ‘uscita’, ‘separazione’; come a dire che qui ci si allontana dal quadrato, più che lasciarvicisi ridurre.

Molto più banalmente potremmo sospettare che qui, a Calvino, le cose “non tornino”; cioè “non quadrino”.

Ma cosa, propriamente, non quadrerebbe al nostro scrittore?

Intanto val la pena ricordare come quello di Calvino non sia solo un saggio, ma anche e *forse anzitutto* una confessione d’invidia. Sì, lo scrittore *invidia* il pittore, o più in generale l’artista visivo; lo invidia perché vede il suo come un “mondo spoglio e senza ombre, fatto solo di enunciati affermativi, e si domanda come potrà mai raggiungere tanta calma interiore” (*Idem*, p.9). Insomma, solo il pittore sembra potersi tenere “alle cose di cui si può essere sicuri, che sono pochissime” (p.9).

Certo, anche quelle del pittore si configurano spesso come delle ‘domande’; ma sempre “formulate con discrezione” (p. 9). Le risposte verranno…. o forse anche no; in ogni caso, a venire saranno senz’altro domande sempre nuove – sembra bofonchiare a bassa voce Calvino, magari rincasando, dopo aver incontrato l’amico pittore. Lo immaginiamo così, perché è lui stesso a confidarsi con il lettore riconoscendo che “tutte le volte che incontra un suo amico pittore, rincasa rimuginando tra sé” (p. 9).

Forse si tratta solo di imparare ad aspettarle senza ansia, senza preoccupazioni; come solo il pittore sa fare, sempre agli occhi di Calvino. Che, non a caso, finisce per ammetterlo esplicitamente: “questo è l’atteggiamento che pure lo scrittore vorrebbe avere ogni volta che si siede alla scrivania” (p. 10).

Molto interessanti, queste *‘confessioni’ a bassa voce*, restituite dal singolarissimo testo di Calvino. In esse, infatti, ci si confida a cuore aperto; e si riconosce che il privilegio dell’arte visiva consisterebbe nel suo saperci restituire un mondo sicuro, indiscutibile, su cui saremmo senz’altro autorizzati a fare affidamento; senza ombre (un po’ come l’universo metafisico dechirichiano, citato anche da Paolini, peraltro), avvolto da luce meridiana, piena, e neppure bisognosa di ombre. Un mondo privo di alternative, insomma; che non consente il discoprimento di altri lati della medaglia. Quali sarebbero in fondo tutte le ombre che di norma la luce genera in rapporto alle cose da essa medesima illuminate.

Il sogno di ogni *episteme*, insomma: costruire un edificio risolutamente e definitivamente antisismico… che nessuna scossa possa davvero temere. Un edificio sostenuto da fondamenta talmente solide da rendere impossibile qualsiasi dubbio, qualsiasi versione alternativa, qualsiasi confutazione; un sapere incontrovertibile, avrebbero detto i filosofi antichi. Per questo, forse, l’arte è sempre stata oggetto d’invidia, e non solo per gli scrittori come Calvino, ma anzitutto per i filosofi – che un sapere di tal fatta sognano da sempre di riuscire a costruire.

Da ultimo ci avrebbe provato, nella seconda metà del Novecento, un filosofo del calibro di Emanuele Severino.

Ma oggetto d’invidia, per lo scrittore (ed anche per i filosofi, dunque), sono soprattutto gli sforzi (non sempre vani) del pittore per arrivare a quella che Calvino definisce una vera e propria “impersonalità assoluta” – “per sfuggire all’aborrita psicologia” (p. 12). Ed è proprio questa la ragione per cui lo scrittore si innervosisce

quando vede il pittore “tirare in ballo l’io” (p. 12). Anzitutto quando gli sforzi per arrivare a un’impersonalità assoluta sembrano costringere “il pittore a tirare in ballo l’io, sia pure un io cartesiano, categorico, grammaticale, anonimo” (p. 12).

