

Italo Calvino, *La squadratura*, in G. Paolini, *Idem*, Giulio Einaudi editore, Torino 1975, pp. V-XIV.

Tutte le volte che incontra un suo amico pittore, lo scrittore rincasa rimuginando tra sé. Le opere che espone il pittore non sono dei veri e propri quadri: sono momenti del rapporto tra chi fa il quadro, chi guarda il quadro e quell'oggetto materiale che è il quadro. Lo spazio che occupano queste opere è soprattutto uno spazio mentale, eppure esse ostentano le materie prime di cui sono composte, tela, legno, carta, colori di produzione industriale, articoli che si comprano nei negozi di forniture per pittori; prendono posto nello spazio visibile, occupano lo spazio che altrimenti sarebbe occupato da un quadro, e non vogliono far pensare ad altra cosa che ai quadri. Non è il rapporto dell'io col mondo che queste opere cercano di fissare: è un rapporto che si stabilisce indipendentemente dall'io e indipendentemente dal mondo. Anche allo scrittore piacerebbe fare delle opere così: perché all'io non ci crede o se ci crede non gli piace; e perché il mondo non gli piace o se gli piace non ci crede. Però non riesce a trovare la strada.

Da un'opera all'altra il pittore continua un unico discorso, non comunicativo né espressivo, perché non pretende di comunicare qualcosa che è fuori né di esprimere qualcosa che ha dentro, ma comunque un discorso coerente e in continuo svolgimento. Lo scrittore guarda il mondo del pittore, spoglio e senza ombre, fatto solo di enunciati affermativi, e si domanda come potrà mai raggiungere tanta calma interiore.

Certo, per arrivare a quel punto molto è stato escluso, ma è il solo modo per tenersi alle cose di cui si può essere sicuri, che sono pochissime, e per poterle guardare con fiducia e simpatia, almeno per un momento. Senza fermarsi a contemplarle, però: l'occhio del pittore è sempre ironico e interrogativo, e le sue tranquille affermazioni non sono altro che domande formulate con discrezione, dopo le quali non resta che aspettare risposte che forse non verranno e nuove domande che verranno certamente.

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, o in cui l'esperienza interiore si sfrangia e spelacchia, mentre di fatto sulla carta quello che resta – se scrive a penna – sono baffi d'inchiostro, macchioline, *a* e *o* con gli occhielli intasati, *o* – se scrive a macchina – parole male inchiostrate, *effe* e *elle* che sfumano nell'ineffabile.

Per queste vie insidiose la comunicazione e l'espressione continuano ad affiorare attraverso le parole. Allo scrittore, quella che dà più fastidio è l'espressione: è uomo di carattere riservato, ed esprimere qualcosa di se stesso non gli pare una bella cosa da fare, soprattutto in pubblico. Lo stesso verbo "esprimere" ricorda sgradevolmente la secrezione, o, nel migliore dei casi, l'atto di spremere un limone. Se lo scrittore dovesse identificarsi con un frutto preferirebbe una specie non spremibile, una noce, una mandorla, o magari – nei suoi momenti più generosi – un fico secco. Per quel che riguarda la comunicazione, invece le allergie dello scrittore sono meno categoriche. In fondo comunicare non è che gli dispiaccia, tutto sta a intendersi sul che cosa e sul come. Anche il pittore, a ben vedere, comunica: tanto è vero che lo scrittore guarda le opere del pittore cercando di tradurre ciò che esse gli comunicano in qualcosa che vorrebbe comunicare lui.

Il pittore ha cominciato il suo discorso quindici anni fa con una tela grezza in cui sono tracciate due linee perpendicolari e due diagonali: la squadratura geometrica del foglio, "il disegno preliminare di qualsiasi disegno": ma siccome gli sembrava che quelle linee occupassero il quadro con troppa presunzione, quasi credendosi più importanti della tela su cui erano tracciate, le ha messe tra parentesi: parentesi appena accennate, perché non si credano d'essere chissà cosa neppure loro. Un anno dopo ha cercato di mettere tra parentesi la tela, appendendola in mezzo a un telaio più grande in modo che restasse uno spazio vuoto tutt'intorno. Voleva risultasse chiaro che la tela fa parte del quadro ma *non è il quadro*.

