

Gabriele Perretta

VICINI ALLO ZERO

Nel romanzo di Pierre Louys "Afrodite. Costumi antichi" del 1896, pubblicato tra le opere più importanti dei "Parnassiani", il poeta - già conosciuto per Chansons de Bilitis - narra dell'amore tempestoso tra lo scultore Demetrio e la cortigiana Criside. Quest'ultima per compiacere l'amante appare nuda sul faro di Alessandria, mostrandosi alla folla come l'incarnazione della dea Afrodite. Essa sarà condannata a bere la cicuta e a morire offrendo il suo corpo a Demetrio perchè vi modelli una statua immortale. L'autore usa questa metafora per comunicarci che la bellezza potrebbe rappresentare l'unica speranza, o illusione, di salvezza per il destino oscuro dell'uomo. In quel romanzo lo scrittore di Gand insiste su alcune suggestioni ricche di particolari e di luminosità che mirano ad abbagliare l'attenzione del lettore. I vuoti e i pieni attraversati dallo scorrere delle scene, pur riflettendo un decadentismo estetizzante, riescono ad annunciare dove si è cacciata l'arte e dove si è in particolare modo addensata la condizione della scultura e dello scultore. L'autore dei versi su Leda (1893) ed Astarte (1891) rivendica che il mondo dei sensi ha diritto all'esistenza, così come quello della ragione scientifica che si sta affermando e sta tentando di razionalizzare ogni cosa, fino all'impossibile. L'arte, con la sua sensibilità sottilmente simbolista, può servire a contraddire gli oscuri presagi che la tecnologia sortisce e prospetta.

Pensando alla vita di Demetrio, oggi la pittura tenta di cantare questa stessa condizione, essa combatte per acquistare il potere di gestire un senso che la tecnologia, con la progressione delle conquiste virtuali e preconfezionate, gli hanno quasi precluso. La pittura incarnandosi nella figura di Afrodite si mostra nella nostra Alessandria, dove ai Tolomei sono stati sostituiti gli abitanti di una artificiale city. Cosa fa dunque la pittura mettendosi per un po' nelle vesti di Afrodite e un po' in quelle di Demetrio? Appare nuda e tenta di farsi "specchiare" così come una tecnica completamente svelata, che non ha più la possibilità di gestire una condizione di mistero e di enigma da rispettare e da ripristinare. La pittura appare nuda sul faro di Alessandria mostrandosi alla folla come l'incarnazione della Dea Afrodite, sapendo che della bellezza mitologica non le rimane più niente. Essa è stata costretta già da tempo a bere la cicuta e quindi si muove nelle difficili condizioni di chi appare. Nel morire offre tutto il suo corpo a Demetrio (ovvero il pittore) e egli, perchè possa modellare qualcosa che è fuori dal tempo, aspira a definire un'immagine che vive perennemente sulla tensione di un progetto mai del tutto raggiunto.

Una figura, un oggetto, un'iconografia, un'immagine si sforzano di essere. Il loro destino appare dunque oscuro, come è oscuro quello dell'uomo che si è trovato nello scorcio di fine secolo (del nostro più vicino fine secolo) a tremare ed a triplicare le ansie sulla prossimità della sua vita sulla terra. Cosa fanno gli artisti contemporanei che non vogliono essere inquadrati nella sterile condizione dell'orizzonte tecnologico dominato dalla finta globalizzazione? Provano a rispondere con la soluzione estrema adottata da Demetrio. Si sdegnano per non aderire alle sorti dell'appiattimento tecnico, ma non gli resta che accompagnare Criside (come se fosse la pittura) nel Cimitero di Ermete-Anubi. Siamo all'ultimo giorno della vita della Pittura, al silenzio che si trattiene intorno al cadavere, siamo allo stupore provocato dal fardello avvelenato, cercando di spostare la visione. Come dice Louys, la pittura e la scultura non sanno di avere degli "stolisti adibiti alla vigilanza della Dea" e, comunque, perchè questi diletti si affranchino hanno bisogno di consumare il rituale. Bisogna seppellire la pittura: " - Dammela - disse a Mirto. - La stenderò bene in fondo e richiuderemo la tomba... Ma Rodide si getto sul corpo. - No, non sotterratela così subito! Voglio riverderla un'ultima volta! Un'ultima volta! Criside! Mia povera Criside! Ah! Che orrore! Che cosa è diventata!". La sovrumana bellezza della pittura si è trasferita, non rimane più nulla come del giaciglio di Criside. Resta, dunque, solo di insinuare sotto il sudario delle sue spoglie "un lavoro artistico" che potrebbe essere destinato a Caronte. La pittura si manifesta come un corpo inerte, affidato alle braccia di Timonte. Essa appare coricata in un sito archeologico e sabbioso, si tratta di annodare i residui della sua storia in un'unica traccia e sperare che essa risorga insistendo sul rituale dei seppellimenti. Ci sono degli artisti che da questa allegoria attingono una risorsa denotativa della pittura, da questo akros (estremo) negativo riescono a raggiungere un orizzonte adèspotas (senza padrone) della tecnica. Vediamo senza clausole, e seguendo lo sprone di Roman Jakobson, come si può invertire questo dramma, come la tragedia può apparire commutata in uno shifter.

