

parla senza ricorrere alla parola, senza far rumore, senza comunicarci alcunché.

Ci ascolta e ci parla ogni tanto (è lí da secoli) senza esigere attenzione né chiedere consenso... immobile, sempre uguale (senza età) ma sempre pronta ad apparire diversa e inaspettata, come la prima volta.

### *B come Bellezza.*

Estranea a ogni definizione, la bellezza è parente stretta dell'infinito, della vertigine dell'interpretazione: ma non è posta al di là, alla fine di una prospettiva indecifrabile, in estrema, irraggiungibile lontananza. È posta al di qua, sulla soglia: presidia la soglia del luogo che dovrebbe ospitare la sua immagine.

Sempre mutevole, ancorché immobile, la bellezza ci appare in controluce. Le attribuiamo i lineamenti che i nostri occhi sono stati educati a vedere «dal vero» e che invece non le appartengono, non bastano cioè a configurarla, a darle un volto: erede del vero, non riconosce però nel vero il suo modello, nascosto oltre quella soglia.

L'artista crede di essere «toccato» dalla bellezza, di avere il privilegio, o la condanna, di essere il solo a poter accedere a quella stanza, oltrepassare quella soglia.

### *C come Conversazione\*.*

D Che cos'è per lei l'immagine?

R Volessi mai concedermi una risposta a sorpresa, alla domanda «che cos'è l'immagine?» risponderei che l'immagine «non è». Non sarebbe neppure, a ben vedere, quel paradosso che sembra (l'immagine in effetti è qualcosa che non ha corpo, che possiamo attraversare allo stesso modo di come la rendiamo visibile), se quel che intendo dire non fosse però piú categorico o addirittura contraddittorio rispetto a quello che di solito si de-

\* In dialogo con Mario Bertoni (Festival della Filosofia sulla Bellezza, Modena, 2002) e con gli studenti Roberto Cavallini (Ca' Foscari, Università di Venezia), Cristina Costanzo (Accademia di Belle Arti, Palermo), Anastasia Ladopoulos (University of Essex), 2005; e in risposta a Francesco Pedraglio a proposito dell'inchiesta sul rapporto Arte-Democrazia (promossa da PEER, agenzia artistica indipendente), Londra, 2006.

finisce come immagine: cioè qualcosa di personale, soggettivo, che riflette in generale la visione dell'autore. È qui che mi preme precisare come, a mio avviso, l'immagine non attenga invece all'autore ma a un dato persistente, nascosto (un dato *non dato*), dunque da rivelare, far affiorare all'attesa del nostro sguardo. Insomma, noi tutti tendiamo a qualcosa di non formulato ma avvistato, ritrovato, percepito in quanto già esiste e presiede alla nostra facoltà di *riconoscere* un'immagine.

D Qual è il suo «trattamento» nel suo lavoro?

R Poco o nulla, ricordo ancora le parole di Borges: «Cerco di non intervenire troppo, e aspetto... la mia unica preoccupazione è che tutto finisca in bellezza».

D Qual è la sua circolazione e la sua «traduzione»?

R Su questo, conviene alzare le mani e arrendersi. Diverse e contrastanti interpretazioni conseguono all'interpretazione «prima», originale e innocente, che l'autore sottoscrive nell'opera. La somma di queste voci è l'effettivo risultato, il totale generale di una serie di fattori da mettere in conto. Ma non sempre i risultati fanno quadrare il bilancio, quasi sempre anzi la resa dei conti riserva qualche sorpresa.

D Qual è la sua efficacia? Questo, anche alla luce dell'uso smodato che si fa oggi dell'immagine.

R L'efficacia (questo sí, può sembrare un paradosso) è forse pari alla possibilità di sottrarre l'immagine alla sua evidenza, alla sua capacità di convinzione, di toglierle cioè quel suo particolare carattere (soltanto apparentemente efficace), di imporsi subito, con facilità e immediatezza, alla nostra distratta attenzione. L'immagine dev'essere invece identificata, decodificata, occorre insomma attribuirle una «verità» cifrata, che possa mettersi a fuoco a distanza e sappia configurarsi nitida ed essenziale agli occhi di chi è lí davvero ad attenderla.

D Rilevare, Rivelare, Ricordare. Che valore assegna a questi tre verbi e, se ne hanno, quale importanza rivestono nel suo lavoro e nelle sue opere? Cosa significa per lei *disegnare*? Può avere lo stesso significato di *designare*, nel senso di *nominare*?

R Una domanda che è già una risposta: mi ruba le parole...

D La scrittura nel suo lavoro occupa un ruolo fondamentale, sia come dimensione interna del suo fare artistico sia nel senso piú ampio di Letteratura, ossia come dimensione esterna e background intellettuale. In che rapporto mette lo *scrivere* (con le parole) con il *descrivere* (attraverso le immagini)?

R Una risposta (chiedo scusa) un po' precipitosa e ad effetto: cosí come le parole «descrivono» la scrittura, le immagini «scrivono» la visione...

D Il suo amore per la storia dell'arte l'ha coinvolta spesso nella ripresa di opere di grandi maestri; penso, nello specifico, al *Pierrot* di Antoine Watteau e alla sua opera *Dit autrefois Gilles* del 1995 dove lo sguardo del modello è rimosso da uno schermo bianco. In questo senso, vista la sua operazione, le rivolgo la domanda che J. Henrie, scrivendo su Watteau nel 1982 in «Tel Quel», si pose: «Che cosa guarda Gilles, nel quadro piú enigmatico della storia dell'arte?»

