

Giulio Paolini

Il luogo della rappresentazione

Vorrei dirvi in sintesi ciò che ho sempre pensato a proposito del luogo della rappresentazione come spazio dell'opera, a quale natura questo spazio appartenga, in quale orizzonte sia possibile iscriverlo. Se ho detto "pensato" in verità questo termine può prestarsi a un equivoco: infatti non ho mai "pensato" l'opera, anche se così potrebbe sembrare a chi l'opera vede e subito intravede o crede di intravedere il pensiero che l'ha dettata.

L'artista e l'opera sono complementari, non consequenziali. Così, come per l'opera sarà essenziale per dirsi esistente cogliere lo sguardo che la rivela, sia essa dell'autore o dello spettatore, allo stesso modo all'artista è necessaria, a prova della sua stessa salvezza, la scoperta di qualcosa, l'opera, che gli consenta di *guardare*. Per questo, dicevo, sono le opere ad avermi pensato e non viceversa. L'artista non pensa, è un naufrago, un superstite dello scampato pericolo che è l'approdo stabilito nell'opera. L'imperativo della sua specie è quello di salvarsi, anche se, curiosamente, una sua crescente mancanza di ruolo gli fa corrispondere una crescita del suo stesso valore. L'artista è una figura instabile, in lui convivono attitudini contraddittorie. Ricerca il nuovo, modi sempre originali, strade non ancora percorse, ma sempre all'interno di un codice, è un alfiere della norma, anche se di una norma che ancora non conosce. Deve partecipare la sua visione agli altri, ma non accetta di condividerla con altri, neanche con se stesso, se una volta approdato all'opera, già si rivolge alla successiva. È ironico, ma non fa dell'ironia un esercizio; non ha nulla da dimostrare ma persevera nel suo cammino.

Concedetemi di aprire una piccola parentesi.

Giorni fa, ho avuto occasione, per una fortunata coincidenza, di assistere a un incontro pubblico con Borges a Roma; vorrei riferirvi di due sue brevi risposte, ma preziosissime a mio avviso. Qualcuno gli chiedeva: « Ma lei è famoso come poeta barocco, come l'ultimo esponente della poetica del barocco oggi ». E lui rispondeva: « Certo, il barocco è una forma lecita dell'arte. È fatta, la poetica barocca, di metafore memorabili. Io ero, tentavo di essere un poeta barocco da giovane. Ora cerco di essere semplice, ed è molto più difficile ». E ancora qualcun altro gli chiedeva: « Come si compone un poema? ». E

lui rispondeva: « Mi pongo in una situazione passiva, e aspetto ». Cito a memoria, per di più era in traduzione simultanea, quindi non posso riferirvi alla lettera le sue risposte, ma sostanzialmente diceva: « Aspetto, e la mia unica preoccupazione è di mettere tutto in bellezza; mi preoccupa che tutto finisca in bellezza ». E concludeva: « Ho la sensazione di ricevere un dono, non so bene se della mia stessa memoria o qualcosa altrui. E cerco di non intervenire troppo ».

Da queste cose che cerco di riferirvi, non è difficile pensare che chi vi parla voglia subito dichiararsi uno scettico e non possa, in tutta onestà, citare dei riferimenti oggettivi, dei riferimenti di fede, di interpretazione inequivocabile.

Ciononostante mi trovo ora ad affrontare per la prima volta quest'anno un ruolo del tutto nuovo per me, che è quello di insegnare pittura all'Accademia di Belle Arti a Torino. Può sembrare quindi per lo meno difficile dover trasmettere qualche cosa a chi invece si appresta oggi ad affrontare una "problematica" come quella della pittura.

Vediamo che cosa mi propongo di fare, per lo meno in teoria, che cosa cioè sottende alla mia attività di insegnante. E dico quindi « La superficie di una tela, o di un foglio da disegno, sono luoghi attraversati, nell'esperienza del passato e nella prospettiva del futuro, da proiezioni e sperimentazioni innumerevoli. Prima di addentrarci in verifiche particolari, suggerirei di soffermarci sulla disponibilità e sulla funzione che al supporto vogliamo attribuire. In altre parole, paradossalmente, tutte le possibili immagini che una qualsiasi superficie ha rappresentato o potrebbe rappresentare possono ridursi, o dilatarsi, alla rappresentazione di se stessa. Come in una scommessa con l'infinito, si tratta dunque di trasferire l'identità del segno della natura di artificio illusorio a quella di strumento virtuale. Le esercitazioni in Accademia possono attingere dallo stesso ambiente in cui si svolgono tutte le suggestioni e gli interrogativi che via via si presentano. La copia dal vero, per esempio, non esclude la copia di un'immagine già dipinta perché non meno vera di un qualsiasi oggetto scelto a caso. Nulla insomma è più finito di un'opera ancora da iniziare. Tutto, però, perché sia esistente ci induce a ricominciare. Il luogo della rappresentazione e lo spazio che occorre per annunciarla ».