Da qualche decennio Terenzio Eusebi ha approfondito il tragitto della sua ricerca pittorica, mostrando il disagio di Demetrio. Il pittore-grafico marchigiano ha ritrovato un linguaggio che potrebbe rispecchiare meglio quel suo carattere che è fatto di oniricità e di immaginazione. Egli si attesta subito tra gli esempi del pittore scrupoloso e attento, parco di meditazioni, dotato interiormente di una soluzione che scivola nel particolare, si muove nella scoperta di un dettaglio fuggevole, di una concentrazione esplosa di ogni soluzione formale, che si biforca, si incanala come un rigagnolo nei silenzi più nascosti della forma-informe, della figura che non rappresenta, della sostanza cromatica che non accende il fuoco della visionarietà iconica, ma che spezza questo entusiasmo al suo nascere, spezza questo traguardo e si appresta a calare nel tratto più budellare, più recondito del proprio topos. Praticare questa pittura dopo i segni bramosi di Pierre Alechinsky, dopo le tinte di Karel Appel, dopo le furenti radiografie di Antonio Saura, dopo le azioni della pittura nello spazio della tela di Kazuo

Shiraga è come stringere l'altre dell'arte verso i riflessi della memoria Figurale, scavare nel simbolo le stazioni meno lineari, meno illustrative ed essenziali del segno icastico. Le figure si muovono come delle nicchie religiose, come degli emblemi votivi, come dei tratti che arrecano nella forma pittorica la cifra che abbiamo visto rappresentarsi nella pittura degli Anni Ottanta. Tutto questo naturalmente accade senza il bisogno di ricordare il "transito" di certe avanguardie, ma solleticando delle condizioni del simbolo in cui vi è lo spiraglio essenziale della pittorialità. Qui non vi è neanche l'apologia della Bad Painting che tanto viene "richiamata" tra le spirali della nuova attualità. D'altra parte i temi, i motivi pittorici qui scivolano più verso il Misdeliverer of the Word (inliberatore del parolmondo, per noi pittorialmondo) alla Joyce; la spannung (tensione) antica della pittura parietale, della traccia graffita cresciuta su un'antica suggestione di realtà, appare più concentrata. Una suggestione più o meno remota a seconda del soggetto che la vuole attraversare, ma comunque mai rarefatta dall'acquiescenza. Eusebi mi sembra che abbia voluto toccare con questa sua ricerca una base che poggia su una conoscenza dei fatti pittorici atemporali, stimolando una dialettica nei confronti della pittura che ormai si offrirebbe solo alla maniera del digitale. Eusebi ci suggerisce che è il caso di ritrovare nella pittura dei "contenitori di moralità". Calarsi nell'infangato, nel terragno che si allontana dalla statuaria eccessiva che la pubblicità sta costruendo nell'ordine della frontiera elettronica ed artificiale dell'immagine. Se questa strada misteriosa sia veramente possibile, se questa forza di nascondimento che la pittura mira a rivolgere contro i suoi detrattori sia veramente plausibile, noi non lo sappiamo. Non sappiamo chi vincerà questa battaglia che vede sul ring impegnati gli apocalittici e gli integrati, ma possiamo capire con rabbia solo chi è capace di testimoniare con profonda semplicità, chi è capace di trasformare un'impressione monumentale in un dato espressivo fuori dal tempo, per "ogni giorno che è sempre giorno" (come dice un quadro di Eusebi).