Il pittore deve limitarsi a fare spazio alla pittura, potremmo anche dire; accoglierla e togliersi subito di mezzo – togliendo di mezzo finanche il mondo empirico. Sì, perché, *tanto l’Io quanto il mondo non hanno nulla a che fare con la pittura* – per quanto si sia anche troppo a lungo creduto che, o ad esprimere l’Io del pittore, o ad imitare il mondo esteriore fossero vocate le pratiche messe in opera dall’artista visivo.

In realtà, proprio guardando all’opera di Giulio Paolini, Calvino capisce che “il pittore parte dal presupposto che la pittura sia un tutto compiuto e definitivo, un edificio a cui egli non pretende d’aggiungere nulla” (p. 12). Si tratta, assai più semplicemente, di tracciare i confini dell’ipotetico ‘quadro’; riducendo l’attività creativa “all’analisi di se stessa” (p. 12). Mettendo tra parentesi due linee perpendicolari e due diagonali (“il disegno preliminare di qualsiasi disegno” (p. 12)); e poi la tela stessa. Magari anche il colore, prima che venga steso sulla tela; ma poi anche la carta quadrettata…

Insomma, si tratta di lasciare che l’opera accada; che accada anzitutto come possibilità dell’opera medesima. Come possibilità ‘assoluta’, in ogni caso. Ossia, non condizionata dalla pregnanza o rilevanza di questo o quel contenuto, di questo o quello stilema formale, di questa o quella tecnica specifica… ma come *pura affermazione del proprio accadere*. Sì da offrirsi allo sguardo senza ambivalenze od equivocità di sorta; senza reclamare e tanto meno consentire interpretazioni più o meno fantasiose.

Le produzioni del pittore devono così liberarsi di ogni fattore di imprecisione o incertezza di sorta; e per ciò stesso lasciarsi muovere da “quell’armonioso meccanismo del pensiero che è la tautologia. La quale può essere intesa come un gioco di specchi o come la manifestazione più incontrovertibile della verità: nell’un caso come nell’altro ha il potere d’incantare; basta entrarci e non si vuole più uscirne” (p. 15).

Eccoci così tornati all’*Idem* che dà il titolo a questo vero e proprio volume a quattro mani (realizzato da Paolini e da Calvino).

Cosa sarebbe, dunque, “lo stesso” che consente all’artista di fare spazio ad un accadimento realmente assoluto? E quindi davvero indipendente tanto dal pittore quanto dallo spettatore, e allo stesso modo anche dal mondo che lo circonda?

Come ha da essere appunto l’*assoluto*: ovvero, indiscutibile, inconfutabile e incondizionato. Unica realtà davvero capace di *incantare*; e proprio per il suo non lasciarsi consegnare ad alcuna alternativa, ad alcuna altra possibilità, ad alcuna via di fuga. Per il suo imporsi epistemico e rigorosamente tautologico; come dire che, a dirsi, per esso, altro non è che quel che vi si dice. Insomma, non una parte del mondo esterno; e neppure un semplice frammento di realtà, o magari uno specifico modo di veder le cose (che noi chiameremmo appunto ‘soggettivo’).

Il fatto è che nulla del mondo o dell’Io viene realmente incorniciato dall’opera; ovvero, dalla sua *indubitabile assolutezza*. Nulla vi viene ‘rappresentato’; e tanto meno interpretato, ossia espresso in conformità alla visione del mondo incarnata da questo o quel soggetto creatore.

Un gioco di specchi o la manifestazione più incontrovertibile della verità, dice Calvino. Eccole, le due possibilità evocate dalla potenza di un orizzonte intrascendibile come quello disegnato appunto dalla “tautologia”.

Ma, siamo certi che si tratti di due possibilità alternative?

In ogni caso, la tautologia ‘incanta’ – sempre secondo l’autore delle *Lezioni americane*. Ma forse proprio perché non v’è gioco di specchi più mirabolante di quello rappresentato dalla struttura incontrovertibile del ‘vero’, come quella formalizzata una volta per tutte da Aristotele.

Dove, finanche il “negatore” del principio (di non contraddizione), ossia della “verità”, si costituisce come semplice *riflesso speculare* della verità. Al punto da non riuscire neppure a costituirsi come “altra” opzione rispetto a quella espressa dal principio di non contraddizione. Ovvero, come alternativa reale, rispetto a quest’ultimo.

