

«Abbiamo tutti due vite».

Fernando Pessoa,  
citato da Antonio Tabucchi  
in *Notturmo indiano*.

«Tutti vivono almeno tre volte:  
una reale, una immaginaria e  
una *non percepita*».

Thomas Bernhard,  
citato da Marisa Volpi  
in *La casa di via Tolmino*.

## AVVERTENZA

Pagina 9. Fin qui (il frontespizio ha appena finito di comporre le quattro parole del suo breve annuncio) niente di più semplice e lineare: un autore e un titolo, un'indicazione nitida ed essenziale, nero su bianco.

Perché allora questa premessa, addirittura un' "Avvertenza", corredata oltretutto da quelle dense e numerose note, se per una volta potremmo avviarci alla lettura ed evitare l'ostacolo di altre precisazioni o sottintesi?

Giulio Paolini sono io, o almeno così si dice. Ma *Giulio Paolini*<sup>1</sup> è anche il titolo di un'opera, di Giulio Paolini, che sembra quindi mettere in dubbio la pura corrispondenza del nome e dell'autore.

*Locus Solus*, a dispetto di ciò che dice, è più di un luogo: è ovviamente il titolo di questa pubblicazione e dell'esposizione che la illustra<sup>2</sup>, ma è anche il nome scelto da Vittorio Dapelo e Uberta Sannazzaro per la Galleria d'arte, aperta a Genova nell'aprile del 1980, che ora mi ospita per l'intera stagione. E ancora, è il titolo di una mia opera del 1975<sup>3</sup> che a sua volta evoca il libro pubblicato, nel 1913, da Raymond Roussel.

Insomma, e soprattutto, *Locus Solus* come luogo separato, solitario e forse irraggiungibile, primo<sup>4</sup> e ultimo, estremo rimedio a quella che proprio Roussel chiamava "la perte de l'inaccessible"<sup>5</sup>, aleph, casa dello sguardo...

Penombra, rifugio segreto, come quello abitato da Gustave Moreau per nascondersi, scomparire dietro l'intera sua opera senza lasciar traccia di sé<sup>6</sup>. O luce abbagliante: sostare un istante sulla tomba di Paul Valéry sotto il sole di mezzogiorno nel Cimitero marino, a Sète<sup>7</sup>.

I miei occhi hanno visto abbastanza. Gli orecchi, freschi d'ascolto, riportano qui

la monodia udita dalla soglia del Monastero benedettino, a Ferrara: una sola nota, sempre ripetuta perché inafferrabile, voce estatica del cantore "cieco".

O il rintocco, limpido e discreto, della goccia che cade a lunghi intervalli quasi regolari nello specchio d'acqua della fontana circolare, nel chiostro dell'Abbazia del Thoronet: il cerchio che via via si espande e si rinnova ogni volta dal punto di caduta sembra disegnare un'architettura riflessa, complementare, a contrappunto degli archi che chiudono il perimetro del luogo.

Fotogramma del tempo, istantanea perenne, cornice del vuoto... È il luogo che ci apprestiamo a visitare, protetto da un limite invalicabile ma non segnalato.

Un precedente (altro caso in cui l'opera si intitola al luogo d'esposizione), un altro percorso labirintico, impraticabile, è costituito da *Pièce unique*<sup>8</sup>, l'allestimento presentato un anno fa nell'omonima Galleria di Lucio Amelio, a Parigi. Ancora un riferimento, ancora più lontano. È un mio libro<sup>9</sup>, pubblicato qualche anno prima e del quale quest'ultimo ritrova la misura: un altro quadrato, della stessa dimensione della scacchiera che sto ora tentando di tracciare in queste pagine.

## UN ARTISTA MANCATO

Col tempo, sono diventato un oggetto di curiosità. Non è la prima volta, voglio dire, che mi trovo convocato a parlare, a riferire su quanto accade all'orizzonte, del *Perché continuiamo a fare e a insegnare arte*, come detta il tema della serie di conversazioni alla quale sono stato invitato a contribuire.<sup>10</sup>

Che cos'è l'arte? Nessuno, credo, né io né voi, può certo rispondere, fissare a lungo quella sfera, quel punto luminoso che non abbiamo capito se è una stella, un pianeta o un satellite, se cioè la sua luce sia radiante, naturale o riflessa. Parlo dell'arte senza poterne parlare...

E non si tratta soltanto di aggiustare la mira. Consentitemi un'immagine: l'astronomo siede al suo posto di osservazione, quando si accorge che la distanza che lo separa dalle stelle è la stessa che ormai lo separa dalla Terra. Intento a scrutare la volta celeste, vaga nello spazio in assenza di forza di gravità senza più avere contatto col mondo, senza poter più inviare messaggi.

Ma forse è il telescopio ad essersi orientato nella direzione opposta... E il vero? Di vero non resta all'astronomo che il suo solo strumento, proprio lo strumento che gli consente l'osservazione del vero.

L'artista, oggi, sa di potersi esprimere *meno* degli altri.

È lui che, solo e da sempre, sperimenta ogni giorno l'inafferrabilità, o l'inesistenza, dell'espressione. La quale, se si manifesterà, non si manifesterà *in* lui ma, a lui, non riserverà che l'amaro compito di darle voce.

Ed è lui, l'artista, a sapere prima degli altri che l'immagine che gli toccherà di scoprire non è sua ma di tutti, anche se non per tutti. Il suo destino gli impone, malgrado le apparenze, l'assenza dalla scena del mondo, un esilio di tempo e di luogo.

Se dunque sono qui per appagare la vostra curiosità, devo subito ammettere che si tratta di un appuntamento mancato, se appunto di *Un artista mancato* è la voce

che qui vi parla. Del resto, la curiosità che anch'io provo per voi non è per qualcuno di voi, e non è certo per quel qualcuno che sono io.

Dirò ora ciò che ho sempre pensato a proposito del *luogo della rappresentazione* inteso come spazio dell'opera (a quale natura questo spazio appartenga, in quale orizzonte sia possibile inscrivere).

Se ho detto "pensato" non vorrei però equivocare: in verità 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 esso 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, superstite dello scampato pericolo che è l'approdo stabilito nell'opera. 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 ad altri, ma non accetta di dividerla (neanche con se stesso, se 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. E, addirittura, insegna: «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, e paradossalmente, tutte le possibili immagini che una qualsiasi superficie ha rap-

presentato, 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 dalla natura di artificio illusorio a quella di strumento virtuale. Le esercitazioni in Accademia possono attingere, dallo steso 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 è insomma più *finito* che un'opera ancora da iniziare: tutto però, perché sia esistente, ci induce a *ricominciare*. Il luogo della rappresentazione è lo spazio che occorre per annunciarla». <sup>11</sup>

L'opera non produce spazio, lo istituisce, lo ricerca al suo interno per manifestarsi, lo evoca per *rappresentarsi*. È dunque il dominio assoluto della percezione, dell'interpretazione...

Così, spossato di sé l'artista (il naufrago) rischia davvero di non esser più riconosciuto (avvistato), di ostinarsi a ricercare qualcosa dalla quale invece, pur senza rendersene conto, è già posseduto.

Cercatore d'oro, prestigiatore, giocatore di scacchi, eremita, pescatore di perle, artista, maestro di cerimonia sono sinonimi? Per es., quest'ultimo... secondo un codice prestabilito, è colui che davvero si cala nella ricerca della verità pur sapendola irraggiungibile; "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 forse è qualcuno o qualcosa, come una controfigura, che più non applica ma *vive* la cerimonia della percezione del mondo, coniuga rivoluzione e discrezione, esige l'assoluto senza saperlo spendere...

Come un rito nel quale sempre occorre calarsi, o come il mito...

Migliaia di statue costituiscono quell'iconografia dell'immaginario che è l'illustrazione di quelle figure misteriose, improbabili eppure possibili, che sono gli dei, le loro gesta...

Altrettanto numerosi sono gli spazi che le separano, il vuoto corposo che ce le rende visibili, la distanza che ce le pone in prospettiva.

Troppe volte mi sono ritrovato a insistere – e a ripetermi, devo ammetterlo – su una certa mia costante reticenza a recarmi a deporre, a fornire un contributo attivo e consapevole nella ricerca della “verità”, o almeno di un senso da rintracciare nell'orizzonte sterminato delle immagini.

Posata la prima pietra (ma non avevo ancora depositato un progetto) ho continuato a innalzare l'impalcatura di un edificio in attesa di costruzione, senza un committente né un destinatario.

Eppure, insistere ripetere e continuare sembrano l'unico modo per sostenere tutto il peso di un vuoto che nessuno pretende di colmare.

Eccomi dunque nel mio studio. Non comincio mai da un foglio bianco (il foglio bianco, la tela vergine, sono il punto di arrivo, non di partenza). Una pagina di giornale, un piccolo rettangolo tracciato a matita, altri rettangoli intorno, a volte attraversati da una diagonale, una piega nella carta, ecco la stanza... Tutto è mosso, o trattenuto, da quella certa pigrizia dettata dall'impazienza.

La crisi generale dei fondamenti, oggi, autorizza e contrappone, a molte logore o scadute verità, altrettante incerte o gratuite eresie. Quella che ho l'impressione di praticare mi conduce a credere nella verità della finzione, nell'assoluto della rappresentazione, che afferma: “ciò che diviene è già stato”.

La mia fede antifuturista (ma il prefisso “anti” è proprio un'eco futurista), la mia fobia dell'aereo (ma l'immobilità è proprio la sublimazione della velocità), condizionano in qualche misura il mio consumo dello spazio e del tempo.

Ho sempre ammirato quelli che io chiamo pittori dell'immoto: dimenticano la realtà fino a dimenticare se stessi, trasformano un'istantanea in una posa.

Ecco, è dall'esperienza della fotografia che ho colto il significato del disegno, di ciò che si designa essere vero e quindi, da sempre, intatto. Se non esiste disegno senza linea, la linea però "muove", come nel gioco degli scacchi, senza completamento 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 o 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? 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 e rimanere. Il riflesso dorato sulle frange del sipario, che sigla l'attesa di un evento...

Fotografia e disegno sembrano insomma possedere in comune, condividere l'attitudine - che vorrei chiamare vocazione - a far trasparire; la trasparenza non ha fine, tende all'infinito, non fa "immagine" ma fa "immaginare", vedere sempre al di là del limite contingente.

Così mi soffermo a lungo a guardare, senza osservare, il quadro più banale, insignificante, esposto nella vetrina di un antiquario, o la piccola cornice che sulla porta del negozio accanto recita, con bodoniana eleganza, "orario continuato". Immagini sospese, inviolabili, sottratte e isolate dal mondo, poste lì a destare la nostra meraviglia per il solo fatto, di per sé meraviglioso, di offrirsi al nostro sguardo: e la meraviglia cresce se, da una volta all'altra, niente è cambiato, niente è stato aggiunto o tolto dalla scena.

Siamo tutti intenti, consegnati a qualcosa. Come il navigatore solitario che affidando il peso del proprio corpo al bordo dello scafo, per sorvegliare il giusto equilibrio dell'imbarcazione o correggere la rotta, se ne sta lì immobile ma soltanto apparentemente inattivo.

Consentitemi ancora un'immagine: quella di Nicéphore Niépce, in piedi alla finestra, in attesa, un mattino dell'anno 1822, accanto alla sua "chambre noire" ... Quella "camera" nasconde un contenuto impalpabile, un'illusione, ma anche un modello: da quel giorno i segni e i colori, i volumi e le distanze, ciò che in una parola chiamiamo le forme, prendono a disegnarsi da sé, a depositarsi esse stesse, senza più essere forgiate, piegate a cogliere un fine, ma trasferite a simulare l'ombra del vero. Quella "camera" è già, in nuce, lo studio dell'artista moderno, luogo nel quale, d'ora in poi, il visibile affluisce in un vuoto inerme, retinico, appunto fotografico.<sup>12</sup>

Ma è tempo di proseguire, di inoltrarci nel mondo. Friedrichsplatz non è un teatro, come qualche volta una piazza, per esempio italiana, sembra pretendere di apparire. Eppure, dai tavoli del Café Paulus si ha l'impressione di occupare un punto di vista privilegiato, la soglia di una porta socchiusa sul retroscena di un palcoscenico in allestimento. Siamo a Kassel, nei giorni immediatamente precedenti l'apertura di *Documenta*.

Gli artisti si muovono a passo spedito (più determinati che ispirati, almeno sembra) a raggiungere le loro posizioni. Ne riconosco uno (un artista affermato, non certo mancato) che si spinge più in là, oltre lo spazio ai confini del tempo: corre a retrodatare vistosamente una sua opera, a sottrarmi il dato e la data, eleggendosi così precursore di un'immagine che, non soltanto io, credevo mia. Di questo passo, prigioniero dell'ansia di correggere la storia (la "sua" storia) finirà con l'apporre alla sua ultima opera una data anteriore alla sua data di nascita...

Poco più in là un altro episodio, altre contese così clamorose da finire sui giornali.

Qualcosa di simile avviene, ogni due anni, a Venezia. Poche decine di metri mi separano dall'ingresso ai padiglioni della *Biennale*. Anche lì, l'angelo sterminatore mi sorveglia discreto, pronto a nascondersi appena la sua figura dovesse sembrare manifesta.

Resto lì a lungo, senza ragione, ad attendere un segnale, non so bene da chi, ad osservare le orbite sconosciute percorse dai passi dei molti intervenuti, diretti ciascuno a dimenticare di esserci.

Dopo un po' mi muovo anch'io, del tutto inconsapevole della direzione nella quale mi sono venuto a trovare. Un'attesa estenuante, interminabile, quasi una fuga senza accelerazioni né appostamenti.

A tutt'oggi non riesco a ricordare di esserci o non esserci stato, e può darsi che domani mi chieda se davvero quel corpo era il mio o invece un ostaggio di qualcuno - io stesso - incapace di assumere un ruolo.

Derubato, deluso o mancato l'artista non può, e non vuole, difendersi...

Siamo così arrivati a questa mostra e dovrei ora annunciare i titoli delle opere previste in esposizione:

*Parade, Il nome proprio, L'ospite, Diadema, Castelli di carte, Passatempo, Notti bianche, Polvere, Automates & Marionnettes, Come non detto, Photo finish...*

«I would prefer not to»... Preferirei anch'io, sulle orme di *Bartleby* lo scrivano, rinunciare a pronunciarmi.

La frase di Melville sembra far eco alla estrema discrezione, al toccante pudore di Henry James; o alla rituale astinenza di Raymond Roussel, acrobata capace di sottrarre la forza di gravità alle parole. O anche alla vertiginosa, estenuata poeticità di Giambattista Marino, o meglio alla sua risolutiva conversione, attribuitagli da

Borges ne *La rosa gialla*: quando «sentì che essa stava nella propria eternità e non nelle sue parole e che noi possiamo menzionare o alludere ma non esprimere». Tempo 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». Dietro quel "semplice" mi pare di scorgere, sempre più, un "distante" o addirittura un "assente".

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».

Consentitemi ancora di avvistare qualche frammento che l'orizzonte indeterminato delle suggestioni getta a riva senza volerlo. Per esempio, l'incanto di certe tavole, di carattere vagamente pedagogico, degli antichi trattati di prospettiva, dove alcuni personaggi sono intenti a studiare la disposizione degli oggetti nello spazio: oggetti che non sono oggetti ma volumi (cubi, prismi, cilindri) o che forse non sono neppure *quei* volumi ma pure apparenze che, per trovare se stesse, delimitano una porzione del suolo.

O certi corsi di lingue straniere dove i personaggi (comparse) non hanno niente da dire, semplici locutori di parole svuotate da qualsiasi messaggio che non sia l'esercizio di pronunciare quei termini.

Due frasi, infine, vorrei concedermi di ascoltare con voi. «Robinson, which of the lakes do I prefer?»... La preferenza a non dire, a non fare, di Bartleby qui diviene, nella domanda che George Brummell rivolge al suo valet de chambre, preferenza dimenticata, inespressa e, soprattutto, non scritta. Il dandy è così artefice, ma non autore, di una incolmabile, eroica distanza dal mondo, di una scrittura così alta da non depositare sul foglio, da rinunciare allo spazio della pagina per librarsi nel vuoto del tempo.

«Soyez les bienvenus à Neuchatel»... È questa la frase che scrive per noi, che scrive ogni volta per ciascuno di noi la mano innocente de *L'Ecrivain*, l'automa di Jaquet-Droz conservato al Museo di quella città. Un suo simile, *Le Poète*, ospite del Museo di Neuilly, gonfia il petto, sospira e arriva a non dire più nulla.

## ESPOSIZIONE UNIVERSALE

«Mai più una mostra», mi ripromettevo tempo fa<sup>13</sup>, lontano da *Biennali*, *Triennali* o *Quadriennali* luoghi di pena, e quinquennali (*Documenta*) soggiorni obbligati. Lasciate ancora che mi auguri di “mai più” dover forzatamente apparire in mostre cosiddette di bandiera, di poter fuggire il disagio di figurare, di prender parte attiva a rassegne o confronti, nazionali internazionali o generazionali, di evitare di recarmi sul posto (che non è il luogo), di essere “tesserato” nel mosaico della situazione. E non dover così opporre rifiuti, proclamare contrasti...

Questa, del resto, non è propriamente una mostra: non raccoglie delle opere, ma le allinea e le disperde lungo il percorso, per arrivare alla fine a descrivere qualcosa che non ha luogo.

Ma sto forse alzando troppo la voce. Meglio sarà tornare ad ascoltarne un'altra, più sommessa e serena: «Che fatica, mi dico, che barbarie! Tutto ciò è disumano. Tutto ciò è impuro. È un paradosso accostare meraviglie singolari ma ostili e che sono inoltre tanto più nemiche quanto più si assomigliano.

Solo una civiltà non voluttuosa, né razionale può aver edificato questa casa dell'incoerenza. Un non so che di insensato emerge da questa vicinanza di visioni morte. Gelose l'una dell'altra, si contendono lo sguardo che ridà loro la vita. Richiamano da ogni parte la mia indivisibile attenzione; fanno impazzire il punto vivo che trascina tutta la macchina del corpo verso ciò che l'attira...

L'orecchio non riuscirebbe ad ascoltare dieci orchestre contemporaneamente. La mente non può seguire né compiere operazioni diverse e distinte, e non esistono ragionamenti simultanei. Ma l'occhio, nell'apertura del suo angolo mobile e nel momento della percezione, si trova costretto ad accogliere un *ritratto* e una *marina*, una *cucina* e un *trionfo*, personaggi dalle condizioni e dalle dimensioni più diverse; e, per di più, deve accogliere nello stesso sguardo armonie e modi di dipingere non paragonabili tra loro.

Tutt'a un tratto scorgo una vaga luce. Una risposta si insinua in me, si stacca a poco a poco dalle mie impressioni e chiede di potersi pronunciare. Pittura e scultura, mi dice il demone della spiegazione, sono bambini abbandonati. La loro madre è morta, la loro madre architettura. Finché era viva, donava loro spazio, lavoro, regole. La libertà di errare non era concessa. Avevano il loro posto, la loro luce ben definita, i loro soggetti, i loro accordi... Finché visse, sapevano quello che volevano...

“Addio”, mi disse questo pensiero, “non mi spingerò oltre”<sup>14</sup>».

Eccomi dunque di ritorno, dotato, come si deve, dei titoli che sono l'oggetto di questa esposizione<sup>15</sup>.

Il *titolo* interviene a siglare la definizione di un'opera che non ha altra certificazione che quella di essere, appunto, definita come tale. Interviene cioè a chiamare di volta in volta, con un nome sempre diverso, la stessa identica *cosa*.

I titoli dei giornali, del resto, celebrano quotidianamente il rito di fissare in una frase definitiva qualcosa destinato invece a mutare, o a scomparire, il giorno dopo. Posti l'uno sull'altro tutti i giornali di tutti i giorni, sorta di torre di Babele ricostruita giorno dopo giorno, sfidano la distanza che ci separa dalla sfera celeste così come, l'uno accanto all'altro, cingono l'anello dell'equatore.

Allo stesso modo, seppure a quote più modeste, l'insieme delle opere d'arte erige quell'antenna smisurata, anche se un po' disorientata, che sembra volerci collegare con l'ignoto. E questo testo, datato come deve essere nel giorno di apertura di questa esposizione, certo non potrà sottrarsi a quella infinita teoria delle vanità.

La verità è invece, come sempre, nel mezzo: nel mezzo tecnico, voglio dire, in quell'indizio materiale che disegna la frontiera della percezione, ambasciatore chiamato a presidiare, e a rappresentare, il territorio virtuale dell'opera.

Ho detto e ripetuto più volte come l'artista e l'opera, pur non concedendosi tregua l'un l'altra, non intendano però, né l'uno né l'altra, indicare o tanto meno dimostrare alcunché. Ma bisognerà pur dire che cosa sia un'opera d'arte...

Che cos'è l'arte? torno a domandarmi. Paradossalmente, l'ultimo a poter rispondere alla domanda è proprio l'artista, il quale certamente sa che cos'è l'arte ma non può formulare una risposta, salvo affermare, apponendo una firma e una data, trattarsi di "opera autentica".

E trattenere così una tanto precaria quanto irrinunciabile investitura, avvistare altre stazioni, conseguire nuovi titoli, siglare altre opere, vedere davvero *la* cosa che aveva soltanto creduto di vedere.

Un'esposizione – non è certo il caso di dirlo – è lì a proporre degli oggetti, a offrirci delle immagini. Ma un'esposizione è anche, a sua volta e in quanto tale, un'immagine. Una cornice, di tempo e di luogo, che delimita l'area che ci troviamo a osservare senza prescrizioni di percorso (il *sensu* della visita) ma attuando invece la messa in scena dell'opera (il *non sensu* della rappresentazione).

Tutto questo ci suggerisce una considerazione: è il nostro punto di vista, non l'oggetto (sempre uguale o destinato a diventarlo), è la traiettoria dello sguardo (sempre diversa o comunque irripetibile) che disegna, qui o altrove, lo spazio dell'esposizione, il luogo dell'opera, quel teatro di luce e di silenzio chiamato Museo.

## FUORI LUOGO

Anni e anni di lagnanze (legittime) e di invocazioni (meritorie) sembrano aver colmato il vuoto. Le giuste e diffuse preoccupazioni a lungo ripetute riguardo alla latitanza dell'istituzione museale, specialmente in Italia e ancor più specialmente per l'arte contemporanea, sembrano ora, quasi d'improvviso, essersi tacitate, aver toccato il limite della saturazione.

Quasi d'improvviso, appunto, larghi schieramenti di anonimi o, peggio, originali padiglioni, creati allo scopo di assecondare la funzione (si è perfino arrivati a parlare di "fruizione") dell'opera d'arte – di quel qualcosa, di quell'unica cosa, forse, che vanta di non averne alcuna – sono sorti qua e là, un po' dappertutto. Insomma, le migliori intenzioni (strumenti adeguati e moderne strutture, come si usa dire) non hanno probabilmente giovato a una corretta frequentazione dei luoghi dell'arte.

A Rivoli assistiamo, in un certo senso, a una singolare eccezione: per sua e nostra fortuna, il castello possedeva già, senza bisogno di doverglieli imporre *ex novo*, tutti i requisiti per ricevere l'investitura di museo d'arte contemporanea.

L'edificio esisteva ma, al tempo stesso, non era mai esistito. Tutti sappiamo che il complesso non fu portato a termine e che quindi non conobbe alcuna utilizzazione effettiva né all'epoca originaria né, tanto meno, in seguito.

Così, esente dal sospetto di esser stato costruito allo scopo, ha rivelato la perfetta, naturale adeguatezza (magniloquenza e discrezione, nobiltà e distacco) necessaria ad accogliere un'esposizione.

In tal modo rievoca, portandole in grandezza al vero, gli echi e le vertigini delle ampie volte descritte da Hubert Robert nelle sue *Vues du Louvre*. Una di queste, la *Vue imaginaire de la Grande Galerie en ruines*, affascinante episodio nel tema delle "ruines futures", sembra volerci indicare due destini paralleli. Attraverso i

quali, le opere e gli spazi che le accolgono si rincorrono nel tempo, fino a rovesciare i propri ruoli, a “rovinare” le une sugli altri, a ritrovare gli spazi e le opere che li abitano.

Discreti, corretti, rispettosi o, quasi sempre, inesistenti: questo sembra essere il ventaglio di aggettivi che possiamo attribuire ai rapporti (eventuali) tra artisti e architetti, oggi. Rapporti comunque destinati ad affluire a un immane, tentacolare “catalogo di contributi” e non già al “luogo sacro” dell’opera.

Ciascuno cioè, artista o architetto che sia, coltiva una sorta di autosufficienza: intransigente e orgogliosa nei più, o delicata e sofferta come per esempio in chi vi parla<sup>16</sup>.

Ma non è il caso di limitarsi a rimpiangere l’epoca d’oro nella quale architetti e artisti parlavano all’unisono o erano addirittura una sola voce. Né si tratta di prendere partito, o di insistere nel partito preso, per appurare chi abbia scagliato la prima pietra.

Sta di fatto che l’architetto è quel tale, quell’intruso che viene a condizionare quell’assoluto che è l’opera d’arte, e l’artista qualcuno che viene a collocare un corpo estraneo nella già raggiunta compiutezza dell’architettura. Incomprensione ed estraneità che non sono imputabili all’uno o all’altro, ma a certe condizioni e procedure che si sono venute a costituire.

Il declino della politica e l’ascesa dell’immagine sembrano aver trovato un’intesa nel mostruoso connubio chiamato appunto “politica dell’immagine”. Se non c’è, tra artisti e architetti, un rapporto è perché non c’è più chi li ha scelti. Non c’è, non può esserci intesa perché chi li ha scelti non ha scelto per sé ma per gli altri, per tutti e per nessuno.

Il criterio di chi li avvicina, li associa nella stessa impresa, non è più il gusto personale – predilezioni soggettive e coerenti – ma la scelta convenzionale, l’osser-

vanza “oggettiva” della nomenclatura che allinea i vari candidati. I quali, affidati a se stessi, non hanno più niente da dire che non sia rivolto, appunto, soltanto a se stessi.

L'artefice, architetto o artista che sia, tende così a sconfinare, a invadere il territorio dell'altro (l'architettura disegnata o l'opera ambientale) ma non si tratta dell'unisono e ancor meno della sola voce a cui accennavo: piuttosto di tentativi, solitari e spericolati, di coinvolgere nel proprio specifico la dimensione plastica tutta intera.

L'artista crede di avere il privilegio, o la condanna, di essere il solo a poter accedere al “luogo” dell'opera. Che “solo” stia a rappresentare un'investitura istituzionale piuttosto che una volontà individuale dipende dall'atteggiamento, dal ruolo che l'artista ritiene di volersi attribuire.

Inquietudine, insofferenza, intolleranza sono gli aspetti salienti, e sintomatici, di una solitudine tanto voluta quanto temuta. Forse dipendiamo da qualcosa che possiamo individuare nella nostra stessa libertà, obbligati come siamo a dover essere sempre e soltanto noi stessi.

*P.S.:* Un'opera d'arte, dovesse mai prendere la parola e dichiararsi, prima ancora di voler essere presa in considerazione, chiederebbe semplicemente di essere, di appartarsi dove e come suggerisce l'intenzione che l'ha dettata.

Inutile accoglierla con il rispetto e gli onori abituali, meglio una corretta e sensibile discrezione: a misura, appunto, del messaggio che non dà ma che chiede di ascoltare insieme a noi.

## NOTE

<sup>1</sup> «Giulio Paolini, 1971, è il libro che raccoglie le firme e le date dei lavori, dal 1960 al 1971, e ripete quindi tutti i momenti precedenti dell'indagine sino al libro stesso (...).

L'uso della calligrafia dà obiettività ai momenti singoli dei suoi lavori, riferiti qui solo dalle firme, l'ultima delle quali elude però la sua identificazione risultando al tempo stesso emblema di un lavoro del 1971 e segnatura del libro».

G. Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York-Paris, 1972 (pp. 96-97).

<sup>2</sup> Un secondo volume farà seguito per documentare le immagini delle opere via via esposte in mostra.

<sup>3</sup> *Locus Solus*: i 64 "luoghi" della scacchiera ripetono 64 volte il ritratto del loro frequentatore Raymond Roussel.

<sup>4</sup> È curioso che la Galleria si trovi nella città dove sono nato e ho trascorso i miei primi anni, non lontano dall'incrocio di strade che fissano i miei primi ricordi.

<sup>5</sup> Cfr. F. Caradec, *Vie de Raymond Roussel*, J.J. Pauvert ed., Paris 1972 (p. 145).

<sup>6</sup> «André Breton sognava di entrarci di notte, rompendo il vetro di una finestra, e di visitarlo al lume di una lanterna. Non aveva torto: i grandi personaggi di Gustave Moreau, i suoi Giove orientali, i suoi Orfei malinconici, le sue

donne animali e floreali, apparirebbero ancor più terribili e suadenti se li si cogliesse di sorpresa nel buio (...).

Questo museo l'ha voluto lui, pensato e realizzato di persona, per evitare la dispersione dei quadri dopo la sua morte. L'atelier è stato costruito apposta, nel 1895, perché un giorno fosse aperto al pubblico e permettesse a tutti di conoscere gli innumerevoli dipinti da cui Moreau non si era mai separato (...).

Joris-Karl Huysmans l'aveva descritto nell'isolamento di questa dimora, che forse ispira e echeggia quella di Des Esseintes: «Un artista unico, straordinario. Un mistico rinchiuso, in piena Parigi, in una cella in cui non penetra nemmeno il rumore della vita contemporanea. Sprofondato nell'estasi, vede risplendere visioni fantastiche» (...).

P. Tortonese, *Simboli e misteri: si riapre la casa di Moreau*, in «Corriere della sera», Milano, 2 febbraio 1992.

<sup>7</sup> Dove ci colgono i suoi versi: «Il dépend de celui qui passe / Que je sois tombe ou trésor / Que je parle ou me taise / Ceci ne tient qu'à toi / Ami n'entre pas sans désir».

E le sue parole (annotate da E. Pontiggia nella Postfazione agli *Scritti sull'arte*, Guanda ed., Milano 1984): «Se mi si chiede che cosa ho voluto dire, rispondo che non ho voluto dire, ma ho voluto fare, e che è stata l'intenzione di fare che ha voluto ciò che io ho detto».

<sup>8</sup> «Un'opera costituita da 8 particolari di ciascuna delle 8 opere che l'hanno qui preceduta. I 64 "luoghi" che compongono la scacchiera, orientati nelle 4 direzioni (a sinistra e a destra, in alto e in basso) ruotano a loro volta, come assieme, di 90 gradi in ognuno dei 4 lati dello spazio che vengono così a definire (lo spazio dell'opera è il modello dello spazio che la accoglie).

Le 256 diverse "figure", visibili in trasparenza le une sulle altre, danno luogo infine a immagini sempre diverse, corrispondenti ai sempre diversi punti di vista».

In catalogo Galerie Pièce unique, Paris 1992.

<sup>9</sup> *Suspense: breve storia del vuoto in tredici stanze*, Hopefulmonster ed., Firenze 1988. Dal "Prologo" (p. 9): «Così come l'abbiamo appena visto un momento fa, prima ancora di aprirlo, questo volume offriva di sé una forma e un colore: un quadrato verde evoca subito un tavolo da gioco ed è qui che ora mi accingo a disporre le varie e mutevoli facce di un *solitario*.

*Suspense* è appunto il nome di uno dei tanti giochi appartenenti a questo genere di passatempo ed è un esplicito richiamo all'ambiziosa inutilità di questo libro (...).

Abbiamo inventato giorni, mesi, anni per siglare intervalli, scadenze, rituali che animassero il vuoto del tempo. Voglio sperare che mi sarà perdonato l'arbitrio di abusare del quadrato perfetto della pagina per elencare atlanti, miraggi, vertigini e vanità che in fondo non riguardano nessuno, forse neppure chi scrive...».

<sup>10</sup> Questa prima parte del testo riprende e sviluppa il tema della conferenza tenuta all'Accademia Clementina, Biblioteca dell'Archiginnasio, Bologna, 22 aprile 1993.

<sup>11</sup> Nota al corso di pittura dell'Accademia Albertina di Belle Arti, Torino 1977-78.

<sup>12</sup> Alcuni passaggi di questo capitolo recuperano certe mie note già pubblicate in *Ancora un libro*, a cura di B. Corà, edizioni di "A.E.I.U.O.", Roma 1987.

<sup>13</sup> Cfr. *Contemplator enim*, C. Stein - Hopefulmonster ed., Firenze 1991, l'*Intervista* di M. Bourel, in "Art Press", Paris, dicembre 1991 e *Identikit*, in "Artforum", New York, marzo 1992.

<sup>14</sup> P. Valéry, "Il problema dei musei", in *Scritti sull'arte*, (cit.).

<sup>15</sup> Sull'ipotesi di poter distinguere tra "mostra" ed "esposizione", vorrei rinviare a quanto mi avventuravo a sostenere in *Le regole del gioco (punti e linee di un progetto)*, nel catalogo della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Mondadori - De Luca ed., Roma 1988.

<sup>16</sup> Queste mie considerazioni sono tratte dall'intervento (*Rovine future: artisti e architetti a rapporto*) accolto al convegno "Uomo, Architettura, Città", Ordine degli Architetti, Torino 1992.

In parte, precedentemente apparse in *Suspense: breve storia del vuoto in tredici stanze* e in *Contemplator enim*, (cit.).