In altri termini, visto che nelle Accademie di solito ci si riferisce a un soggetto che è la modella, o degli oggetti composti ad arte, e che vengono copiati, interpretati dagli allievi, la prima applicazione pratica di quanto mi sono proposto di fare è stata di suggerire agli allievi di non fissare in modo privilegiato la loro attenzione sul modello, o sulla modella, ma di scegliere l'involucro stesso della loro attività, cioè l'aula in cui si trovano, come Aleph, sempre per riferirsi a Borges, nel quale spazio sia possibile immaginare e intravedere tutti gli spazi esistenti, ciascuno separatamente, da tutti i possibili punti di vista.

Si può quindi prendere in considerazione lo scorcio che ciascuno ha di fronte a sé, per esempio l'altro allievo che ha di fronte a sé un'altra

cosa, o guardare nel vuoto, che è il cielo abitato dalla vostra immaginazione.

L'opera non produce spazio, lo istituisce, lo ricerca al suo interno per manifestarsi, lo evoca per *rappresentarsi*. Siamo di fronte non soltanto alla caduta dei canoni o degli stili, ma della stessa poetica. È dunque il dominio, l'impero assoluto della percezione.

Così, spossessato di sé, l'artista, il naufrago che prima abbiamo intravisto, rischia di non essere più avvistato né riconosciuto, di ostinarsi a ricercare qualcosa dalla quale invece, pur senza rendersene conto, è già posseduto.

Così cercatore d'oro, prestigiatore, giocatore di scacchi, eremita, pescatore di perle, artista, maestro di cerimonia, sono sinonimi. Prendiamo ad esempio quest'ultimo. Maestro non è soltanto "chi agisce bene secondo un codice prestabilito", è colui invece che davvero si cala nella ricerca della verità pur sapendola irraggiungibile. E la cerimonia non è la ripetizione automatica di una procedura convenzionale ma un evento pur essenziale, che scatena il panico così come produce l'estasi, accende una fede o la spegne.

L'artista è forse qualcuno o qualcosa come una controfigura, che però non applica ma *vive* la cerimonia della percezione del mondo, coniuga rivoluzione e discrezione, esige l'assoluto senza saperlo spendere. Come in un rito, o nel mito, migliaia di statue costituiscono quell'iconografia dell'immaginario che è l'illustrazione di quelle figure misteriose, improbabili eppure possibili, che sono gli dei e le loro gesta. Altrettanto numerosi, però, sono gli spazi che le separano, cioè il vuoto corposo che ce le rende visibili, la distanza che ce le pone in prospettiva.

È tutto, se volete vi posso leggere ancora dodici piccoli testi, o asterischi, che accompagneranno dodici disegni che esporrò prossimamente a Roma in una mostra, disegni che sto ancora facendo e dei quali non ho ancora, neppure io, l'immagine definitiva. Leggendoli insieme potremmo trovarci nella condizione di immaginare quali saranno.

Per quanto grande possa essere un artista, non potrà mai essere più grande di un marchese. Questa toccante, dignitosissima verità la dobbiamo a Oscar Wilde, principe della scrittura.

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 a 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 è un inganno, a volte anche oppor-

tuno, col quale l'artista deve misurarsi. Il suo unico imperativo, se ne esiste uno, è quello di dimenticare tutto, anche i più provvidi incentivi a essere soltanto se stesso.

L'artista, dimenticata la sua prima opera, si mette in disparte e 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 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 sennò quelle tracce, quelle stesse che ora ci permettono di parlare?