Insomma, l’errore è impossibile – sempre che il negatore voglia esser riconosciuto come tale. L’errore non riesce neppure a costituirsi; ché, per potersi costituire come il negatore che dice di essere, il negatore deve appunto chiamare in causa proprio il principio di cui vorrebbe costituirsi come semplice *negatore*. La negazione del principio deve *distinguersi* dal principio, o meglio dall’affermazione del principio. Per questo non lo nega affatto, il principio, ma ne dimostra, più propriamente, l’evidente ineludibilità. Vale a dire: l’incondizionatezza. L’epistemicità.

Insomma, il *negatore* appare quale semplice riflesso speculare del principio; stante che il principio è proprio la legge che regola il rapporto di esclusione o di contrarietà tra diversi o contrari. Per questo, non v’è altro “vero” che la tautologia; perché, a dirsi, per la potenza incondizionata del principio, è proprio questo: che, anche nella sua negazione, il principio ritroverà, ogni volta, sempre e solamente se medesimo. *Idem.* Sempre lo stesso.

L’Uno, il medesimo. Cui il *certissimo* e l’*indubitabile* – quelli messi in opera dal pittore – sempre finiscono per tornare, in ogni opera pittorica; in ogni forma, in ogni creazione, in ogni produzione oggettuale.

Solo l’uno costituendosi infatti come “rigorosamente indubitabile”; sì, perché veramente indubitabile è solo il principio in grado di mostrarsi privo di nemici o di interlocutori; in grado di far vedere che nessuna alternativa è realmente possibile, rispetto al suo dettato.

E dunque che solo “uno” può essere propriamente il principio; se assoluto e inconfutabilmente vero. Solo l’uno può insomma esserci al mondo di vero; solo l’*uno* potendo farsi riconoscere come “vero”. Insomma, solo una potendo essere l’opera capace di farsi parola di verità; ossia, prova che qualcosa di inconfutabile è davvero sperimentabile. Solo esso può presentarsi come l’assoluto che l’artista sarebbe in grado di mettere in opera. Ogni volta, e allo stesso modo.

Dove, cioè, i diversi oggetti prodotti dalla pulsione creatrice (*Kunstswollen*) saarebbero solo una maschera della sostanziale tautologicità che caratterizza un fare apodittico, calmo ma inflessibile, come quello artistico.

Ecco perché Calvino può aggiungere che: “il pittore tende a ricondurre il molteplice all’uno” (p. 15). Mentre lo scrittore sarebbe per lui destinato a fare il contrario.

Per questo il pittore viene colto da vertigini, se “si dirige sulla pluralità delle cose corpose” (p. 15). La vertigine della polverizzazione, precisa Calvino; della polverizzazione “e dello sparpagliamento” (p. 15).

Una possibilità che preoccupa moltissimo il pittore. A preoccuparlo non poco essendo cioè il fatto che “la propria opera non sia una ma molteplice; lo obbliga a fare nuove opere che contengano le precedenti, le unifichino e insieme le confermino come distinte” (p. 15).

Per questo, forse, il suo trovarsi costretto a produrre sempre nuovi oggetti lo spinge a cercare di produrre solo opere che siano in grado di contenere le precedenti, mettendo in luce quel che le unifica, pur nel loro distinguersi. Lui sa infatti che “la pittura è totalità a cui nulla si può aggiungere e insieme potenzialità che implica tutto il dipingibile” (p. 16).

Perciò ogni volta finirà per ritrovarsi all’inizio; perché *il passato* ricomincerà, lì, con quella nuova opera che *lo comprende*… senza mai lasciarselo astrattamente alle spalle. E si farà per ciò stesso ‘novissimo’, proprio nel suo continuare a costituirsi come intrascendibile e indiscutibile, assoluto e privo di reali alternative. Accadendo sempre *katà to chreon*. Ovvero, secondo necessità.

