

*Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,  
Il s'immobilise au songe froid de mépris  
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.*

*Cigno trasformato in cigno o cigno che resta segno?*

#### 1. L'EXIL DU CYGNE

Qual è il valore della *Gioconda*? Superiore all'assieme delle innumerevoli copie che ha ispirato, inferiore alla garanzia della sua stessa autenticità, uguale a quello di un quadro che, cogliendone l'irripetibilità, finisce però con l'esserle identico.

#### 2. L'ORIGINE DELLA PITTURA

«Lo sguardo della Medusa, si sa, non si può descrivere...»

Questa considerazione impersonale cela più di un soggetto: i molti che lo sanno e chi, solo, si è perduto. È dunque impossibile descrivere una visione mancata? Quel (nostro) punto di vista è lì a non voler rinunciare alla prova, pur non sapendo che l'ora del sacrificio è stata rimandata.

#### 3. IL PONTE DEI SUICIDI

Non sempre e necessariamente la scultura è la fissazione di un nucleo, il sublime cristallo di un vortice centripeto. Qualche volta è invece la vertigine centrifuga di un piano, l'inquietante finzione del suolo: *Les Bourgeois de Calais* lo dimostrano tuttora.

Ancora pochi passi, appena dentro il giardino del Musée Rodin valgono l'esperienza immediata di un'altra lampante dimostrazione: una prova, fra le tante, della contraddizione fra modernità e cronologia. Come si può riferire, o addirittura inscrivere, un'emozione estetica alle cieche caselle di una tavola sinottica? Come si può dire, per esempio, che Moore non sarebbe esistito «senza» Rodin se Rodin è riuscito a non fare quello che Moore non sarebbe riuscito a evitare?

#### 4. HIERAPOLIS

Dal labirinto, una volta non trovata la via d'uscita, si è liberi di immaginare altri innumerevoli labirinti che conducono, tutti, al punto di partenza.

#### 5. CASA DI LUCREZIO

Ulisse (lo spettatore) di fronte ai personaggi in attesa della rappresentazione.

*Platea* è il tentativo, dimostrato nella sua impossibilità di riuscita, di mettere in scena l'idea di una rappresentazione compiuta.

Che lo spettacolo non si compia, non possa cioè proporsi alla vista e all'udito come qualcosa di conveniente alla sintesi intellettuale dello spettatore, è stabilito dalle stesse premesse da cui muove.

Circa quattro anni fa, in una mostra allestita al Museo Pignatelli Cortes di Napoli, esposi un lavoro che si presentava come un'assemblea silenziosa costituita da sei sedie, sulle quali erano allineati i «tratti» di sei personaggi omerici designati a riconoscere la figura di Ulisse. Chi, se non lo spettatore, era dunque chiamato sulla scena? Evidentemente, *Nessuno* poteva dirsi certo del suo proprio ruolo.

Ora che a teatro ci siamo davvero, la scommessa non sembra per questo più vantaggiosa. Intorno a Penelope (il suo costume è l'involucro disabitato della stessa cavità teatrale, il clamore soffocato di ciò [del tutto] che non avviene) ecco, ordinati dalla regola dell'acrostico che ne detta la successione, Laerte, Anticlea, Telemaco, Eumeo, Antinoo.

L'attesa di Penelope, complementare alla nostra, si affida al vuoto destinato a far trasparire i punti cardinali della tragedia: una parola senza voce è la memoria di una latitudine sconosciuta, popolata di assenze che ci impongono di testimoniare.

#### 6. PLATEA

Che l'artista abiti l'obliquità, e sfugga ai richiami della centralità, mi pare cosa ovvia: la sua condizione è uno stato di non-appartenenza, di distrazione o di scetticismo che la regola vigente, conservatrice o rivoluzionaria che sia, è pronta ad interpretare come provocatoria.

Il tradimento, non soltanto della realtà ma anche della prospettiva culturale e perfino di se stesso, è la scommessa dell'artista da sempre. Da sempre cioè l'artista si alimenta dell'illusione linguistica, il solo luogo della scacchiera sociale che gli appartenga.

Paradossalmente, però, questa trasgressione è talmente attesa e necessaria che rischia di diventare sistematica. Ed è qui che si gioca la mossa decisiva: la teoria dell'arte non è una copertura dell'opera ma un inganno, a volte anche opportuno, col quale l'artista deve misurarsi. Il suo unico imperativo, se ne esiste uno, è quello di dimenticare tutto, anche i più provvidi incentivi ad essere soltanto se stesso.

#### 7. CYTHÈRE

L'incontro più appropriato, e consapevole, con l'arte giapponese mi è stato offerto dall'occasione di visitare la Collezione Idemitsu, recentemente presentata al Petit Palais, a Parigi.

La grazia e l'incanto degli oggetti esposti tendeva a fornire un'impressione complessiva, suggerita in uguale misura da ciascuno di essi. È quello che, in Occidente, si usa definire il «mistero dell'Oriente» ma che invece è la rappresentazione del limite imposto, oltre che dalle leggi dello spazio e del tempo, dalla stessa natura segreta dell'opera.

Così pure, ad Amsterdam e a Giverny, non possiamo evitare di chiederci se quelle stampe giapponesi siano davvero l'oggetto della nostra visione o non stiamo piuttosto incrociando gli sguardi di Van Gogh e di Monet che, prima di noi, le avevano raccolte e studiate.

#### 8. I TRENTASEI POETI IMMORTALI

Dea della memoria, ma anche madre delle Muse (nove, quante sono le lettere che compongono il suo nome) *Mnemosine* attraverso le nove tele che costituiscono una scena senza tempo né luogo.

Così la «lettura» complessiva dell'opera è portata a percorrere il destino della dispersione, ad inseguire un punto di fuga indecifrabile, tale da impedire (nel momento stesso in cui sembra suggerire) di pronunciare quel nome.

#### 9. MNEMOSINE

Quattro personaggi maschili, in abito da cerimonia, sono disposti nei quattro punti mediani delle diagonali dell'ambiente.

1° personaggio: in piedi, davanti al leggio sul quale è posata la fotografia del 2° personaggio.

2° personaggio: seduto, trattiene nelle due mani le due fotografie che riproducono le immagini sovrapposte dei due personaggi seguenti (il leggio è vuoto).

3° personaggio: in piedi di spalle; delle tre fotografie (due sul leggio, una sul pavimento) ciascuna è la sovrapposizione dei tre personaggi seguenti.

4° personaggio: a terra come caduto, il vestito scomposto (anche il leggio è abbattuto); le quattro fotografie sparse sul pavimento.

Il numero delle fotografie accanto a ciascun personaggio è uguale al numero dei fotogrammi che, sovrapposti per trasparenza, costituiscono ciascuna immagine.

Ogni fotogramma è inteso dal punto di vista del personaggio di volta in volta precedente il soggetto ( $1=2$ ;  $2=3+4$ ;  $3=4+1+2$ ;  $4=1+2+3+4$ ).

#### 10. SCENE DI CONVERSAZIONE

– L'artista, dimenticata la sua prima opera, si mette in disparte ed al suo posto appare un gentiluomo: tutti i quadri che riuscirà a mostrare in seguito si metteranno in posa, come a formare un'immensa cornice a quel riquadro vuoto. Il punto è di attribuire data e luogo a quel primo istante...

– Non ne sono convinto, forse è vero il contrario: è l'artista che appare alla fine, è lui che resta! Di chi sarebbero, se no, quelle tracce, quelle stesse che ora ci permettono di parlare?

#### 11. THE PRIVATE LIFE

Se «in politica ciò che appare è, e per questo il discorso, che fa apparire, è l'essere del politico», allora in arte ciò che *non* appare è (non ho detto che ciò che appare non è).

#### 12. MELANCONIA ERMETICA