Tanto vale dirlo subito: l'artista non conosce gli oggetti, non li vede; eppure mai come ora tanti oggetti hanno affollato la scena quotidiana, hanno saturato il nostro campo visivo. Chi è dunque l'artista, vuole o non vuole spiegarsi? O, se si preferisce, dove sono, dove ha nascosto tutti questi oggetti? L'artista è qualcuno che si aggira nel vuoto, senza poter rinunciare a descriverlo. Il suo oggetto è la membrana trasparente, l'involucro impalpabile di questo vuoto all'interno del quale egli si trova. Oggetto del suo sguardo è il suo stesso sguardo, che ha per oggetto un altro sguardo.

Dunque gli oggetti non esistono, perché esistono le cose. Anzi, la cosa. Che cosa? La cosa stessa!

Ebbene ho quarantatré anni, qualche mese, pochi appunti, altrettante illustrazioni. Che cosa mi resti da dire al di là di questo che non sia troppo o nulla, non può riguardarmi personalmente più di quanto non spetti, in generale, all'amaro sapere di tutti.

Che cosa significa per un artista la continuità, il proprio continuo smentirsi, l'esperienza ripetuta nella traiettoria del tempo, e perché, se di tempo si parla, così conseguentemente ricerchiamo l'evoluzione di una linea, ancorché senza fine?

Scartata l'impresa di scrutare le cause di tale necessità conservo per me l'illusione, appena sostenibile, di percorrere un sentiero dove il calcolo dei propri passi divenga esso stesso la materia in cui perdersi.

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).

Se non esiste disegno senza linea, la linea però muove, come nel gioco degli scacchi, senza complemento oggetto, senza cioè divenire nel tempo. Appare là dove era dato che apparisse. Così il disegno è qualcosa di simile a quel prodigio ortografico che è l'iniziale maiuscola di un verso poetico. Intendo dire la consuetudine di titolare, come a sé stante, una parte per il tutto. Lo scorrere immobile dei rivoli d'acqua

nel momento del disgelo, petali e foglie abbandonati al vento in una folata improvvisa, l'andamento dei contorni dettati dall'orografia e dalle nazioni; tutti motivi precari e preziosi come venuti alla luce dalla mano dell'archeologo che accudisce con diligenza le tracce predisposte dal tempo.

Che cos'è ancora un disegno? È la combinazione, così rara e così ovvia, che tutte le cose si trovino mirabilmente al loro posto. Una visione a volo d'uccello, o una visione ad occhi chiusi; il sorriso che l'acrobata esibisce proprio nel momento più delicato del suo esercizio, il profilo antico delle rovine che sembrano al tempo stesso costituirsi o rimanere, il riflesso dorato sulle frange del sipario che sigla l'attesa di un evento.

Ormai da qualche tempo vorrei riuscire a disegnare una rosa. Abbandonarsi all'obiettivo può voler dire almeno due cose, per di più apparentemente contrarie. Se cioè per obiettivo si vuole indicare qualcosa che è ancora da raggiungere, che sta quindi al di là, o piuttosto quel corretto e trasparente equilibrio che consente di mostrarsi sempre al di qua.

Il dilemma perdura da quasi quattro secoli: dal giorno (dalla notte, perché il prodigio avvenne grazie a una penombra d'oro) in cui Borges riuscì a far apparire una rosa gialla agli occhi di Giambattista Marino poco prima che si chiudessero per sempre.

Quella rosa ora è qui, sul mio tavolo, ma anche questa volta so che non mi riuscirà di disegnarla, fotografarla, in una parola rappresentarla. Respirarla è tutto.

Restare fermi dopo essersi recati in un luogo facile da raggiungere, per pensare dove recarsi di lì a poco. Per esempio considerare con coraggio di ritornare sui propri passi. Oppure proseguire con determinazione, sempre in senso antiorario, verso il punto di partenza.

È l'opera, adesso, a immaginare l'autore. Ciò che si rivela allo sguardo è dunque un momento anteriore a ogni possibile definizione, oltre il quale tutte le definizioni saranno invece possibili. L'intervallo che ci separa dall'immagine è l'eternità che si consuma nell'attesa dell'inizio. La visione è affidata a nove figure maschili; il "non ancora" o il "già più" che celebrano è la quintessenza dell'inespressività, e della distanza. Indossano l'abito del valet de chambre, la loro presenza è quanto mai anonima e discreta. L'artista è lontano ad ammirare il silenzio delle costellazioni.