Non per volere di qualcuno, quindi; magari di un qualche soggetto creatore: ossia, della pura invenzione fantasmatica cui finisce per risolversi ogni possibile narrazione. Dove la storia è sempre *di qualcuno*; e appartiene a un'epoca sempre storicamente determinata. Sì, perché la storia disegna comunque l'esperienza di un essere umano destinato a vivere in un mondo ben determinato e in un tempo che ha sempre un passato e un futuro, di fronte e alle spalle. E a fare, dello scrittore, *un essere intollerabilmente inseguito dalla realtà* – come rileva giustamente, nel bel saggio conclusivo, Marco Belpoliti.

Una realtà che si dipana polverizzandosi incessantemente; rendendo sempre altro da sé il medesimo che continua ed insiste a ripresentarsi; rendendolo di volta in volta, *passato*, *presente* o *futuro*. Come quelli in rapporto a cui si dipana, di fatto, ogni narrazione. Di quelli che lo scrittore vorrebbe tanto trasformare in immote oggettualità in relazione a cui nulla possa davvero accadere.

Ma che lo rendono in verità irriducibilmente estraneo alle mute tele che non a caso egli si rifiuta di appendere alle pareti di casa.

E qui inizia il dattiloscritto inedito, in cui Calvino sviluppa il punto di vista dello scrittore.

Da pagina 17 in poi del volume ri-pubblicato da Electa, lo scrittore *rende infatti ragione* del proprio rapporto con la tanto invidiata pittura; invidiata, ma nello stesso tempo mal sopportata in quanto assai raramente capace di evidenziare i tratti che farebbero delle sue immagini "delle immagini definitive, necessarie, tali da fissare una volta per tutte la forma dei suoi pensieri" (p. 17).

Forse è proprio per questo che lo scrittore non ha neanche un quadro appeso alle pareti di casa; non perché non ami i quadri, precisa Calvino. Ma, al contrario, proprio perché pretende troppo da loro. Infatti "vorrebbe che i suoi occhi si posassero solo su immagini definitive, necessarie, tali da fissare una volta per tutte la forma dei suoi pensieri, dei suoi umori, dei suoi fantasmi" (p. 17).

Ma lo scrittore sa anche che nelle case questi 'assoluti' non si raggiungono mai; che essi finiscono per trovare ogni volta collocazioni occasionali, provvisorie, inappropriate, se non vengono addirittura fagocitati da un ambiente che rischia da ultimo di renderli risolutamente invisibili.

Per questo, nonostante le tante anche recenti critiche alla musealizzazione, è forse proprio il museo l'unica vocazione di un'opera che abbia davvero il coraggio di rivendicare la propria indiscutibile assolutezza. Forse solo negli spazi del museo quest'ultima potrà palesare la totalità cui ambisce; e farsi carico della sua costitutiva "impossibilità". Sì, perché *il tutto* ha evidentemente a che fare con l'impossibile.

Forse per questo anche le foto, i documenti, i dattiloscritti, i manoscritti, i volumi di Calvino assumono un' *altra* caratterizzazione in quanto collocati e messi in mostra negli spazi delle Scuderie del Quirinale. Anch'essi diventano infatti icone di una totalità che nessuno incontrerà mai nei propri itinerari quotidiani; tutti costretti alla parzializzazione, all'incompletezza e per ciò stesso alla falsificabilità. E dunque alla intrascendibile inconoscibilità di quel che in essi ogni volta si palesa: *sempre il medesimo mondo.* Sì: tutto quel che c'è. E che lo scrittore può solo raccontare, parola dopo parola, descrivere o rammemorare. Trovandosi ogni volta condizionato da un prima che non potrà certo limitarsi a comprendere in sé nel nuovo inizio di una spazialità assoluta come quella dell'arte visiva.

Per lui, infatti, "c'è sempre qualcosa scritto precedentemente, che già condiziona e compromette tutto il resto" (p. 17). Perciò lo scrittore può solo farsi finestra sul mondo dell'esperienza reale; pur a prescindere dalla veridicità delle sue narrazioni.

Solo nella e per la scrittura, infatti, ci si rende conto della potenza condizionante del 'tempo'; certo, sempre anche delle aperture da quest'ultimo di fatto consentite. Come quelle incarnate dai fogli di carta bianca "non ancora scritti" (p. 17). Che danno una vera e propria sensazione di libertà, di futuro; ma da ultimo anche ingannano. Ché "il filo spinato delle parola gli sbarra *comunque* la strada" (p. 18).

