

Giulio Paolini

LEZIONE
DI
PITTURA

Exit Edizioni

*.quid sit futurum cras fuge quaerere et
quem Fors dierum cumque dabit lucro
 appone, nec dulcis amores
 sperne puer neque tu choreas,
donec virenti canities abest
morosa.*

*Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi
finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios
temptaris numeros.*

Orazio, *Carm. I, 9 e I, II*
nella lettura di
Giorgio de Marchis, in
Il poeta, il ragazzo, la ragazza
Sellerio ed., Palermo 1994.

Premessa

Devo subito avvertire il lettore che della *Lezione di pittura* annunciata dal titolo non esistono tracce. Non ho mai tenuto una lezione di pittura perché non ho mai insegnato un'arte che nessuno può credere di poter imparare. Né ritengo che le pagine qui di seguito, non avendone del resto l'intenzione, possano riuscire a ottenere lo scopo.¹

Se la lezione dunque non ha (non ha avuto) luogo, devo almeno spiegare il perché di un titolo così arbitrario, per non dire abusivo: perché una lezione si dà e si prende, la si prende proprio nel momento in cui si crede di darla, di esporre cioè quel principio che appena enunciato arriverà a decretare, di lì a poco, la sua fine.

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.²

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.

Dichiara tra l'altro:

«Sono convinto che l'eventualità di un rapporto col pubblico si attui di per sé, che non riguardi in modo primario l'artista e che non si debba, ancora una volta, invocare l'osceno matrimonio tra arte e società. Del resto, è la mia stessa attività che tende a qualificarsi, potrei dire, come irrimediabilmente "accademica"».³

«Può un'opera sopravvivere, evadere lo scandalo della comunicazione?»⁴

«(...) se non ho mai dipinto dal vero è perché ancora mi sovrasta l'idea del vero come categoria inafferrabile, troppo evidente per farsi a sua volta più vera».⁵

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 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 dalla 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 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». ⁶

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, spossessato di sé l’artista (il naufrago) rischia davvero di non essere 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 pigrezza 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 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; i rilievi delle dune nel deserto; 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.⁷

Ma è tempo di proseguire, di uscire allo scoperto. 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...

«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 in *Una 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 "distan-te" 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 preoccupo che tutto finisca in bellezza». E conclu-

deva: «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, inespresa 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 fa⁸, 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 prendere 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...

Ma sto forse alzando troppo la voce. Meglio sarà volgersi 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”». ⁹

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.¹⁰ Una cornice, di tempo e di luogo, che delimita l'area che ci troviamo a osservare senza prescrizioni di percorso (il *sensò* della visita) ma attuando invece la messa in scena dell'opera (il *non sensò* 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

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 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 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.¹¹

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'osservanza "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.

Che giorno è?

«(...) un giorno, prima o poi, mi volgerò dal primo quadro al secondo e infine a questo testo, o salterò la tappa intermedia, o troncherò la frase per correre a dare una pennellata sulla tela (...)

Non voglio pensare, adesso, a che cosa farò se pure questa mia scrittura sarà un fallimento, se, da allora in poi, le tele bianche e le pagine bianche saranno per me un mondo in orbita a milioni di anni-luce dove io non potrò vergare neppure il minimo segno».¹²

«Vi fu un giorno rispettabile cavaliere, che vista una Venere del Canova, s'avvisò che egli avesse per modelle beltà più che umane, e supplicollo a volergli essere cortese di fargli conoscere alcuna di quelle forme celestiali. Fu convenuto del giorno, in che la modella sarebbesi recata allo studio, e il nobil uomo vi venne desideroso; ma vistala anzi brutta che bella se ne meravigliò fortemente, e lo scultore, che avea con quella familiarità, gli aperse l'animo suo e disse sorridendo già non si può vedere un'intera bellezza coi soli occhi materiali, se non vi si aggiungono gli occhi dell'anima, ordinati sulle belle massime dell'arte: allora non vedrai il tipo siccome è ma come tu lo devi ritrarre, e ti basterà dal tipo aver l'indizio del buono. Il punto sta rettificare questi occhi dell'intelletto, e questo lo insegna lo studio dell'antico, lo studio della scelta natura sulle tracce dell'antico, il tuo raziocinio, il tuo raffinato gusto, il tuo cuore.