La figura umana, gli alberi, il paesaggio qui appaiono come delle sagome. Il suo pennello incide sulle masse oblique, cadenti, sui corpi leggeri, penetrati dalla luce delle sagome. Affronta i paradigmi della "ri-conoscenza" (così scrive il titolo in un quadro), alludendo evidentemente alla gnosis ed al logos disperso della pittura. Eccita lo spettatore invitandolo al gioco dello "specchiarsi" e dello "specchiarmi". Ma cosa può specchiare la pittura in questo mondo in cui non c'è più posto per le masse emozionali minoritarie? Su che cosa può rallentare il passo e procedere per epicedio (epikedeion = canto funebre) l'esercizio dello specchiarmi? Il pittore qui allude ad un procedimento, che fa evocare al segno stesso, nella sua costante sintesi formale, il tratto sviscerato dell'anamorfosi. Il vero specchio è uno strumento ottico dotato di una superficie lucida e ben levigata capace di riflettere la maggior parte delle onde luminose. Esso è costruito da una lastra di vetro con il posteriore metallizzato. Fu Justus von Liebig, il famoso chimico tedesco, che nel 1836 usando una soluzione d'argento inventò i primi specchi. Sembra che proprio in quegli anni la pittura abbia manifestato il disagio a "riflettere l'umano nella sua essenza reale". Il gioco dello specchiarsi nell'opera di Eusebi richiama uno spazio delimitato da due campi cromatici, uno bianco ed uno nero: quello nero porta al centro il nostro "vedere" e tenta di condurci nell'accento di una sagoma di luce, forse si tratta di una sagoma autoriflettente (Specchiarmi, tecnica mista su carta, 70x50, 1995) che parla di se stessa e della condizione della pittura, così come del resto fa tutto ciò che si declina nel desiderio dell'evocazione, nell'allusione in assenza. Specchiarmi mi fa riflettere su diversi riferimenti, mi riporta alla mente il film per la televisione di Ingmar Bergman Ansikte mot Ansikte (1975; Face to Face come dice in origine lo stesso regista). Il dramma televisivo, che scorre sulla Fantasia in mi minore di W. A. Mozart, è la storia di Jenny, una figura dal viso sempre spaurito, che ha terrore della vita e che nella sua persona accoglie tutte le ansie e i timori del regista. Jenny si dichiara sentimentalmente mutilata, mentre nei dialoghi si sente dire: "siamo un esercito di milioni di povere anime invalide che si aggirano per il mondo chiamandosi con parole disperate senza riuscire a comprendersi, suscitando in noi terrore". Anche la pittura scorre come un'anima invalida e tenta di specchiarsi su un fondo nero, non riuscendo ad avere che un Ansikte mot Ansikte. Jenny è l'alter ego allo specchio di Bergman, mentre la pittura è un'operazione chirurgica e mentale di una tela tutta da immaginare più che dipingere. L'immagine allo specchio della pittura è l'illusione di cercare un paesaggio metaforico del senso, anche se la geografia della sua anima, come nel film, è smarrita.

Lo specchio è un luogo simbolico e psicoanalitico per la pittura e l'arte in genere, uno spazio assai pregno. Si pensi ad uno dei dipinti più rappresentativi di Pierre Bonnard (Nudo allo specchio, 1931, Ca' Pesaro, Venezia), o si pensi ancor prima alla letteratura della Scacchiera davanti allo specchio di Massimo Bontempelli del 1922, oppure - se si vuole andare ancora più indietro nel tempo - si pensi ai sovrani a cui Velazquez sta facendo il ritratto nella famosissima Las Meninas, altrimenti - ritornando ancora nella letteratura - si immagini una delle opere meno considerate di Lewis Carroll del 1871 Attraverso lo specchio. In maniera appassionata è proprio Deleuze che ci conduce dal quadro alle storie del fotografo e matematico Lewis Carroll. In un piccolo articolo sullo scrittore inglese, Deleuze ci ricorda degli Effetti di superficie di cui già parlava in Logique du sens del 1969: "Attraverso lo specchio. Qui gli eventi, nella loro differenza radicale con le cose, non sono più cercati nella profondità, ma alla superficie, nel sottile vapore incorporeo che fugge dai corpi, pellicola senza volume che li circonda, specchio che li riflette, scacchiera che li pianifica. Alice non può più sprofondare, libera il suo doppio incorporeo. E' seguendo la frontiera, procedendo lungo la superficie, che si passa dai corpi all'incorporeo. Paul Valery ebbe una parola profonda: il più profondo è la pelle". La profondità è ciò che anche noi ritroviamo nel non senso della radianza pittorica, che chiede di "Specchiarmi". Ecco che "I corpi brillano... come un vapore della terra, sprigionano in superficie un incorporeo, un puro espresso del profondo", riconnettono il timone sulla radianza dello specchio.