Perciò il suo animo non è mai in pace con se stesso; mentre lo è, invece, quello del pittore – a testimoniarlo essendo anzitutto le tele bianche esposte da Paolini.

Il fatto è che le parole dello scrittore sono sempre costitutivamente inquiete; è il suo stesso scrivere a costringerlo a produrre "parole impalpabili, inafferrabili ai sensi, sfilze di parole che non sono nemmeno suoni, che transitano solo sui canali della mente e che, a vederle fissate sulla carta, sono solo dei segmenti neri senza nessuna attrattiva" (p. 18). Che scorrono incerte, interrogative, dubitative, arroganti e troppo spesso finanche titubanti. Senza mai riuscire a toccare il mondo; senza neppure lambire la sua incessante assolutezza. Fermo restando che è sempre il medesimo mondo a mostrarsi; di là dalla fatica delle parole che tanto affannosamente cercano di restituircene quanto meno un 'sentimento' (per dirla con Daniele Del Giudice).

Perciò lo scrittore invidia l'artista; il sentimento dominante nei confronti degli artisti visuali "è *infatti semplice* invidia per la fisicità del loro operare" (p. 18). Perché solo l'opera del pittore sa essere mondo; inequivocabile come il mondo. Indiscutibile.

D’altro canto, quando dubitiamo, non dubitiamo mai del fatto *che il mondo sia* – che sia sempre tutto intero. Assoluto. Sempre il medesimo. *Idem.*

Per questo il mondo sfugge costantemente agli esercizi e alle provocazioni della riflessione; quelli che spingono lo scrittore e il filosofo a farsi carico di un *dubbio* che, comunque – ribadiamolo – non mette mai in questione *l’esserci di quel che c’è* (che è quanto meno l’esserci del dubitante, per dirla con Descartes), ma sempre e solamente il “che cosa” di questo stesso darsi; cosa si dia, cioè, nel darsi parziale che l’esperienza rende in ogni caso decifrabile e in qualche modo significabile: questo vuole sapere infatti lo scrittore (filosofo o narratore che sia).

Per lo scrittore è solo lo scrivere a rendere ragione della verità di quel che c’è; stante che ad esserci, nell’esserci di tutto quel che c’è, è sempre il suo esserci *nel volto di questo o di quello*. Ossia, in relazione alle parzialità che ognuno di noi, come il *Visconte dimezzato*, è condannato a tagliare via dalle cose pur incontrate nella loro ineludibile e indiscutibile interezza. Ovvero, a conoscere sempre parzialmente, erroneamente. In modo finito e mai “vero”, dunque – per dirla con Kant.

Il fatto è che siamo tutti tagliati a metà, direbbe giustamente il Visconte calviniano; condannati a vedere l’intero in forma parziale e il concreto in forma astratta. E lo scrittore ne è tragicamente consapevole.

Perciò invidia l’artista visuale; che si rapporta all’*impossibile* totalità con cui abbiamo tutti sempre e comunque a che fare… anche quando conosciamo le cose nella loro determinatezza, conformemente ai giudizi sempre determinanti di cui, solamente, è capace la scienza.

Da ciò l’invidia per un pittore che lascia essere sempre e comunque qualcosa di propriamente *inutilizzabile* (come potremmo infatti utilizzare il tutto?... in vista di cosa potremmo utilizzarlo, se nulla può esservi oltre o al di là di esso?). Che può solo venire contemplato negli spazi invivibili del Museo; unico luogo – ci sembra di poter dire –, in cui *il tutto* può manifestarsi in molti modi pur rimanendo sempre il medesimo. Senza frangersi o volatilizzarsi; senza frantumarsi, senza venire tagliato a metà dalla spada della ‘volontà di conoscenza’.

Perciò Calvino è perfettamente consapevole del fatto che “tra le possibili operazioni del pittore e dello scrittore vi sia una differenza fondamentale” (p. 19).