Quando avrai regolato la virtù visiva dell'anima, poniti pure ad operare, che vincerai ogni difficoltà, e sopra oggetti, che belli non sono, farai opere belle. Questo mi vorrei far io; e tanto più mi pesa non avvicinare a questo scopo, quanto più lo conosco: gli occhi della mente non hanno in me tal forza, che vincano la materia, e così mi rimango quel mortale che sono».¹³

L'opera in palio

D'improvviso eccomi assalito da un dubbio, appena velato dall'apparenza paradossale dei termini contraddittori con i quali si affaccia sulla pagina: osservare non significa vedere, per vedere non bisogna guardare?

Così come ora, nel momento stesso in cui osservo questa pagina, queste parole, non posso toccare la sostanza, la "verità" che la scrittura mi nasconde.

Parlo di una cecità che non credo colga me soltanto, ma chiunque sia dotato di quel che si usa appunto chiamare "spirito di osservazione" e quindi certamente chiunque di noi si disponga ad osservare qualcosa.

Paradossalmente, come dicevo, proprio noi, che sappiamo osservare, non possiamo vedere: osservare un quadro non significa riuscire a vederlo, per vedere non bisogna guardare?¹⁴

Abbandoniamo, per un momento, ateliers e musei e usciamo nel mondo. Una carta geografica ci aiuta a localizzare un rettangolo vuoto (non possiamo osservarlo ma non possiamo evitare di vederlo) che ci indica l'esistenza di un Palazzo Imperiale. Siamo nel cuore di Tokyo, nella stessa città dove un tempo ali di folla si inchinavano, senza guardare, al passaggio del corteo dell'Imperatore. Poco più in qua avvistiamo, senza poterne però constatare le bellezze nascoste, la Città Proibita, recinto invalicabile nella Cina di ieri.

Ancora oggi, qui da noi, abbassiamo gli occhi nell'istante dell'elevazione dell'ostia consacrata. E la mente abbandona lo sguardo alla deriva, a indugiare sul bicchiere di un tavolo del Café des Beaux-Arts, quando cioè l'occhio si posa da solo, e senza volerlo, su un certo oggetto, senza una pur remota intenzione...

Della qualità, della "bellezza" del Palio ai senesi importa molto poco (in origine, del resto, non era che un pezzo di stoffa), si direbbe non lo guardino neppure...

Dopo, quando sarà esposto nel Palazzo della Contrada, soltanto allora sarà bellissimo.

Qualcosa di simile, di altrettanto simbolico, accade all'opera d'arte, al suo venire alla luce, al suo essere *in palio*: all'artista non importa tanto che cosa mai sarà quella certa opera che sembra affiorare davanti ai suoi occhi, incrociare per un istante il suo sguardo, ma toccare la sua "verità", consacrare - vorrei dire - il suo impenetrabile segreto.

Così come l'acrobata, dicevamo prima, non guarda il pubblico, non cerca la nostra comprensione: il suo sorriso si disegna da sé, nella sfida sempre rinnovata dalla sempre più ardua e gratuita difficoltà degli esercizi.

Guardare una scena non significa osservarla. Certo, ci capita continuamente di osservare qualcosa: un volto, il cielo, un oggetto ... perfino il silenzio. Guardare una scena significa però vederla ad occhi chiusi, dimenticarla - e dunque esserne osservati - come accade a chiunque riesca a trovarsi in condizioni *normali* (per esempio a teatro, o in un museo) piuttosto che in condizioni *accidentali* (per esempio nella vita).

Una scena fa precipitare uno sull'altro materiali e figure che si depositano - senza una ragione immediata, ma per una loro propria e più antica necessità - sull'orizzonte incerto della rappresentazione, nell'attesa inesausta dell'annuncio di un'immagine. L'opera è lì, la vediamo, ma al tempo stesso non si manifesta.

È la rappresentazione, insomma, che apre e chiude gli occhi sul visibile, che illumina, oscurando le stesse ragioni da cui muove, quello spazio smisurato che si inoltra al di là del nostro sguardo.

Rien ne va plus

Smettendo però di osservare, si rischia di vedere troppo in là... e la conseguenza, appunto imprevedibile, è di non vedere più nulla.

Mi trovavo un giorno ad ammirare un tratto di antiche mura. Chi, se non il tempo, aveva steso un velo discreto di nobiltà e bellezza su quella parete, trasformando in pietre preziose i ruvidi ciottoli che in origine le avevano dato corpo? Un'immagine preparata per secoli e durata pochi secondi: appena più in là del mio campo visivo dovevo cogliere l'ignobile traccia di un volgare graffito, ancora fresco di vernice. Un mio sommesso, quasi inespresso lamento trovò l'immediata e squillante risposta dell'"osservatore" che mi stava accanto: «Tra mille anni, sarà proprio questo che verranno ad ammirare».

Pur ammettendo la difficoltà di determinare quale sia - se vi sia - un segno originale, mi parve di intendere un pensiero tristemente progressista, pronto a mettere all'attivo, ad assumere come buono, in quanto "naturale", ogni funesto divenire.

Certo il mondo ci fa orrore, ma non vorremmo tantomeno ritrovarci a mormorare squallide frasi come "vorrei poter dedicare un po' più di tempo a me stesso"...¹⁵

A Citera non riusciremo mai a sbarcare, anche se l'imbarco è sempre più affollato. L'arte non va proprio da nessuna parte, resta splendidamente ferma (è il mondo che gira).¹⁶

Per quanto mi riguarda, ho sempre più l'impressione di svolgere, da un'opera all'altra, da un'esposizione all'altra, un lavoro che insegue se stesso secondo coordinate che non si sviluppano in "tempo reale" ma che tendono senza tregua, in continue e incessanti andate e ritorni, verso un punto centrale. Fino a costituire una trama dove ogni punto dell'insieme è fissato in ogni singola opera senza mai arrivare alla definizione di quell'*opera delle opere* che resta tuttavia all'orizzonte.

Dove le date si confondono l'una nell'altra e soltanto i titoli sembrano conservare una pur precaria funzione. 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 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.

L'artista vive allo scoperto: quell'insaziabile predatore di immagini che è l'artista non farebbe in fondo nulla di male - come del resto gli animali suoi simili non fanno - se sempre sapesse scorgere il senso del limite, mantenere insomma le distanze dettate da quel bene prezioso che è il linguaggio, dimensione e misura che lui stesso ha stabilito ma che altrettanto liberamente si permette, spesso e volentieri, di trasgredire...

La sua libertà (perché non concedergliela?) dipende dunque dalle buone maniere, dal suo saper stare al mondo delle idee. La sua sicurezza, se così vogliamo chiamarla, consiste proprio in questo, nella sua discrezione, in quella certa nobiltà o distacco, nella consapevolezza di non dover chiedere asilo.

Rien ne va plus: chi vince è sempre e soltanto il gioco. Ai giocatori, ai contendenti, attori più o meno abili o fortunati di una regola che li trascende, non resta che vincere o perdere la partita.

Noi, che guardiamo, siamo sempre e comunque fuori gioco.

Cose dell'altro mondo

Se non abbiamo saputo rispondere alla domanda "che cos'è l'arte", potremo affrontarne un'altra altrettanto insistente: "dove va (dove è finita) l'arte, come darle una mano"?

L'argomento, eterna questione, non può che sollevare ancora una volta le più sconsolte lagnanze insieme, forse, alle più remote speranze. Le quali, oltre che una rima, concorrono anche a dare forma simmetrica a un certo stato d'animo.

Del conflitto arte-mondo (che dovrebbe anche essere rispettosa convivenza) si è già detto abbastanza: tutto sta nel chiedersi che cosa si intende per l'uno o per l'altra.¹⁷

Più che con la realtà (personalmente non so più bene che cosa sia o sia mai stata) gli artisti credo si confrontino con la maniera più elegante di ignorarla. Della realtà oggi non resta che la sua immagine, ed è questa soltanto che possiamo osservare.

Lo stato di salute culturale segue fasi misteriose. La diagnosi, per quanto possibile, è sempre approssimativa e provvisoria, e non si arriva mai a una terapia.

Dire, affermare, esporre, pubblicare... Oggi è certamente più facile, facilissimo, per questo non conta più nulla. Ed è sempre più arduo, quasi impossibile ascoltare.

Se si vuole evitare di commettere l'ennesimo peccato d'orgoglio, occorrerebbe sapere se ancora a qualcuno stia a cuore ascoltare quella voce limpida e sommessa che chiamiamo cultura. Occorrerebbe insomma sapere chi (tranne noi, addetti ai "non-lavori") ancora condivide le nostre stesse attese o delusioni.

Ma chi, chi altri al di fuori di noi può lamentare la stessa "perdita", il pieno disinteresse o il vuoto clamore che ci affliggono? L'arte, è o non è cosa di questo mondo?

Se ancora è consentito augurarsi qualcosa, allora non si agiti l'ipotesi di Progetti speciali, Rassegne internazionali, Conferenze mondiali, Grandi premi...¹⁸

Si attui invece, e semplicemente, una corretta e ordinaria amministrazione degli Istituti esistenti, stabili e perciò stabilmente trascurati o dimenticati.

Sinceramente vostro

Ricordo che le mie prime parole durante la riunione preliminare della Giuria¹⁹, secondo la consuetudine che prevede di introdurre il cerimoniale in tono un po' scherzoso, furono quelle di affermare la mia consapevolezza di essere io, primo fra tutti, a dover affrontare un giudizio.

Ebbene, ora che "les jeux sont faits", devo confermare quella iniziale sensazione: nel corso dei lavori e delle discussioni quello stato d'animo non mi ha mai abbandonato e mi sono sentito costantemente messo alla prova...

Ora che anche questa pagina volge al termine la memoria si ritrae, lascia spazio a quella immensa e oscura galleria di figure che, agli occhi di ciascuno, potrà finalmente tornare alla luce.

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

1) «Ho lasciato l'insegnamento in Accademia, anni fa, proprio per evitare di dare consigli ai giovani artisti, o di dire ai giovani come si diventa artisti. Artisti non si nasce, e non si diventa: tutto sta in una sorta di atto di fede tra sé e sé. Se la fortuna mi concedesse di essere, oggi, un giovane artista, forse eviterei l'errore, peraltro avvincente, di avventurarmi nell'illusione di ricercare versioni sempre diverse del primo, o ultimo, quadro che mi limiterei a realizzare. Certo, la durata di esecuzione non starebbe al passo con la rapidità delle attuali comunicazioni di massa, e quell'opera, quella sola opera perderebbe contatto col mondo. Come vedi non so dare buoni consigli».

Vorrei associare questo brano della mia intervista con F. Pasini, in "Flash Art", n. 184, Milano, maggio 1994, ad altra ben più illustre testimonianza:

«Quanto il Canova era ardente promotore delle arti, tanto si doleva vedere una immensa turba di giovani consacrarsi quotidianamente alle medesime, e diceva: non può fare che questi non siano poveri ed infelici: or che l'Italia e il mondo è pieno a sazietà di opere delle arti, che faranno mai tanti alunni? Il peggio è, che terranno alimentata la brutta mediocrità, ché l'eccellenza non fu mai il retaggio di molti, e per la sola eccellenza oggimai operar si vorrebbe: onde le accademie dovrebbero tutti accettare per vedere il genio di ciascuno, ma poi scoperto che uno non abbia attitudine straordinaria all'arte, inviarlo a casa, perché si applicasse a mestieri all'ordine civile più utili: perché io temo, che l'abbondanza, se incomincerà ad inchinare per torta strada, colla sua prepotenza si strascini seco gli ottimi; e ove si sia incominciato a far male si correrà ad ogni sconcezza, ché le arti volte per la mala via più non hanno ritengo, finché non precipitano alla totale rovina».

Antonio Canova, *Pensieri sulle arti*, a cura di M. Brusatin, Amadeus ed., Montebelluna, 1989.

2) Questa prima parte del testo riprende e sviluppa il tema della conferenza tenuta all'Accademia Clementina, Biblioteca dell'Archiginnasio, Bologna, 22 aprile 1993; successivamente pubblicata e riferita agli argomenti svolti nel catalogo della Galleria Locus Solus, Genova, 1993-94.

3) Dall'intervista di M. Volpi Orlandini, in "Futuribili", n. 42-43, Roma, 1972.

4) Cfr. *Idem*, Einaudi ed., Torino, 1975.

5) Dall'inchiesta *Bilanci e programmi: la parola agli artisti*, in "Qui arte contemporanea", n. 17, Roma, 1977.

6) Nota al corso di pittura dell'Accademia Albertina di Belle Arti, Torino, 1977-78.

Altre dichiarazioni e interviste di quegli anni sono raccolte nel catalogo dell'esposizione al Nouveau Musée, Lyon-Villeurbanne, 1984.

7) 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.

8) 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.

9) P. Valéry, *Il problema dei musei*, in *Scritti sull'arte*, a cura di E. Pontiggia, Guanda ed. Milano, 1984.

10) 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.

11) 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*, Hopefulmonster ed., Firenze, 1988, e in *Contemplator enim*, (cit.).

12) J. Saramago, in *Manuale di pittura e calligrafia*, Bompiani ed., Milano, 1994.

13) Antonio Canova, *Pensieri sulle arti*, (cit.).

14) Circa vent'anni fa ebbi un primo presentimento, guardando a Ingres: «(...) mi sorprende questa sua "cecità", la pura attitudine, l'estrema devozione al particolare, che lo distrae dalla dialettica (dalla problematica cioè) del dipingere. Egli è cieco di fronte al soggetto; quando si parla degli "errori" di Ingres, è lì che traspare il suo atteggiamento verso il mestiere e la tecnica, che diventa vocazione e dedizione assoluta.»
Dall'intervista di A. Bonito Oliva, in cat. Studio Marconi, Milano, 1973.
E ancora: «Alla Biennale di pittura di Bologna, nel 1970, ho partecipato con un quadro non mio...

Francis Picabia: Senza titolo, 1917 è proprio un quadro di Picabia. L'idea è di "vedere" le cose: il quadro si spoglia cioè di ogni suo attributo di collocazione per offrirsi all'occhio del visitatore. L'impossibilità della definizione (perché quel quadro è quel quadro, la sua potenziale estensione o riduzione), le infinite equivalenze interpretative di una dimensione che è pur sempre la stessa: l'esistenza categorica del quadro come tale».

"Note di lavoro", in *Idem*, (cit.).

15) Non perdiamo l'equilibrio, appoggiamoci a Paul Valéry: «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».
Scritti sull'arte, (cit.).

16) E non possiamo fermarlo. Ho appe-

na visitato la mostra di Luca Carlevarijs a Padova: sulla carta, dovrei preferirlo al Canaletto, suo antagonista (pittore di cerimonie il primo, scopritore di "verità" il secondo), ma gli occhi di oggi assegnano il primato a quest'ultimo.

17) Mi è già capitato di dire: «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)», in *Les fausses confidences*, Einaudi ed., Torino, 1983.

18) L'errore che queste "Olimpiadi" perseguono non dipende tanto da chi le dirige, ma dal *che cosa* si propongono. Non credo di aver contribuito alla sceneggiatura di quell'interminabile *colossal* che si chiama politica culturale. Prima ancora che nelle nostre opere, è in questo atteggiamento preliminare e primario che si cela, quando c'è, quel che si usa chiamare "messaggio": beati i dilettanti, quando non lo sono più e non lo sanno ancora.

19) Dopo qualche esitazione, ho accettato di presiedere la Giuria incaricata di scegliere i candidati ai soggiorni di studio dell'Accademia di Francia a Villa Medici, Roma, 1994-95.