Tutti quegli autori che ritornano sul tema dello specchio si irradiano nella questione dell'infanzia. Andrej Tarkovskij, nel film del 1974, utilizza i frammenti e i ricordi della propria pubertà e le poesie del padre, per arrivare ad una originalissima struttura narrativa, che al suo interno si riflette come il tormento di un'intera generazione. Anche il segno pittorico nella sua

frammentarietà è in grado di dire quanto concerne al gioco dello specchio, la densità cromatica della pittura spesso lo fa nell'assenza del simbolo. Through the looking-glass richiama i pezzi da gioco degli scacchi, li anima come se avessero un comportamento, fino a determinare le regole della partita: più la partita va avanti e più i toni comici salgono a galla. La facoltà, infantile per eccellenza, di osservare con perfetto candore la realtà, se allo scrittore inglese servi per stimolare dei giochi basati sulle regole della logica, alla pittura possono servire a riportare l'immagine di Eusebi "Vicino allo zero". Le "Quasi cose" si fanno avanti, profetizzano lo stato della loro superficie e ci riportano a vedere ciò che il pittore, affrontando il racconto, titola "Ho visto l'Isola di Samo". Qui si tratterà di un motivo mitologico, o di un puro spasmo di superficie? L'Isola della Grecia sud orientale, che accoglie l'antico monte Cercetus, fu centro commerciale e porto dell'Egeo e, sin dall'antichità, era conosciuta per i suoi vasi rossi: i vasi di Samo imitati in seguito dai Romani. Infatti sia nei "contenitori di moralità", sia nelle tracce parietali delle tecniche miste su tela e su carta, compaiono delle ombre di vasi che richiamano il rosso di Samo. L'antica patria contesa nelle violente guerre persiane diventa strumento di dramma. Una moralità che la pittura può evocare solo nella sua forma di assenza teatrale.

Un altro vaso capovolto e sottratto al conflitto è l'Egida. E' lì ferma per dirci che fa le veci di quella che fu una sorta di corazza o di scudo di Zeus e di sua figlia Atene. Vorrei ricordare che l'Egida in pelle di capra con ornamenti dorati veniva solitamente portata sulle spalle e rappresentava il simbolo del potere di Zeus, perchè oltre a proteggerlo ed a salvarlo dalle forze del male, la consistente corazza aveva la funzione di spaventare i nemici. La leggenda dice che l'Egida originariamente fu fabbricata appositamente per Zeus da Efesto, l'artigiano degli dei e poi, nel decadere della storia mitologica, essa passò nelle mani di Atene per diventare un'immagine più offensiva, visto che era detenuta da una dea armata. Simbolicamente lo scudo potrebbe essere il simbolo di difesa più generale, che l'artista-pittore usa nei confronti di tutto il magma residuale che tende a distruggere completamente l'auraticità della sua forma tecnica. La specializzazione di Efesto a fabbricare corazze passa attraverso il gioco costante di chi vuole distruggere la possibilità di essere minacciati dall'invadenza del Big Brother. La pittura attraverso l'oggetto di Efesto manifesta un segno dei tempi, l'incertezza ad accettare in maniera supina lo choc del futuro. Eusebi, infatti, come grafico parla la lingua del media, conosce le tecniche grafico-digitali, di esse ha assorbito le sfumature che concernono la riproducibilità del segno, accetta anche la condizione di farsi sublimare dal capitale tecnologico, persegue inoltre un'esperienza di monitoraggio del colore artificiale, della stesura automatica delle cromie, ma senza far apparire questo tirocinio, questo esercizio di aggiornamento, una propedeutica del conformismo e dell'apologia. Per sfuggire a questa retorica dell'attualismo estremo della pittura, l'artista è spesso costretto a rifugiarsi negli indizi mitologici, ad usare la memoria favolistica del mito come un'ironia del presente inflessibile.

Ecco che ritorna il lavoro sulla Principessa dei Daci: come tutte le altre pitture, esso non rappresenta, nomina, evoca, come nei frammenti incompiuti della *Symphonie Fantastique* di Hector Berlioz (1831). Ogni movimento corrisponde ad una manualità della pittura. Essa non ha un'interezza, ma conserva una capacità autonoma di riprendere per accenni frammentari dei tratti di sensibilità. Eusebi accenna agli "Avvicinamenti", consideriamoli degli "Avvistamenti" e facciamo come se stessimo ascoltando il celebre Canto d'Amore di J. Alfred Prufrock scritto da T. S. Eliot. "Let us go then, you and I/ When the evening in spread out against the sky/Like a patient etherized upon a table...". Questa composizione ci offre la sensazione per capire che Prufrock, il personaggio-narratore, è dilaniato da una profonda indecisione: aderire e stare dentro alle sorti del nostro vivere, o meglio gettarsi nella profezia omerica in cui la società contemporanea ha saputo scaraventare il nostro spirito. La pittura che si rifà alla Principessa lamenta questi profondi disagi. I Daci - come sappiamo dalla storia - erano un'antica popolazione abitante lungo il corso del Basso Danubio, più volte scambiata dai greci con gli affini geti, le origini sono comunque sciite. La caratteristica delle popolazioni abitanti la Dacia fu quella di non avere una vera e propria unità politica, di essere state contagiate ed attraversate da diverse occasioni culturali. La Dacia infatti corrispose molto dopo alla moderna Romania. Il quadro di Eusebi si rifà a prima che l'Imperatore Traiano conquistasse la Dacia (tra il 101 e il 107) annettendola alle province romane, esso parla di una Principessa che viene prima dell'esuberante spettacolo commemorato sulla Colonna Traiana che si innalza a Roma. La Principessa è la pittura stessa con il suo quadrato oro su bianco che gocciola su di una testa caduta, su di una figura assente a mezzo busto che giace sul fondo di un'immagine che non c'è ed è destinata a non esserci. E' proprio come l'Egida di una situazione di difesa della sua tecnica e della sua storia, essa richiama la possibilità di rivendicare un quadrato assoluto, un esprit de geometrie che si posizioni all'ombra dell'antico, in un Role Playng Game in cui la Principessa non è vittima del dispotismo di Traiano, ma si rifà ad un essere che specchia l'estrema sintesi di una popolazione tollerante e disseminata, una lingua che nasce da una mancanza di perseguimento di un'unità politica. Fin dal prototipo dei giochi di ruolo che coinvolgono quattro o cinque persone, *Dungeons and Dragons* (USA, 1974), il tema più diffuso è il plot del medioevo fantastico. Il Capogioco suggerisce l'ambiente e attraverso i dungeons (ambienti tenebrosi, animati da dragons, streghe e mostri) l'obiettivo è quello di liberare una principessa.

La pittura vuole fare altrettanto, smascherare, svelare l'immagine di una principessa che testè giace sotto lo spazio vuoto del quadro: chi mai potrà raccogliere in un catino le gocce di pittura che la superficie suda? Rispondono definitivamente altri due lavori: in uno si avverte il bisogno di fermare la posta e lasciarla al riposo, l'adagiarsi della pittura sulla corrispondenza e in Vicini allo Zero, il disegno cromatico di una dimora tombale accompagnata da due alberelli, la distanza di un sito, un campo di misurazione ed un'ombra che ricorda i colori dei vasi di Samo. Lo zero è un'entità nulla, raccoglie l'insieme dei numeri e dei nomi positivi e negativi. Allo zero non corrisponde nè il segno positivo, nè quello negativo. Infatti questa sua proprietà fa sì che esso venga assunto come origine. Ma la pittura non può corri-

spondere soltanto al sistema delle coordinate cartesiane, nè ricerca l'esattezza delle scale termometriche o di misura in cui lo zero indica un suo protagonismo. Qui più semplicemente si è letterariamente vicini allo zero, con la cortesia di non aver scoperto la liquefazione dell'elio e di non essere riusciti, come invece fece Onnes Heike Kammerling, a raggiungere le temperature assai prossime allo zero assoluto. Questa categoria della scienza corrisponde per l'appunto ad uno stato di completa assenza di calore (il suo valore nella scala centigrada è pari a $-273,15^{\circ}\text{C}$ ed è zero nella scala termodinamica o scala Kelvin (0 K)). Forse nel campo della superficie il "punto zero", come fu chiamato dal famoso suprematista Malevic, è più vicino al Quadrato nero su fondo bianco (1913, Museo Russo, San Pietroburgo). Il lavoro della pittura post-espressionistico-astratta, anche se tenta di riempire questo quadrato, cerca di sortire un tranello all'assenza di positivo e negativo di quella esperienza artistica. E lo fa con un principio di aggiunta dimostrando che il tentativo di azzerare tutto è impossibile, forse ad esso va aggiunto qualcosa, questo è il motivo per cui siamo Vicini allo zero, ma lo zero non c'è mai. Nella scienza le temperature prossime allo zero sono definite criogeniche, in sostanza al cospetto dello zero assoluto l'entropia, secondo il terzo principio della termodinamica (misurazione di uno stato di disordine di un sistema) apparirebbe nulla rispetto alla radicalità dello zero assoluto. In una nana bianca gli scienziati ci raccontano che non avviene nessuna reazione di fusione nucleare che sia capace di generare energia, perciò la loro temperatura scende verso lo zero assoluto, causando una metamorfosi che le conduce allo stato di nana nera. La pittura che è vicino allo zero arresta il procedimento di Malevic del nero su bianco, che poi diventa nero su nero di Ad Reinhardt, e passa dal bianco alla figura, a figure trattenu-te che recitano un accenno di disegno vicino allo zero, ma che non è mai zero. Questo "vicino allo zero" è la speranza del linguaggio di farsi linguaggio, è il grado zero della pittura che accenna ad essere "cosa della pittura", è l'avvistamento dell'arte che non accenna a terminare, è l'evocazione di uno stato tombale, in cui la presenza delle figure nel luogo è data dal rapporto spirituale che il vivente intrattiene con il luogo.

Il grado zero per Barthes è una storia della scrittura, che potrebbe essere letta come un campione di una storia delle tecniche di espressione. Tali tecniche attraversano, secondo Barthes, un momento storico problematico e poi un decadimento. Intorno al 1850 vi è la crisi, in quel periodo, guarda caso anche la storia della pittura raggiunge una prima crisi definitiva della forma classica. E' l'irruzione della borghesia nella storia. "L'arte classica non poteva sentirsi come linguaggio, essa era linguaggio, cioè trasparenza, circolazione senza deposito, concorso ideale di uno spirito universale e di un segno decorativo senza spessore e senza responsabilità". Col passaggio all'universalismo il linguaggio si sfibra. Adesso la pittura è al parossismo di questa stessa spossatezza. Ecco che ci fa sentire proprio "vicini allo zero". Per Barthes il grado zero rimanda alla strategia che da egli stesso è appellata scrittura bianca e che noi potremmo riportare nella pittura bianca. Egli la ebbe a formulare grazie alla lettura incrociata dell'Entrager di Camus e della linguistica del danese Viggo Brondal sulla nozione di zero come neutralità. Barthes dice che il grado zero è infedele, ed è quindi per questo che si addice di più al bianco, l'artista dunque lo adotta più come istruzione del fare che come spro-no al fare, per ribellarsi alle prigioni formali. Così come si accenna nel quadro di Eusebi, lo zero è un archetipo, è un contenitore di archetipicità, che ci fa venire alla mente le Cosmomiche (1965) o *Ti con zero* (1967) di Italo Calvino. Lo scrittore di adozione ligure, fantasticando sui dati della scienza, ci insegna a vagare sul passato invece che sul futuro. Il nome impronunciabile di Qfwfq rasenta un personaggio plasmato dalla materia primordiale che, pur confrontandosi con una vastissima cosmologia, riesce a difendere un'eterna individualità. Qfwfq è un nome che riflette se stesso, un chiasmo ovvero una figura sintattica che consiste nella disposizione incrociata degli elementi costitutivi di due sintagmi e di due proposizioni tra loro collegate. E' divertente quando Calvino parla della nascita del segno, in questa tensione all'originalità è come se egli cercasse lo statuto della pittura. Poi parla specificamente della nascita del colore ed è come se con la pratica di quest'esercizio trattasse i temi del mistero, della necessità dell'imperfezione, della norma e dello scarto. In sostanza in maniera anche abbastanza dura Calvino nelle sue opere della seconda metà degli anni Sessanta azzerava la cognizione del futuro e del passato dimostrando che esistono tanti futuri che possono avere la possibilità di correggere il tragitto adoperato dal passato. Forse una volta che la pittura è morta, ed è sparita, essa segue la strada Qfwfq, ovvero dell'imperfezione più totale. Il *Mitosi* di Calvino è un organismo che si riproduce per "divisione", esso annulla la propria individualità e ci fa vedere che dietro al frammento, allo spezzettamento, al residuo di esso vi è la sua forma di esistenza. Egli perciò appare innamorato della sua morte, assaporando lo zero antropico. Vicino alla zero "c'è una cellula e questa cellula è un organismo, un cellulare che sono io, e io lo so, e ne son contento".