Insomma, lo scrittore è cieco; non è un caso che la grande scrittura sia stata spesso frutto della cecità (si pensi solo alla leggenda di Omero o alla realissima cecità dell’ultimo Borges). E abbia dovuto sempre affidarsi alle indicazioni spesso ingannevoli del tempo; un tempo che può essere di volta in volta durata, cronologia, memoria o attesa impaziente.

Per questo la scrittura deve ricominciare sempre da capo, perché spasmodicamente bisognosa della medesima totalità comunque familiare al pittore – il solo sempre e comunque rivolto all’esserci di tutto quel che c’è. Ché, anche quando mette a fuoco un minimo particolare, è l’insostenibile pesantezza dell’esserci totale a costringerlo (il pittore) ad aprire bene gli occhi. Un esserci che pesa perché porta il tutto sulle proprie spalle: ovvero, l’esserci di tutto quel che c’è, appunto.

Il medesmo che allo scrittore si dà invece in forma sempre imperfetta; in uno scorcio, magari affascinante, ma sempre ingannevole, e dunque mai veritiero. Ché, da altri punti di vista, le cose potrebbero anche sembrare *completamente diverse*; le cose, appunto… ma non il mondo che c’è; in ogni cosa presente. Perciò agli occhi dello scrittore, a palesarsi, sembra essere sempre un mondo fittizio, incerto, approssimativo, confuso… *dubitabile*, fatto di pure vibrazioni mai realmente stabili. Insomma, “la letteratura non appare – come al pittore appare la pittura – al modo di un edificio stabile e necessario, ma come un campo di vibrazioni, una galassia in espansione perpetua, con zone dove il pulviscolo verbale viene inghiottito dal vuoto e si cancella e zone dove nuova materia scritta si genera e si addensa” (p. 22).

Per questo l'unico modo per uscire da tale instabile e deleteria onda pulviscolare è forse, per lo scrittore – come riconosce infine lo stesso Calvino –, cercare di guadagnare la medesima 'impersonalità' ogni volta incarnata dall'opera pittorica. Da cui abbiano ineludibilmente preso congelo tanto l'Io quanto il mondo; "forse il solo assoluto da raggiungere è l'impersonalità della funzione antropologica dello scrivere, del narrare, dello scandire le parole in cui si riconosce la tribù" (p. 23).

Per questo l'unica chance è forse per lo scrittore diventare un vero e proprio *ghostwriter*. Forse, cioè, allo scrittore non resta che nascondersi in quei frantumi di sé di cui forse un giorno qualcuno ricostruirà l'identità; ma che a lui, di fatto, non è mai dato conoscere; perché, anche di se stesso, egli potrà catturare sempre e solamente un "frammento". In cui non potrà mai riconoscersi; in cui, cioè, si vedrà sempre come *un altro*.

Un *altro* di cui potrà anche innamorarsi, come sarebbe successo a Narciso (la cui vicenda sarebbe apparsa a Melville come "la chiave di tutto", secondo quanto riportato nelle prime pagine del suo *Moby Dick*). Senza potervi mai riconoscere, però, quel che non potrà essere da lui mai abbracciato; ovvero, una *reale alterità*. Come quella costituita sempre e solamente dal "tutto"; che non può esservi, appunto… perché, se fosse ed apparisse come tale, si lascerebbe inevitabilmente parzializzare (oggettivare), e dunque non sarebbe il tutto che dice di essere.

Ma che, proprio non potendo mai esserci, "per noi", appunto come mondo, come alterità determinata, indica l'unica vera alterità che ci sarà indefinitamente vietato incontrare. E che rimarrà per ciò stesso indefinitamente inconoscibile, inaccessibile; inguardabile, non raccontabile, né interrogabile. Come non è in verità interrogabile alcuna delle opere pittoriche che andiamo ad ammirare nei Musei.

Non è dunque un caso che Narciso faccia una brutta fine; perché crede che quell'immagine indichi un *altro*; ma quel frammento non dice affatto l'*altro* di cui, solamente, avrebbe potuto innamorarsi e che, solo, avrebbe potuto appagarne l'insaziabile sete. Per questo lo destina al naufragio.