D. Cosa muta nella percezione dell'artista fra la prima opera e quelle che seguono?

R. Io insisto, forse anche troppo, su questa annotazione: che in fondo l'artista è perennemente teso a una sorta di assoluto che viene poi

sempre smentito dal fatto stesso che le opere si susseguono l'una all'altra e, quindi, costituiscono innumerevoli relativi. Tutte le opere, in un certo senso, si pongono come prima opera, perché non si dà come necessario far seguire una cosa a un'altra che era già il suo assoluto, se è stata fatta. Si stabilisce così un conflitto col tempo, col tempo reale, e lo accenno più volte, questa contraddittorietà di perseguire una linea che non può essere che una continua smentita perché una linea è qualcosa che accampa via via esperienze e risultati diversi da quello che era stato il risultato appena conseguito. Mi sembra cioè che tutte le opere che via via si vengono ad affrontare e a realizzare siano contraddizioni rispetto a quello che per assunto, almeno dal mio punto di vista, dovrebbe essere stata una figura risolta per sempre. Da cui, per esempio, nel mio lavoro c'è un continuo e inalienabile riferimento al mio punto di partenza, al quadro iniziale, che non era un "quadro" ma una proposizione di attività, oppure una memoria di figure passate. Adesso non posso e non voglio annoiarvi descrivendovelo, dirò soltanto che si presenta come una squadratura geometrica della superficie, un incrocio di linee che coglie una porzione di spazio, il quadro in questione, ma che proietta lo spazio e quindi anche il tempo immaginabile al di fuori di esso. E questa immagine, questa falsariga per così dire, perché immagine non è, ritorna simbolicamente nel mio lavoro, quasi sistematicamente, anche se irregolarmente, quasi a recuperare una potenzialità di definizione sempre possibile ma sempre all'interno di quell'incrocio di linee e quindi di quella potenzialità di spazio e di tempo che era stata segnata all'inizio.

Allora questa traiettoria che il lavoro stesso costituisce e traccia per punti è qualcosa di assimilabile a un momento solo, quasi che nello spazio e nel tempo dell'opera non ci possa essere elencazione di momenti, ma che sia un tutt'uno simultaneo ed esteso.

Oppure, al contrario, che tutti questi momenti visti in successione siano riconducibili ad un unicum, spazio-tempo. E perciò dicevo, in quella specie di finto dialogo: che cos'è che resta? È il vuoto della prima opera ormai "dimenticata" oppure la cornice illimitata che le sta intorno?

Ma è la stessa cosa! Soltanto che la prima è un assoluto invisibile, è un assoluto non circoscrivibile, è un qualche cosa che alimenta una continua definizione di sé che non può avvenire, mentre invece la sua illustrazione, tutt'attorno, quella ci dà l'eco della sua origine e ci dà anche qualche cosa su cui poter fissare lo sguardo.

D. *Qual è il rapporto che hai come artista con lo spazio e il tempo?*

R. È evidente che l'opera d'arte viva non risponde di uno spazio, di un tempo fisici. L'opera d'arte occupa uno spazio, il teatro lo vive. Quindi lo consuma, consuma spazio e tempo nel momento in cui si manifesta. L'opera no, è estranea a questo diagramma.

L'azione del teatro è consacrata nel suo divenire nel tempo, è resa palese dal suo misurarsi nel tempo. Se questo tempo di rappresenta-

zione teatrale esiste, esiste anche lo spazio che consuma nell'arco di questo tempo: è tutto assolutamente manifesto. L'opera, invece, anche se tu vedi davvero un ambiente invaso dai materiali che la costituiscono, non è consacrata da un tempo reale, può anche non esserci. Di fatto non si manifesta, l'opera d'arte è pur sempre virtuale, è un'immagine.

D. *Le tue opere sembrano oggetti, segni, con cui mi piacerebbe coabitare, in modo diverso da come essere nell'Isola dei morti di Böcklin o in una piazza di De Chirico, mi piacerebbe avere i tuoi oggetti, incontrarli nei miei spazi. Tu parli del tuo lavoro come ne può parlare un attore, dici di lasciarti attraversare, di essere in ascolto delle cose che ti attraversano, e non è che la parte teatrale del tuo lavoro sia il tuo lavoro teatrale, la parte teatrale del tuo lavoro mi sembra il tuo modo di fare il pittore oggi...*

R. Sì, certo, il mio lavoro non evoca luoghi, il mio lavoro evoca l'opera.

E il senso dell'opera è sempre quello di essere la figurazione di una soglia.

I miei quadri non sono evocazione di luoghi, tanto meno luoghi essi stessi, ma sono momenti di una progettualità che rimane sempre potenziale, progettualità rivolta a fare immaginare quale potrebbe essere davvero l'immagine.

D. *Gli spettatori che incontri e la logica degli spettatori che incontrano le tue opere. Sono spettatori che non solo devono partire dall'opera per completarla, ma dispongono di una visione momentanea, limitata nel tempo...*

R. Direi proprio che, in certi miei lavori, lo spettatore è previsto come elemento dell'opera. Lo statuto dell'opera non è quello che si propone al cono visuale di chi la guarda, ma è proprio la presenza complementare del punto di vista e del suo obiettivo. Forse conoscete quel quadro che si chiama: *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*.

Qui è l'opera stessa a pretendere di essere scoperta dallo sguardo, soltanto in questo modo esiste, sennò rimane una riproduzione fotografica. Già questo, se vogliamo, presuppone una teatralizzazione dell'opera, non è nulla, ma questo nulla diventa teatro della visione, proprio perché istituisce la necessità di un confronto.

D. *C'è una difficoltà oggettiva, una prassi, una mutazione dell'operazione stessa dentro un contesto più largo, oppure è molto progettuale la tua operazione, è compiuta a tavolino, insomma?*

R. Affacciandomi all'esperienza del teatro, non ho chiesto a Quartucci di amplificare un mio suggerimento già esistente. È stata un'occasione originale, nata proprio pensando non solo al teatro in generale, ma proprio a quale teatro o nonteatro.

S'è cercato sempre di adattare le circostanze all'idea o viceversa, ma sempre di lavorare sulle une o sulle altre senza farci trascinare dall'occasione... Il lavoro ha sempre subito, dei vari luoghi in cui è stato

presentato, assestamenti, adeguamenti abbastanza sostanziali, anche se non radicali. Tutta questa parte di definizione del lavoro in teatro è molto più capillare, è molto più impegnativa e significativa di quello che invece avviene nel quadro o nel disegno perché la tecnica, il modo di realizzazione del quadro o del disegno sono già iscritti nel suo essere stato pensato, mentre invece nella versione teatrale di un'idea, lì bisogna fare il percorso inverso, cioè vigilare, sorvegliare che l'idea di partenza non subisca troppe alterazioni ma nello stesso tempo si renda visibile in quanto teatrale.

D. *Quando Missioli ti ha chiesto di fare la scenografia della Mandragola, mi pare che l'espressione sia stata "un ambiente in cui possa abitare la Mandragola", o qualcosa del genere...*

R. Mi ha detto: « Più che pensarti allo studio della scenografia della Mandragola mi piacerebbe che tu mi proponessi un'opera tra quelle che stai pensando o che hai appena fatto, che potesse essere abitata da questo testo ». Così infatti è avvenuto...

D. *Puoi fare un esempio di un concreto processo di lavoro dal primo barlume di idea fino all'opera? Non parlo di teatro, proprio di come succede in concreto.*

R. Non sono legato a una tecnica in particolare, uso diverse tecniche che sono per esempio la fotografia, molto il calco in gesso, il disegno, collage. Tutte cose molto dissimili e che però hanno in comune il fatto di essere già copia di qualche cosa. La fotografia è la riproduzione per eccellenza, anche il calco lo è. Il disegno sempre tende a simulare profondità, cioè prospettiva, o simulare una scrittura. Concepire cose di diversa materialità che non perseverare in una sola tecnica perché mi sembrerebbe di dare poi troppa credibilità alla scelta di quella data tecnica. Mentre la credibilità che io vorrei meritare è sul perché di quella data cosa e non sul come prende forma, anche se poi ogni cosa prende forma, e deve prenderla, nel suo modo esemplare, oserei dire perfetto.

D. *Chi è l'artista?*

R. Non si sa, è proprio... È qualcuno irrimediabilmente trasportato da qualche cosa. Il fatto che sia disposto a perdere lo stesso oggetto della scommessa per cui ha vissuto ne fa qualcuno che non resiste al richiamo, un posseduto, non si sa bene da che cosa.