R Posta cosí questa domanda è davvero toccante e quasi mi toglie la lucidità, la concentrazione necessaria a una risposta piú consapevole e meditata: «Guarda, semplicemente guarda».

D In certe sue opere l'effetto di duplicazione, ottenuto attraverso il mezzo della prospettiva che realizza una stanza nella stanza, crea la soglia da lei spesso menzionata allontanando lo spettatore e collocando il quadro in un'altra dimensione, in altri casi invece il quadro viene ripetuto piú volte... Perché questa scelta?

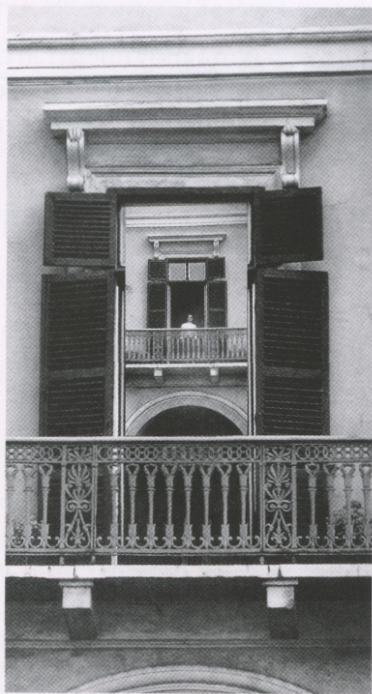
R Perché sono convinto che un'opera non si identifichi del tutto con se stessa, non sia soltanto quella cosa che è, ma posseda o sia posseduta da qualcos'altro che resta nell'ombra...

D A me piace pensarla, come in *Reportage*, seduto in poltrona, con il volto nascosto allo spettatore, sospeso tra il visibile e il non visibile, il detto e il non detto. Quale opera secondo lei la rappresenta maggiormente?

R Io personalmente non intendo proprio rappresentarmi in alcun modo: come anche lei osserva, cerco di tenere le dovute distanze da tutto e soprattutto da me stesso.

D Cosa pensava del ruolo dell'artista negli anni Sessanta? Era un ruolo piú sociale o piú marginale?

R Personalmente, ritengo che il ruolo dell'artista sia sempre e allo stesso tempo «sociale» e «marginale». Sociale nel senso che è lui (solo lui) a legare il proprio nome a quel poco (davvero poco) che resta, al di là del frastuono del quotidiano. Ma guai a chi (come lui) volesse affermarlo, imporlo qui e ora, impartire cioè ai suoi contemporanei la consapevolezza del suo primato, il privilegio della sua verità.



*Delfo (IV)*, 1997.

D Cosa pensava delle dimostrazioni di studenti durante il Sessantotto e l'«autunno caldo»?

R Le sopportavo e le subivo con un certo fastidio... come manifestazioni di un clima «primitivo», della necessità di isolare un nemico... la rivoluzione al self-service.

D Qual era il significato della sua opera *Et quid amabo nisi quod aenigma est* del 1969?

R L'iscrizione riproduce, ingrandendola smisuratamente e trasformandola in un pubblico annuncio, la frase che Giorgio De Chirico scrisse in calce a un suo *Autoritratto* nel 1911. La mia intenzione era quella di generare una contraddizione: dare cioè enfasi e visibilità a una considerazione di natura assolutamente soggettiva e personale, affidare a uno strumento di comunicazione solitamente utilizzato per la propaganda e l'attività politica l'annuncio di una condizione di attesa e di passività.

D In che relazione si trova con i movimenti artistici contemporanei?

R Credo di appartenere a quella fase dell'arte contemporanea cosiddetta concettuale, ma non mi riconosco in quel certo radicalismo di puri enunciati teorici tipicamente anglosassone.

D Lei ha detto che l'autore è uno spettatore, il primo spettatore dell'opera. Lo pensava già negli anni Sessanta?

R Certamente, da subito ma in modo poco più che intuitivo... In seguito, me ne sono sempre più convinto e documentato attraverso una progressiva conoscenza dell'antico (dell'antichità come regola, come misura dell'eternità).

Arte e Democrazia: una convivenza pacifica, certo, volta però ad aggirare o addirittura a evitare l'ipotesi di trovarsi in un luogo di incontro (o di scontro). La statura, la grandezza dell'una e dell'altra non possono cioè evitare che le due aree, al di là di una civile e rispettosa considerazione reciproca, si ritengano incompatibili e quindi inconciliabili.

La Democrazia risiede, ha messo radici nell'arena, nella piazza (del popolo).

L'Arte è accolta (e non esce) nei confini di una località segreta, chiamata a volte esilio o rifugio.

La prima gode della garanzia del numero (del grande numero), la seconda comunica in codice, i suoi sono segnali cifrati.

La Democrazia considera il mondo come un territorio governato (o governabile) da una dichiarata (o auspicata) armonia, da cui generalmente prorompe un cieco e dogmatico culto della Natura.

L'Arte osserva invece il mondo a dovuta distanza e ormai da tempo ha capito che non conviene neppure pensare di correggerlo.