Così come è destinato a naufragare lo scrittore, costretto a distrarsi coi frammenti di un puzzle di cui non conoscerà mai l'intero. E a credere che si tratti di ciò che tutti davvero c'incanta; l'impersonale *totalità. L'impersonale inviolabilità, l'impersonale incontrovertibilità (o* epistemicità) che avrebbe continuato ad incantare anche molti filosofi del Ventesimo secolo.

E che lo scrittore nato a Cuba avrebbe continuato ad auspicare anche per sé.

Lo rileva opportunamente Andrea Cortellessa: ricordandoci come ancora nell'ultima pagina compiuta "delle Lezioni americane" preparate per l'Università di Harvard, Calvino continuasse a vagheggiare "un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale" (p. 133). Un assunto evidentemente figlio delle pagine del testo che Calvino aveva scritto dieci anni prima per "Idem".

Un'impersonalità che avrebbe continuato ad intrigare anche Giulio Paolini, peraltro; e ben al di là dell'apparente "sviluppo" della cosiddetta sua 'ricerca' – ammesso che la creazione artistica sia il frutto di una ricerca.

Se la questione è quella della *totalità*, infatti, è bene ricordarsi che quest'ultima non è alcunché di ricercabile (ricercabile essendo solamente un questo o un quello… cioè un qualcosa – anche solo *una metà* del mondo!).

Perciò Paolini può affermare che lui, di fatto, si limita a provare a farlo vivere il quadro; a farlo "vivere come conferma non abusiva della sua pura presenza" (p. 77). Una prospettiva di ricerca "che non presume mai i suoi fini" (p. 77) e che proprio per questo, forse, ha ben poco a che fare con la *ricerca*.

Insomma, a lui interessa semplicemente "stabilire e descrivere un fenomeno in cui non si intravedano se non intuitivamente linee e confini" (p. 77). Un fenomeno che non abbia nulla di fenomenico, dunque – quanto meno in senso kantiano. Un vero e proprio *noumeno*, cioè; di cui non saranno mai visibili in modo "chiaro e

distinto” i confini.

Per questo il nostro artista è lucidamente consapevole del fatto che ogni suo quadro sarà “in definitiva la replica del precedente (vorrei dire che nasce già “come” replica del precedente)” (p. 79). Egli, infatti, sa bene che l’arte “non ha futuro e non ha ovviamente passato” (p. 81); e non ha, “nel presente, che l’illusione di questi due termini” (p. 81). Presenza assoluta dell’assoluto, insomma – che segna dunque non tanto la morte dell’arte, come troppo a lungo si è continuato a credere, quanto piuttosto la morte dell’artista; che può solo fare un passo indietro e ritrovarsi a coincidere con lo spettatore; con uno spettatore che “sappia identificarsi prima con l’obiettivo fotografico, poi con l’osservatore del quadro al museo, poi con Lotto in contemplazione d’un fantasma della propria mente che vorrebbe riprodurre in un quadro, poi con Lotto in contemplazione d’un giovane in carne e ossa, poi col nostro pittore di oggi che studia come fare a trasformare in un’opera sua un quadro di Lotto senza aggiungergli e senza togliergli niente, eccetera” (p. 13). Capace cioè di scomparire nell’incondizionatezza di un quadro che non si lascerà mai risolvere né in questo né in quello. E che non consentirà neppure la più classica delle distinzioni. Cioè, quella tra totalità finita e totalità infinita.

La prima costituendosi come quella che, sola, consente alla parzialità di contrad-distinguersi e di determinarsi appunto come *altro* dalla totalità. Dove la totalità qui chiamata in causa è appunto “finita” proprio in quanto concepita come “altra” dal finito – stante che, solo in relazione ad essa, quest’ultimo sembra potersi costituire come tale. Insomma, la totalità finita ha a che fare con una *estensione* intrascendibile; che, per quanto intrascendibile, anzi proprio per poter essere pensata come non-trascendibile, deve venire concepita come una certa determinata estensione (che continuo, indefesso, a percorrere e misurare nello svolgimento di quella che chiamerò comunque “mia esperienza”). E che, in quanto estensione, sarà necessariamente concepita come *determinata*, ossia come *finita* (per quanto gli spazi sempre finiti che di essa posso percorrere non siano mai finiti…. ovvero, non siano mai tutti quelli che devono essere).