Poi si è proposto di fissare il momento in cui il colore entra a far parte del quadro, il momento del colore prima del colore: quando è ancora nel barattolo, dunque. E ha provato a posare un barattolo su un telaio vuoto, involgendo tutto col cellophane. Ma certo era una mossa rischiosa, che portava dritto al simbolismo, cioè quel determinato colore, anzi quel determinato barattolo, sarebbe stato tentato di credersi il colore. Una soluzione equanime e armoniosa fu trovata dopo un anno: presentare un campionario di cartoni colorati. Silenziosi suggerimenti raggiungevano intanto l'occhio del pittore: la carta quadrettata per esempio invita a tracciare altre quadrettature o linee rette a matita o a inchiostro di china, che s'alternino o si sovrappongano a quelle stampate, o tagli che rivelino quello che c'è sotto, per esempio una superficie di masonite. Il rovescio del quadro invece suggerisce quel che c'è dietro al retro, per esempio il muro. Basta appoggiare una tela nuda a piè di un muro, un po' inclinata, e fermarsi a guardarla, per rendersi conto di come siamo irricoscenti noi che abbiamo occhi soltanto per ciò che è portato, la pittura, e non per ciò che ha il compito di portare: la tela, il suo telaio, il muro che li regge, il suolo su cui poggia il muro.

I quadri di solito s'appendono all'altezza degli occhi di chi li deve guardare. Non bisogna dimenticare dunque che il vero *luogo* della pittura è quella fascia orizzontale che delimita il campo visuale d'una persona in piedi: mettere in evidenza questa fascia potrebbe diventare l'opera pittorica assoluta. Ma quest'uomo in piedi a ben vedere non è altri che il signore col soprabito indosso che incontriamo nelle gallerie d'arte, con lo sguardo rivolto alle pareti. Se il fine ultimo dell'arte è questo, tanto vale che l'opera assoluta riproduca quel signore a grandezza naturale ripetuto tante volte di faccia e di schiena.

Orizzonte un po' limitato, a cui il pittore è riuscito a sottrarsi concentrandosi sul rapporto del quadro con uno sguardo particolare, quello di chi ha fatto il quadro, l'autore, cioè se stesso, visto magari attraverso il telaio, mentre guarda una tela che non c'è. L'autore non come soggetto – attenzione! – ma come elemento dell'opera. Non il pittore che dipinge, o che, peggio ancora, dipinge se stesso, ma fotografato mentre solleva la tela, prende a proprio carico il suo peso, si fa supporto lui stesso. Fotografato: e perché non ci siano dubbi che la fotografia è solo strumento, si fotograferà anche il fotografo. Oppure si fotograferà il pittore mentre trasporta la tela su cui è fotografato il pittore che trasporta la tela.

Molte opere del pittore sono fatte di citazioni di sue opere anteriori. Si può parlare della propria storia senza compiacersene, senza intenerirsi? Lo scrittore ha dei pessimi rapporti con la propria storia e non vorrebbe mai voltarsi indietro a contemplarla. Del pittore apprezza soprattutto la riservatezza. Non c'è nulla di più intimo della propria firma. Si vede chiaramente che al pittore esporre un'opera con la propria firma provoca un certo disagio. Come liberarsene? Cancellando la firma? No, per colmo di pudore, cancella l'opera ed espone solo la firma.

Lo scrittore ammira molto gli sforzi del pittore per arrivare a un'impersonalità assoluta, per sfuggire all'abborrita psicologia, ma comincia a innervosirsi quando vede che la via verso l'impersonalità riporta il pittore a tirare in ballo l'io, sia pure un io cartesiano, categorico, grammaticale, anonimo. E se proprio questa fosse la via per liberare l'io dalla corpulenta pesantezza dell'autobiografia individuale? (Si fa per dire: tanto il pittore quanto lo scrittore sono magrissimi). Ma come si può scorporarlo, l'io, se lo si fotografa? Eppure è così, forse solo un pittore fotografato può considerarsi un pittore impersonale, presente solo nell'oggettività del suo esser pittore, privato di qualsiasi lirismo ed espressionismo.

Annullare l'io individuale per identificarsi con l'io della pittura d'ogni tempo, l'io collettivo dei grandi pittori del passato, la potenzialità stessa della pittura: questa è la grande modestia e la grande ambizione del pittore. Una volta ha esposto la riproduzione fotografica d'un ritratto di Lorenzo Lotto, intitolandola *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*. L'immagine è la stessa ma la sintassi interna cambia. È il soggetto del quadro che guarda Lotto: cioè l'osservatore attuale del quadro vede quel che vedeva Lotto, no: si sente guardato dagli stessi occhi che fissavano Lotto. Gli occhi del quadro o gli occhi del modello? Il titolo avverte che nel punto

in cui oggi si trova chi guarda il quadro, si trovava Lorenzo Lotto di fronte a quel giovane. Lo scrittore a questo punto crede d'aver scoperto una contraddizione nel procedimento mentale del pittore: quel titolo implicherebbe che Lotto dipingendo stesse davvero guardando un giovane con la scriminatura tra i capelli, gli occhi dalla tonda pupilla, il collo a tronco di colonna? Ma come possiamo sapere se questo giovane esisteva veramente fuori dal quadro, e somigliava davvero all'immagine del quadro? In base a quale vieta teoria della mimesi artistica possiamo garantire che l'armoniosa compostezza del ritratto di Lotto corrisponda a un'esperienza del mondo esterno? Magari Lotto aveva davanti a sé un giovane spettinato, strabico, col collo torto, e per controbilanciare la sgradevolezza di quell'immagine era spinto a comporne un'altra antitetica. O non aveva davanti nessun giovane, né simile né dissimile, poco conta la presenza o assenza d'un modello; quello che conta è l'immagine mentale alla quale – e solo a quella – il quadro di Lotto era tenuto a corrispondere. O forse anche questo è troppo dire: in che misura il quadro rappresenti, anzi “fotografi” l'immagine mentale preesistente, il “fantasma”, non potrà mai essere definito: il quadro nasce sulla tela, pennellata per pennellata, e il fantasma mentale da cui l'autore era partito è presto soverchiato, cancellato, dalla necessità che porta le forme a organizzarsi nei loro rapporti, nel farsi dell'opera.

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

La fotografia si è interposta tra la pittura e noi, e condiziona il nostro rapporto. Ecco che il pittore, un anno dopo, prende un altro quadro tra i suoi prediletti e ne riproduce un particolare *raddoppiato*, di modo che una Flora danzante (di Poussin) porga il quadro di se stessa. (Accanto, un Narciso che si specchia conferma il motivo della doppia immagine). Flora non fa certo parte del mondo empirico allo stesso modo in cui poteva farne parte il presunto giovane che posava per Lotto; è un altro mondo, il mondo della pittura, che abitano tanto il giovane quanto Flora; è da quell'al di là che rispondono i loro sguardi ai nostri sguardi.

Ingres ha fatto una copia dell'autoritratto di Raffaello. A sovrapporre le fotografie dell'originale e della copia risulta una leggera sfasatura dei contorni, un tremolio dell'immagine. L'estrema invenzione è il sovrapporsi, il riconoscersi nel gesto della pittura che è uno e non può che ripetersi?

Tutto il lavoro del nostro pittore parte dal presupposto che la pittura sia un tutto compiuto e definitivo, un edificio a cui egli non pretende d'aggiungere nulla. In un'epoca in cui è facile fare gli iconoclasti, egli si contraddistingue per il rispetto che porta alla pittura, per la fedeltà al mestiere di pittore nei suoi più umili elementi, per la modestia e insieme per la sicurezza con cui allinea nuove opere nel margine strettissimo che resta a un'attività creativa ridotta all'analisi di se stessa.

La pittura per lui equivale alla storia della pittura, e in questa storia egli privilegia alcuni momenti in cui la trasparenza dello sguardo si direbbe nasca dalla trasparenza della mente: Vermeer, Poussin, Lotto, David, citati in una sua dichiarazione esplicita, e il ventaglio si può allargare ancora, desumendo i nomi dai destinatari dei suoi omaggi: Angelico, Raffaello, Bronzino, Velázquez, Watteau, fino a Cézanne e a Rousseau, fino a Picabia e Duchamp.

Una volta egli ha esposto, ingrandita su un pannello, la pagina 174 d'un manuale d'arte moderna, con la successione cronologica delle varie scuole. L'evocazione del manuale espande su tutta l'opera del pittore una candida luce pedagogica. Riproduzioni di classici, particolari di quadri illustri, materiali e strumenti e luoghi del mestiere, schemi e diagrammi, non potrebbero essere tante illustrazioni d'un manuale d'avviamento alla pittura? Ma lo spazio in cui ogni oggetto è isolato promuove questo "materiale didattico" a principio e fine dell'operare artistico. La "metafisica" del pittore e il suo "cosismo" coincidono: gli oggetti, gli strumenti del mestiere, gli atti del dipingere (a cominciare dal *vedere*) sono per lui gli unici *assoluti*. In un'epoca in cui l'arte è continuamente tentata d'implicare qualcos'altro oppure il tutto, a lui un quadro fa venire in mente solo la tela, il telaio, il cavalletto, eccetera; e viceversa.

Riflettendo alle produzioni del pittore, lo scrittore le vede ruotare mosse da quell'armonioso meccanismo del pensiero che è la tautologia. La tautologia può essere intesa come un gioco di specchi o come la manifestazione più incontrovertibile della verità: nell'un caso e nell'altro ha il potere d'incantare; basta entrarci e non si vuole più uscirne. (O per meglio dire, le forme d'inesauribile raggiungimento della verità sono due: la tautologia e l'anfibologia: così pensa lo scrittore, che propende per la seconda).

Il pittore tende a ricondurre il molteplice all'uno, (lo scrittore, forse, il contrario). Uno degli emblemi che il pittore si è dato (ci sono momenti in cui si lascia visitare dal demone del simbolico) consiste in molti drappi di bandiere disparate, appesi a un'unica asta. L'ha intitolato col nome del filosofo che sostenne l'unicità dell'intelletto: *Averroè*. La mente del pittore si muove leggera nella nuda astrazione, ma se si dirige sulla pluralità delle cose corpose viene presa dalla vertigine della polverizzazione e dello sparpagliamento. In un libro stampato in 50 esemplari ha trascritto, spaziate sul bianco della pagina, tutte le lettere dei nomi contenuti nel suo taccuino; è la sua immagine dell'infinito. *Apoteosi d'Omero* è il titolo d'un quadro di Ingres dove i personaggi famosi sono raccolti attorno al poeta in una classica gerarchia; lo stesso titolo lui ha dato a un'azione scenica in cui ha disposto tanti leggi con fotografie d'attori che interpretano personaggi famosi, tutti sullo stesso piano.

Anche il fatto che la propria opera non sia una ma molteplice preoccupa il pittore, lo obbliga a fare nuove opere che contengano le precedenti, le unifichino e insieme le confermino come distinte. Attraverso l'intervallo tra un'opera e l'altra il tempo entra nell'opera del pittore, il tempo a cui è difficile dare una forma che non sia quella d'un'autobiografia. Allora le date indicano una direzione e un rapporto di conseguenza, e anche un distacco pausato nei moti della mente. Le sue opere diventano racconto, messe una dopo l'altra, raccontano la storia di lui che pensa e realizza quest'opera dopo quell'altra e prima d'un'altra ancora; una storia che un critico ha seguito fase per fase fino a tre anni fa in un libro che costituisce un elemento complementare alla serie delle opere, quasi il loro tessuto connettivo continuo. Del resto questo tessuto si basa soprattutto sulle dichiarazioni del pittore, sul discorso continuo con cui egli colma la discontinuità tra un'opera e l'altra.

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

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

Ripubblicato in francese in "Opus International", n. 59, Parigi, maggio 1976; ampio estratto in *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti, polemiche, documenti, vol. terzo: II. Tra Neorealismo ed anni novanta 1945-1990*, a cura di P. Barocchi, Giulio Einaudi editore, Torino 1992, pp. 392-398; versione integrale in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Arnoldo Mondadori editore, Milano 1995, tomo 2, pp. 1981-1990; estratto in inglese in C. Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon Press, Londra 1999, pp. 260-261; versione integrale in *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche*, a cura di L. Corrain, Meltemi editore, Roma 2004, pp. 225-236.