Poi v’è la totalità infinita; che non indica alcuna estensione e alcuna finitezza; e che dunque non è intrascendibile in quanto il suo confine non si lasci mai trascendere; ma in quanto semplicemente priva di qualcosa come un confine (priva in sé di un confine; e non solo *per me*, ovvero in relazione al mio sguardo sempre finito e dunque parziale). Come a dire che i confini con cui sempre e comunque avremo a che fare non la limitano affatto; perché nessuno di essi potrà valere come suo limite insuperabile. A venire trascesi sono infatti tutti i confini che di volta in volta incontriamo; che per questo non varranno mai come i “suoi” confini. Nel senso che essa (totalità infinita) si costituisce come semplice *negazione* di ogni confine; cioè, di tutti i confini che potremo di volta in volta incontrare.

Per questa essa sarà comunque trascendibile in ognuno dei suoi confini, ma nessuno dei medesimi potrà venire riconosciuto come suo “confine insuperabile”. Indicando la medesima sempre e solamente la *negazione* dei confini che di fatto continueremo a incontrare. E a superare. Perciò la totalità infinita non la incontreremo mai se non nel venirci incontro da parte dell’esser *negati* dei confini che sempre e comunque incontreremo.

Perciò il confine intrascendibile lo incontreremo solo al cospetto di ogni trascendibile confine, sempre che si sappia coglierne l’*esser negato*. E ci si ritrovi come sempre identici (*idem*) nel volto dello spettatore che osserva, nello sguardo del Lotto che contempla un fantasma della propria mente, ma anche nel Lotto che contempla un giovane in carne ed ossa; senza che questo irrefrenabile distinguersi di punti di vista ci porti mai fuori, neppure di un solo di un millimetro, dal luogo in cui ci troviamo in quanto apertura di un quadro che ci costringe a mettere tra parentesi tanto il nostro Io psichico (la nostra soggettività) quanto il mondo cosiddetto esterno e oggettivo. E che si impone *indiscutibile* con la forza di un *assoluto* che lo scrittore potrà solo raccontare, ricominciando sempre da capo; accorgendosi ogni volta di aver perso la presa sulla totalità. Cercando comunque di riguadagnarla; imitando il pittore, ma patendo sempre il medesimo scacco… relativo appunto a una medesimezza che rimarrà appannaggio del semplice “guardare”; quello che il suo dire costitutivamente *anfibologico* gli vieta incessantemente.

Il suo dire infatti può sempre venire inteso in due modi antitetici. Per questo le sue parole non si impongono mai come incontrovertibili; i suoi significati sono infatti sempre quanto meno doppi. Mentre una linea verticale su una tela bianca è una linea verticale su una tela bianca.

Fermo restando che anche l'anfibologia allude all'*intero* (all'orizzonte che identifica gli opposti); pur dicendolo in modo confuso, dubitabile e sostanzialmente indecidibile. Come l'intero Medardo; che, anche lui, infatti, vedeva confusamente le cose. D'altro canto, le finitezze, le cose, le singolarità, i diversi sono tutti confusamente compresi, se posti dal punto di vista dell'intero (che ne dice appunto la sostanziale indistinzione) – stante che il concetto concreto dell'astratto non può che ritrovarsi dimentico della vera astrattezza. E dunque rovesciarsi esso medesimo in una vuota astrattezza (in quanto incapace di farsi espressione dell'astrattamente astratto).

Peccato che mentre lo scrittore sperimenta il mancare, ovvero l'instabile incompiutezza di ogni dire parziale, il pittore conosca l'incompiutezza della stessa totalità, sperimentandone l'assolutezza in termini di perfetta intrascendibilità: sperimentando per ciò stesso la perfetta e quieta infinitudine del finito.

Da cui la "calma interiore" che promana dalla "necessità che porta le forme a organizzarsi nei loro rapporti, nel farsi dell'opera" (p. 13)

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO