

In extremis*

Gli strumenti del disegno di fronte alla caduta dell'oggetto della rappresentazione: tracce, ombre, riflessi...

In questi termini.

La «caduta» figurata nel titolo del Corso è ovviamente metaforica, ma è anche un'immagine immediata ed evidente: l'oggetto, per così dire, non sta più in piedi e si presenta... anzi risulta, in una parola, impresentabile. Restano i frammenti, le rovine che ne evocano l'assenza.

Il titolo nomina anche gli «strumenti» e il «disegno». Strumenti che, sospesi nel vuoto, parlano di voce propria o semplicemente restano muti, così come sono: depositari di una o molte verità, ci invitano all'ascolto. Nel *Clavicembalo ben temperato* J. S. Bach assegna alla voce dello strumento l'autorità della scrittura, dell'invenzione del «suo» concerto. Quando invece, anziché quella dello strumento, è la voce del solista o del virtuoso a prevalere, l'aria si fa sospetta anche se provoca, e spesso produce, applausi immediati. Il termine «disegno» è ampiamente illustrato dal dizionario, in diverse e molteplici accezioni: piano mentale, obiettivo, adattamento dei mezzi ai fini, schizzo preliminare per un quadro, traccia, modello, costruzione, trama, idea generale...

Per quanto mi riguarda, sul mio documento di identità ho indicato la professione di «disegnatore». A differenza della pittura, della scultura o di altre tecniche alternative che tendono a ricoprire, a espandersi sulle linee direttrici della rappresentazione e quindi per estensione a superarle, il disegno lascia trasparire le premesse, il dato iniziale, consentendo così di prefigurare, senza peraltro limitare, il risultato finale.

Artisti non si nasce e non si diventa?

Obiettivo prioritario del Corso è quello di appurare, o almeno di indagare l'opportunità e le regole eventuali che possano determinare il suo stesso svolgimento.

* Programma di studio, Fondazione Antonio Ratti, Como, 2002, IUAV, Facoltà di Design e Arti, Venezia, 2002-2003.

L'unico e lontano traguardo dell'Istituzione artistica, che annaspa e si dibatte come un naufrago per la sua salvezza, è situato oltre la linea dell'orizzonte. Appena tentiamo di avvicinarlo, eccolo spostarsi in avanti... non riusciremo mai a toccarlo. Irraggiungibile, e però continuamente avvistato, ci appare sempre più luminoso ed essenziale. Non dovremo insomma imparare, come si usa dire, a tenere una matita in mano: la matita sa come muoversi da sola o anche, al caso, non muoversi affatto.

In arte non esistono leggi, verità... Ma potremmo anche dire che ne esistono troppe, ciascuna però a validità limitata (o relativa) a seconda delle epoche e dei cicli che si alternano nel tempo: ciascuna delle opere che via via affluiscono ad accrescere quel vasto consesso o assemblea permanente che chiamiamo Storia dell'arte, se a prima vista sembra venire a sostituire, a coprire la voce di quelle che l'avevano appena preceduta, in «verità» ne confermerà invece l'indiscutibile e spesso inattesa attualità.

Moderno e postmoderno non saranno certo gli ultimi contendenti nell'arena del linguaggio. Niente sembra essere più grandioso, eroico (ma anche patetico) delle imprese della scienza e dell'arte: entrambe inarrendevoli, la prima intenta a investigare, a penetrare il mondo; la seconda a sfuggirlo, a tentare di sostituirlo.

Gli artisti - tutti gli artisti - sono una sola, una stessa persona che si incarna in tempi e luoghi diversi, in tanti diversi individui: il tentativo di imitare, cogliere appieno il modello che soltanto intravedono o che non ammettono di riconoscere come «verità», li confina nell'esercizio di una storia parallela, appunto la Storia dell'arte.

L'arte è così orfana due volte: dei «valori» da trasmettere e, anche, dei canali da percorrere. Inascoltata, apparentemente inutile, ma necessaria.

Il titolo *Artisti non si nasce e non si diventa?* ammette però una via d'uscita, un'ipotetica soluzione: tutto sta in una sorta di atto di fede, tra sé e sé. Non sarà facile trascorrere qualche tempo insieme nella convinzione di svolgere un lavoro utile e positivo... Abbandonati, come siamo, dallo stesso soggetto col quale avremmo dovuto intrattenerci per la durata di questo corso di studi, dovremo cavarcela da soli, ingannare il tempo e magari anche noi stessi.

Che fare allora se l'invitato non parla, si rifiuta di rispondere o non ha nulla da dire?

Il soggetto silenzioso è proprio l'arte. L'arte che, come a me pare evidente, non comunica: per meglio dire, non ha altro da comunicare perché ci ha già comunicato, una volta per tutte, la sua esistenza pur senza con-

cederci una spiegazione... senza aggiungere nulla a questa pura (o presunta) constatazione. Che rischia di regredire a supposizione, se non sostenuta da qualche indizio.

Se la sua stessa esistenza è dunque incerta, messa in questione, tanto meno la sua presenza può esserci confermata. Ma, come si diceva, l'arte non dà spiegazioni e anche la bellezza, sua inafferrabile messaggera, si affaccia di rado e in controluce sulla linea del nostro orizzonte...

Segnali all'orizzonte.

Occorre dunque scegliere: disegnare (l'oggetto, il mondo, la storia...) o rappresentare (il disegno, la distanza, l'orizzonte...)?

L'immagine è «rappresentata» a sua volta per immagini, evocata, annunciata dai suoi stessi strumenti, dagli artifici che la provocano: la matita, il compasso, la carta, il tracciato prospettico... da supporti strumentali a elementi visibili, corpi in equilibrio sull'«atlante» della rappresentazione. Qui di seguito, a prova che nulla è perduto ma occorre raccogliere e ridistribuire le carte in gioco, tre brani ripresi da precedenti occasioni di studio e discussione dei temi che stiamo ora affrontando.

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 (Nota al Corso di Pittura dell'Accademia Albertina di Belle Arti, Torino, 1977-78).

Ogni mia opera, per estensione, è una fotografia: implica un'ottica fotografica, anche quando non lo è materialmente (nel senso che fotografa un gesto, una distanza o perfino un'assenza), tende cioè a illustrare il momento di eternità dell'immagine.

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; 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 a 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...

Un disegno è come una traccia, una trama invisibile e nascosta... Quando leggiamo un testo sulla pagina di un libro o di un giornale perveniamo, in senso strettamente visivo, alla sua più o meno chiara decifrazione grazie ai caratteri di stampa che ce lo trasmettono. Proviamo a osservare gli stessi caratteri, il loro disegno, cento o mille volte ingranditi rispetto alla dimensione funzionale cui abitualmente sono costretti. Isoliamone uno solo, o anche soltanto un particolare: un Garamond, un Bodoni riveleranno allora la sapiente conformazione della loro struttura, l'«ordine» della falsariga sulla quale le linee che li compongono si ricordano tra loro. Potremo così vedere la loro forma implicita, coerente ed essenziale.

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 (Dall'intervento

al colloquio *De l'instrument à la trace*, Auditorium de la Bibliothèqu Nationale, Parigi, 1986).

Una tela bianca montata su un telaio, così come un foglio di carta da disegno o un blocco di marmo grezzo, possono sembrare a prima vista oggetti e materie pronti all'uso, semplici supporti, strumenti «nuovi di fabbrica» destinati ad accogliere e a trasmettere le immagini che li qualificheranno, dopo e per sempre, come opere d'arte.

Osservati in trasparenza (in termini di metafora: ai raggi X della Storia) recano però già in se stessi la memoria di tracce antiche, la filigrana delle immagini che nel tempo hanno rappresentato o avranno occasione di rappresentare.

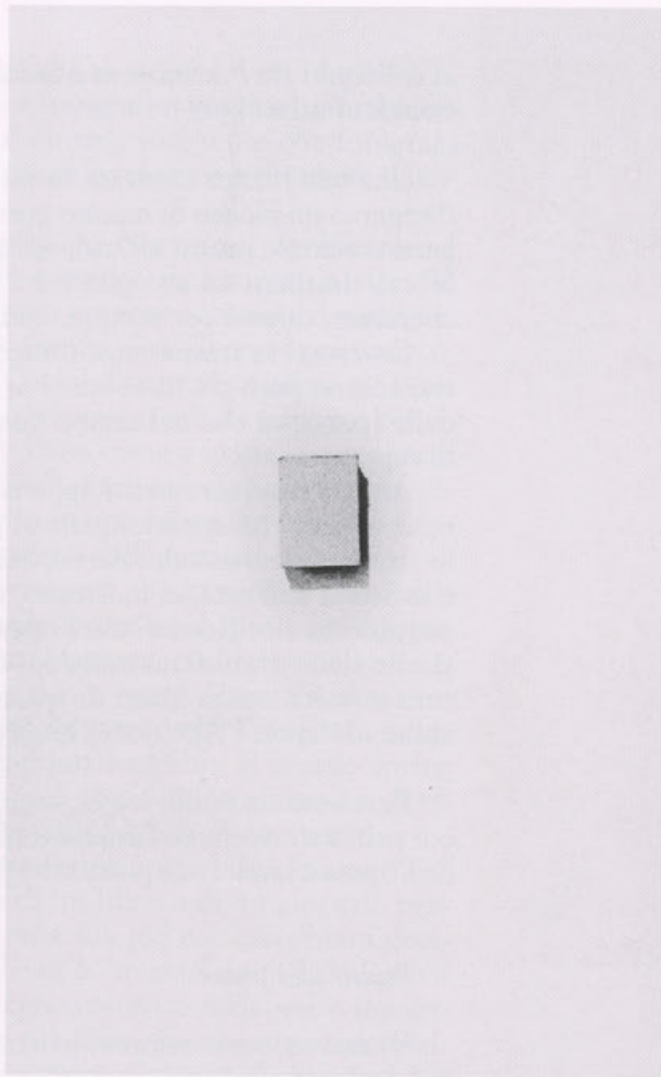
Al pari degli strumenti appena osservati anche le opere già compiute ed esistenti, che appartengono al passato ma tuttavia costituiscono quello strano percorso «circolare», eterno presente senza prima né dopo che è la Storia dell'arte, ci mostrano, al di là delle immagini che rappresentano, gli echi e i riflessi di altre opere, di tutte le altre, quasi fossero le particelle elementari di un mosaico, di una costellazione più vasta o addirittura infinita, senza limiti di spazio e di tempo (Dal catalogo dell'esposizione «D'après l'Antique», Musée du Louvre, Parigi, 2000).

Restiamo così sulla soglia, senza inoltrarci... L'opera è già «finita» ancor prima di rivelarsi: firmata e autenticata, muore con le carte in regola. Se l'opera è immortale può anche permettersi di morire, almeno una volta.

Pronti alla prova.

Di nuovo, come sempre, in cammino... Dall'antico pellegrinaggio verso la salvezza (a Santiago de Compostela, ovvero Finis Terrae) all'avventura della scoperta e della conoscenza (il Grand Tour) fino a giungere, oggi, alla perdita dell'orientamento e alla virtualità del punto di arrivo: il percorso labirintico (l'incrocio dei linguaggi, Internet...)

Analisi delle immagini comparate: l'intento è di accostare, tentare dei raffronti o delle associazioni, per analogia o per opposizione, tra alcune mie opere alla «prova» con alcune opere del passato.



RAFFAELLO SANZIO

I. *Sposalizio della Vergine*, 1504.

G. P.

1a. *Raphael Urbino* MDIII, 1968.

Riproduzione fotografica, in grandezza naturale, della luce nel portale del tempio dipinto da Raffaello nello *Sposalizio della Vergine*.



L. LOTTO

2. *Ritratto di giovane*, 1505.

G. P.

2a. *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, 1967.

Ricostruzione nello spazio e nel tempo del punto occupato dall'autore (1505) e (ora) dall'osservatore di questo quadro.



D. VELÁZQUEZ

4. *Las Meninas*, 1656.

G. P.

4a. *L'ultimo quadro di Diego Velázquez*, 1968.

L'immagine riflessa (il particolare dello specchio de *Las Meninas*: i Reali di Spagna sulla soglia dell'atelier di Velázquez) diventa «vera» nella riproduzione, a sua volta speculare, impressa sulla tela fotografica. Siamo così di fronte alla visione «reale», al dato di fatto che il pittore ha «visto» ma non ci ha dato a vedere.



A. WATTEAU

5. *L'indifferente*, 1716.

G. P.

5a. *Les Fausses Confidences*, 1983.

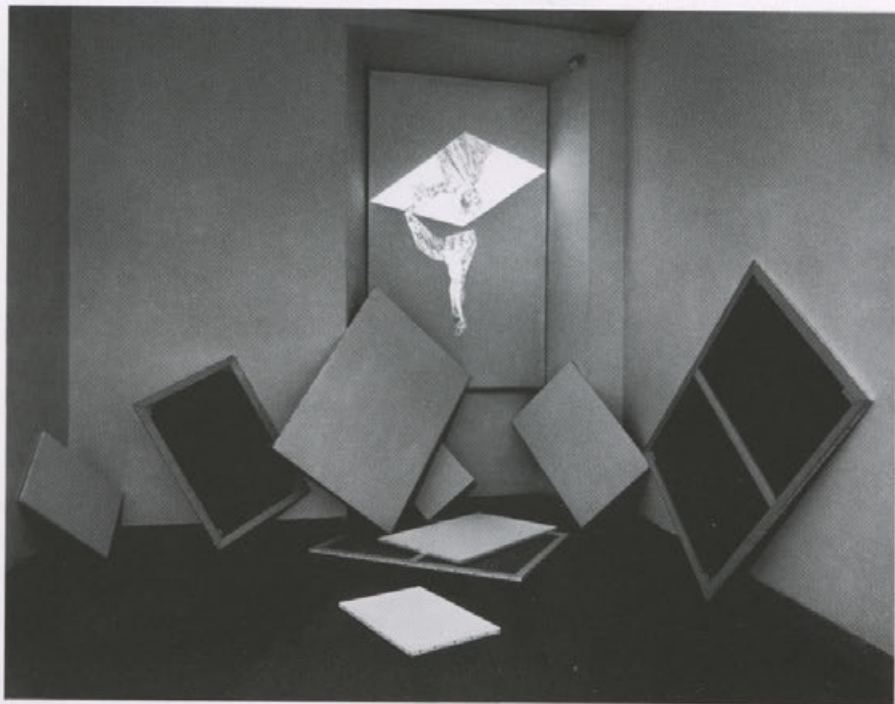
Cha cosa significa, per un artista, la continuità (il proprio continuo smentirsi), l'esperienza ripetuta nella traiettoria del tempo? E perché, se di tempo si parla, così conseguentemente ricerchiamo l'evoluzione di una linea, ancorché senza fine?

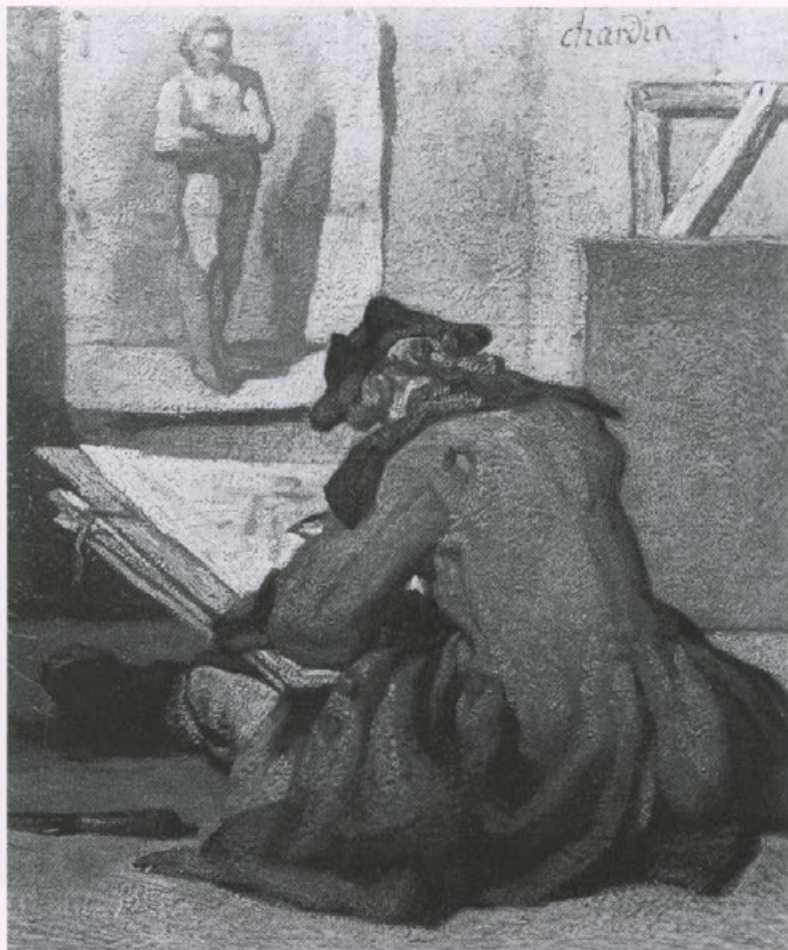
Scartata l'impresa di scrutare le cause di tale necessità conservo per me l'illusione, appena sostenibile, di percorrere un sentiero dove il calcolo dei propri passi diventi, esso stesso, la materia in cui perdersi.

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





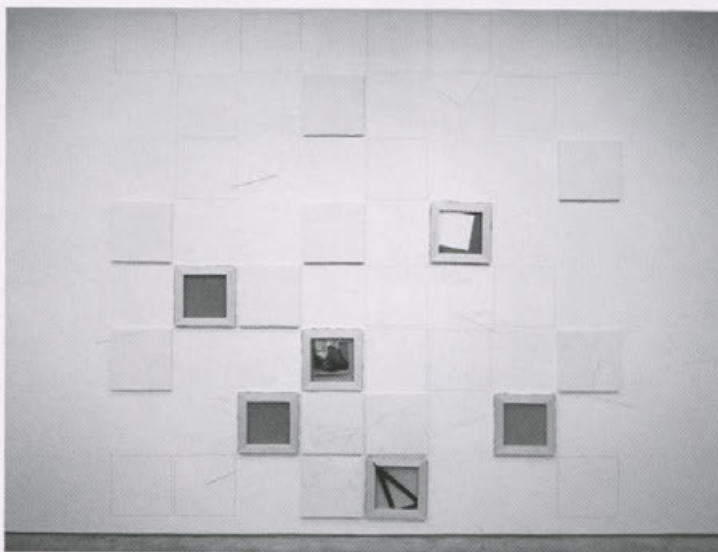
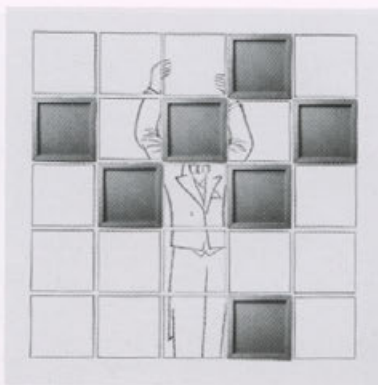
J. B. S. CHARDIN

6. *Giovane disegnatore*, 1738.
Sulle tracce del modello...

G. P.

- 6a. *Segni particolari*, 1997.
6b. *Tre per tre*, 1999.
6c. *Scena muta (stanza dell'autore)*, 1999.

Ma i modelli sono tanti, tendono a confondersi l'un l'altro e a coincidere con la figura dell'autore.



Tre per tre (ognuno è l'altro o nessuno).

La scena è occupata da tre figure maschili (tre statue di grandezza al vero).

Dapprima, a una certa distanza, abbiamo l'impressione di trovarci di fronte a tre figure uguali. E in effetti lo sono, anche se un istante dopo, a distanza ravvicinata, ci accorgiamo che si tratta, sì, della stessa figura, ma più esattamente di tre diversi ruoli o momenti dello stesso personaggio.

Il primo, lo sguardo assente, perduto nel vuoto, è il modello, in posa per un ritratto.

Il secondo, simile al primo, è l'autore del ritratto ed è intento a disegnare.

Il terzo, ancora una replica degli altri due, è l'osservatore dell'opera: potrebbe dunque essere l'osservatore del ritratto, tuttora incompiuto, o dell'opera, di questa stessa che stiamo qui tentando di descrivere e alla quale appartiene. I tre personaggi gravitano intorno allo stesso «tavolo da gioco». La partita non potrà mai avviarsi, né tantomeno concludersi, perché tutti sono ospiti, e non titolari, dello stesso luogo: il luogo dell'opera, ovvero lo spazio dove l'opera ha luogo. Ospite dell'opera è l'autore, che ospita a sua volta l'osservatore.

Disegnare, osservare. Osservare, disegnare... Invertendo l'ordine dei fattori l'immagine non cambia, il dilemma rimane, il *Liber Veritatis* continua all'infinito.



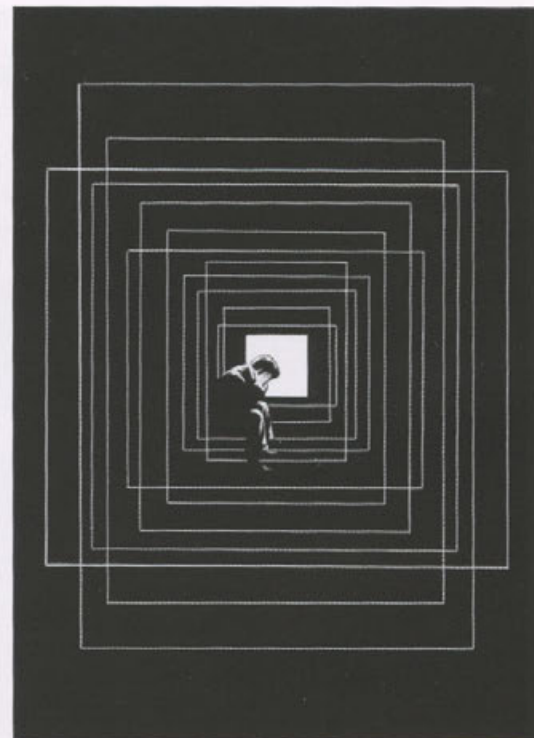
G. P. PANNINI

7. *Vedute di Roma antica*, 1756-57.
Un quadro che rappresenta altri quadri.

Il testo è un esempio di scrittura in codice, con caratteri e simboli che formano una griglia di informazioni. Le righe sono composte da sequenze di lettere e simboli, spesso ripetitive, che sembrano essere un sistema di notazione o un codice di riferimento.

Il testo è un esempio di scrittura in codice, con caratteri e simboli che formano una griglia di informazioni. Le righe sono composte da sequenze di lettere e simboli, spesso ripetitive, che sembrano essere un sistema di notazione o un codice di riferimento.

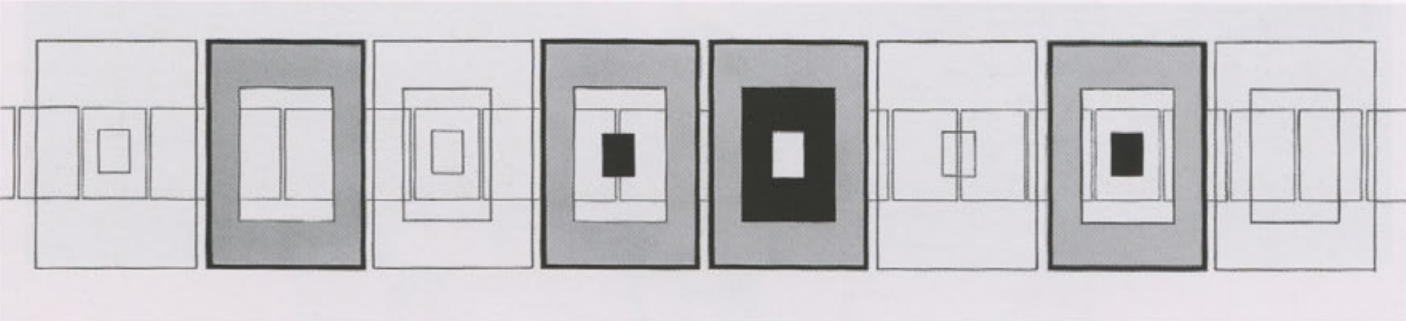
Il testo è un esempio di scrittura in codice, con caratteri e simboli che formano una griglia di informazioni. Le righe sono composte da sequenze di lettere e simboli, spesso ripetitive, che sembrano essere un sistema di notazione o un codice di riferimento.



| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|-----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 |
| 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 |
| 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 | 50 | 51 | 52 | 53 | 54 | 55 | 56 | 57 | 58 | 59 | 60 |
| 61 | 62 | 63 | 64 | 65 | 66 | 67 | 68 | 69 | 70 | 71 | 72 | 73 | 74 | 75 | 76 | 77 | 78 | 79 | 80 |
| 81 | 82 | 83 | 84 | 85 | 86 | 87 | 88 | 89 | 90 | 91 | 92 | 93 | 94 | 95 | 96 | 97 | 98 | 99 | 100 |

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|-----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 |
| 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 |
| 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 | 50 | 51 | 52 | 53 | 54 | 55 | 56 | 57 | 58 | 59 | 60 |
| 61 | 62 | 63 | 64 | 65 | 66 | 67 | 68 | 69 | 70 | 71 | 72 | 73 | 74 | 75 | 76 | 77 | 78 | 79 | 80 |
| 81 | 82 | 83 | 84 | 85 | 86 | 87 | 88 | 89 | 90 | 91 | 92 | 93 | 94 | 95 | 96 | 97 | 98 | 99 | 100 |

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|-----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 |
| 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 |
| 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 | 50 | 51 | 52 | 53 | 54 | 55 | 56 | 57 | 58 | 59 | 60 |
| 61 | 62 | 63 | 64 | 65 | 66 | 67 | 68 | 69 | 70 | 71 | 72 | 73 | 74 | 75 | 76 | 77 | 78 | 79 | 80 |
| 81 | 82 | 83 | 84 | 85 | 86 | 87 | 88 | 89 | 90 | 91 | 92 | 93 | 94 | 95 | 96 | 97 | 98 | 99 | 100 |



G. P.
 7a. *Ennesima (Appunti per la descrizione di sei disegni datati 1975)*, 1975.
 7b. *Studio per Lezione di pittura*, 1994.
 7c. *Prima o poi*, 1997-98.
 Dall'inizio alla fine, senza inizio né fine.



G. B. PIRANESI

8. *Rovine della Galleria delle sculture a Villa Adriana a Tivoli, 1770.*

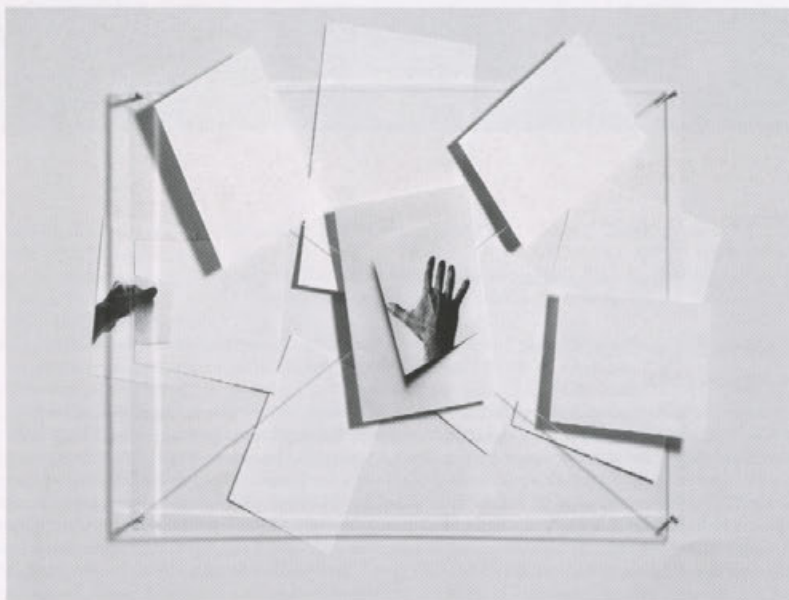
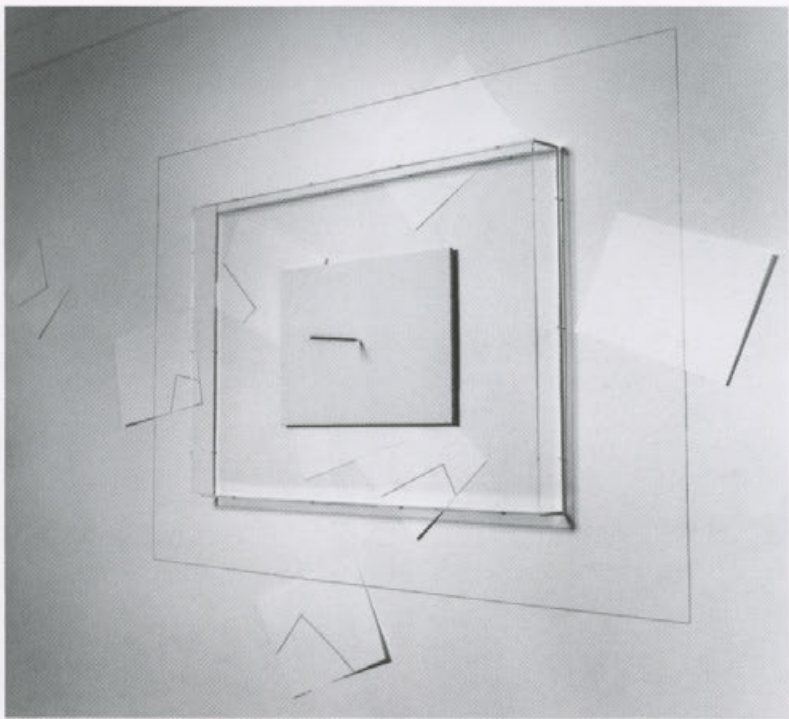
Il segno si avventa sulla superficie e sembra scuoterla, perforarla, aprire una voragine...

G. P.

8a. *Più vero del vero, 1995.*

8b. *Omissis, 1997-98.*

La matita, la mano... si ritraggono, trattengono l'istante che precede il contatto.





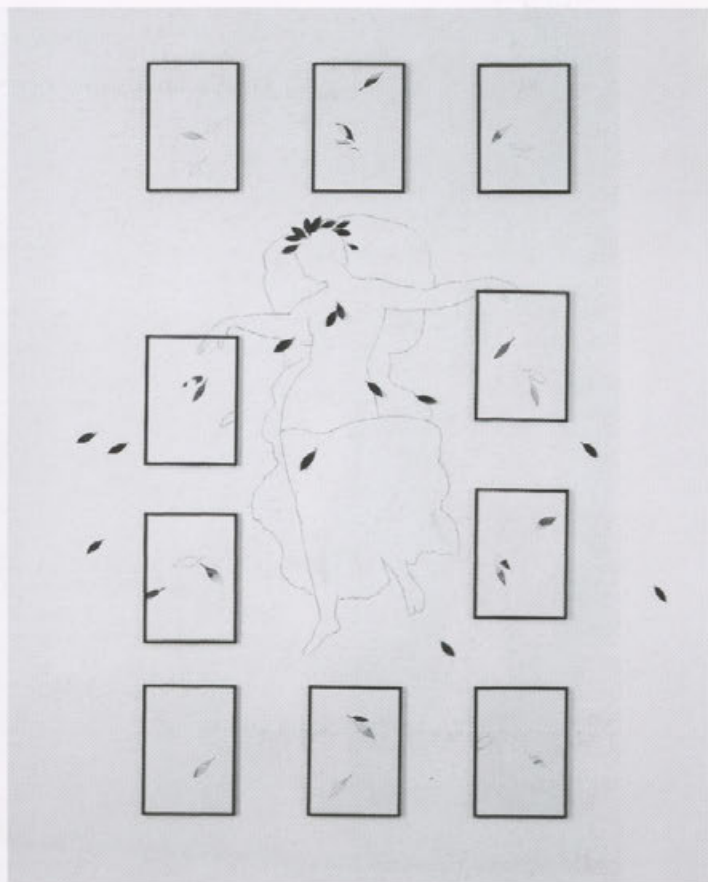
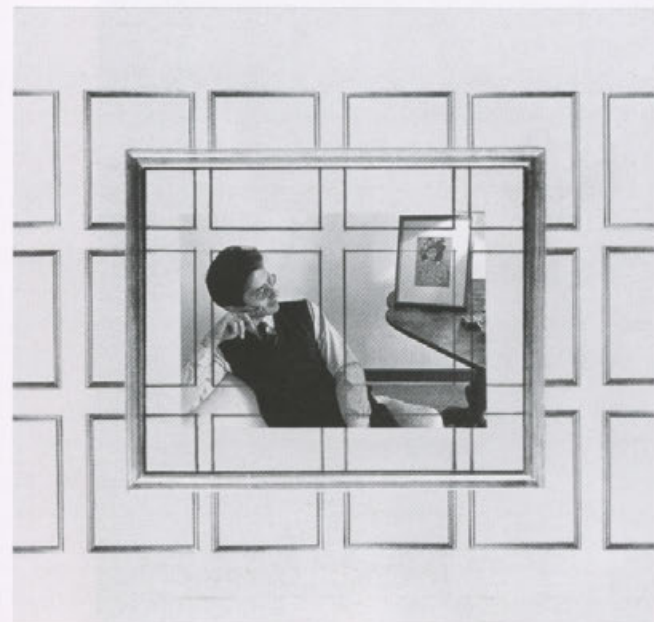
J. J. ZOFFANY

9. *La Tribuna degli Uffizi*, 1772-78.
Tanti (tutti i) quadri in un solo quadro.

G. P.

- 9a. *Studio per Collezione privata*, 1998.
9b. *Summa copiosa*, 1983.

Se collezionare significa riunire, raccogliere, mettere assieme... è curioso che anche gli artisti (sì, loro, che producono opere già destinate a diventare oggetto di collezione) siano forse i primi a darne l'esempio; e che non sempre e soltanto siano soliti collezionare le opere loro proprie, ma che spesso sconfinino in territori dove poter reperire altre opere a loro congeniali, oggetti di ogni genere o semplici tracce ritenute particolarmente preziose. Quasi sempre, i conti però non tornano. L'artista, colui che - come si dice - tutto vede o prevede, vede o prevede appunto un tutto che non può certo essere realmente riunito o raccolto e non vede, è cieco di fronte a quelle poche opere (sue o non sue, non fa differenza) che gli è dato toccare e possedere. Un tutto che ovviamente gli sfugge, lo supera e di cui neppure vorrebbe, in fondo, poter disporre liberamente. Nulla lo spinge a ricercare tanta libertà perché, per poterne preservare la scoperta, non deve trovarsela a portata di mano.



Dalle parole ai fatti. Tre, fra i tanti, sono i quadri che al momento ricordo e rimpiango di non poter annoverare tra quelli che ho la fortuna di possedere.

Quadri che rappresentano altri quadri: le *Vedute di Roma antica* (1756-57) di G. P. Pannini, il *Projet d'aménagement de la Grande Galerie* - e il suo pendant, la *Vue imaginaire de la Grande Galerie en ruines* - (1796) di H. Robert, *L'atelier rouge* (1911) di H. Matisse...

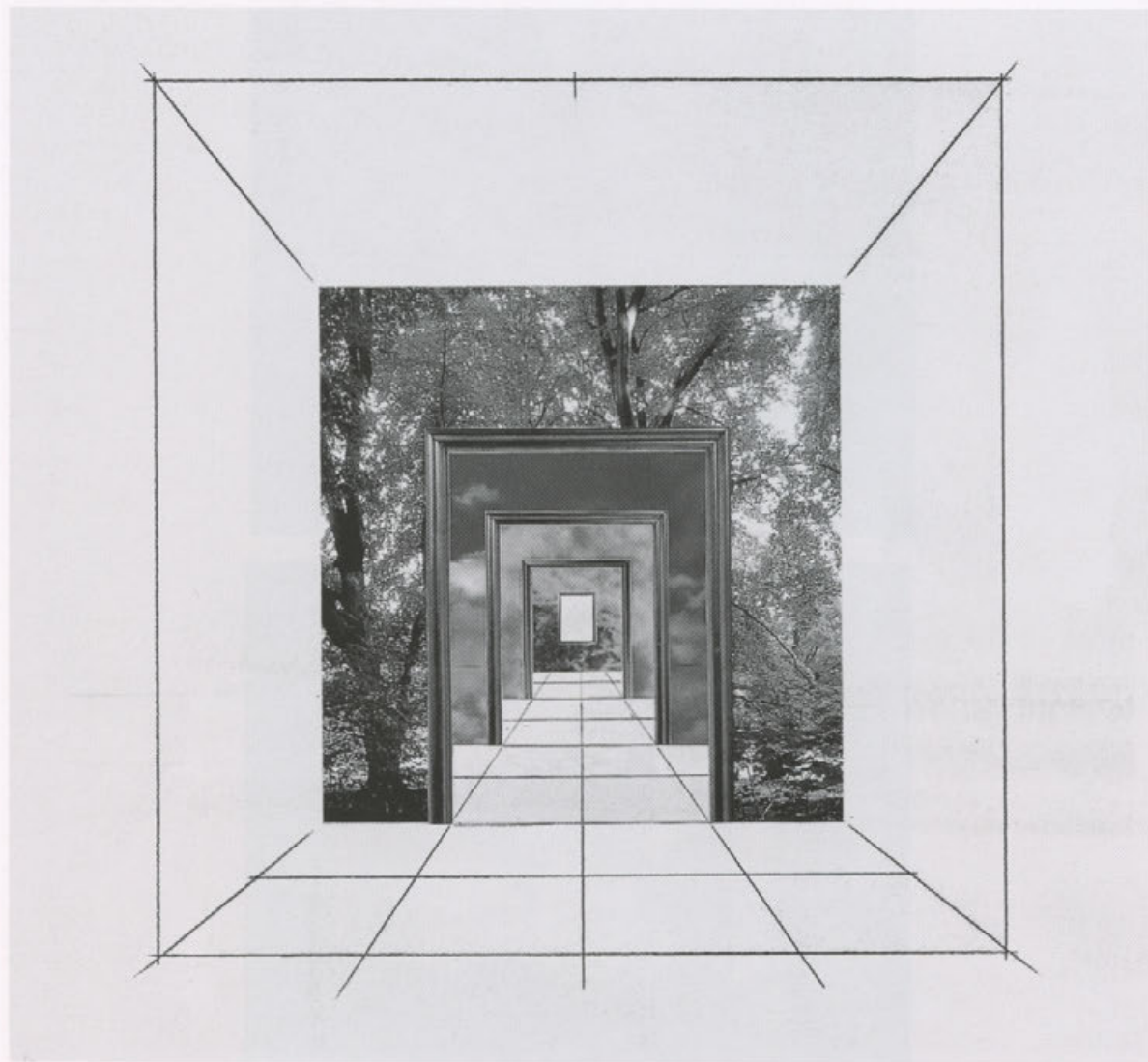
Quadri che descrivono e interpretano una mancanza, incolmabile e disperante, ma anche un'accesa nostalgia del futuro, un'esaltazione, una sintesi instabile eppure equilibrata di memoria e visione.

Collezione privata si compone di una serie di cornici vuote e uguali (dal vetro trasparente la porzione di parete, cm 40 x 60, corrispondente alle dimensioni del mio primo quadro, *Disegno geometrico*, 1960) disposte a intervalli regolari e a vari ordini di altezza. Sulla parete sono però direttamente tracciati a matita altri riquadri, tutti diversi perché corrispondenti alle dimensioni di ciascuna delle opere di altri autori che mi è riuscito di raccogliere fino ad oggi (quadri, sculture, disegni di Giorgio De Chirico, Lucio Fontana, Fausto Melotti, Vassilij Kandinsky, Francis Picabia, Pinot Gallizio, Carla Accardi, Mario Merz, Aldo Mondino, Erik Dietmann, Bruno Munari, Mario Nigro, Piero Manzoni, Enrico Castellani, Cy Twombly, Yves Klein, Mario Schifano, Tano Festa, Sol LeWitt, Elaine Sturtevant, Gilbert & George, Luciano Fabro, Alighiero Boetti, Jasper Johns, Christian Boltanski, Robert Barry, Niele Toroni, Philippe Boutibonnes, François Perrodin, Corrado Levi, Luigi Ontani, Serse Roma, Vincenzo Cabiani, Liliana Moro, Amedeo Martegani, Grazia Toderi...)



10. Casa di Goethe, Weimar, 1792-1832.

Una fuga prospettica attraverso le varie fasi di una conoscenza organica e universale.



G. P.

10a. *Goethe Haus*, 1998.

Porte che sono cornici, pareti che evocano i quattro elementi, un punto di fuga che ci riporta in superficie.

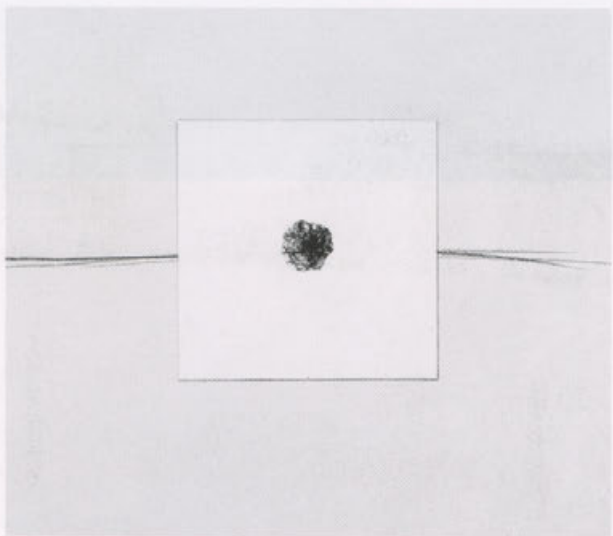
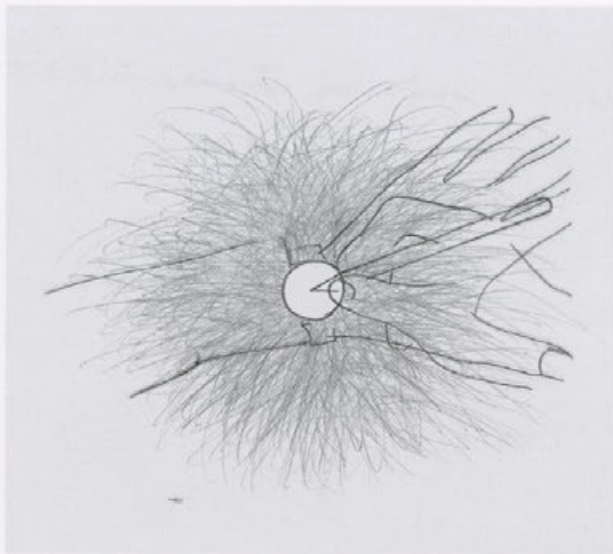


H. ROBERT

11. *Progetto di allestimento della Grande Galerie del Louvre, 1796.*

Veduta immaginaria della Grande Galerie in rovina, 1796.

Il tempo corre, qui (siamo quasi arrivati alla conclusione del Corso) e altrove. Anzi, vola, come nei due dipinti del famoso *pendant* di Hubert Robert: nello stesso anno, l'allestimento e le rovine dell'immagine del Musco.

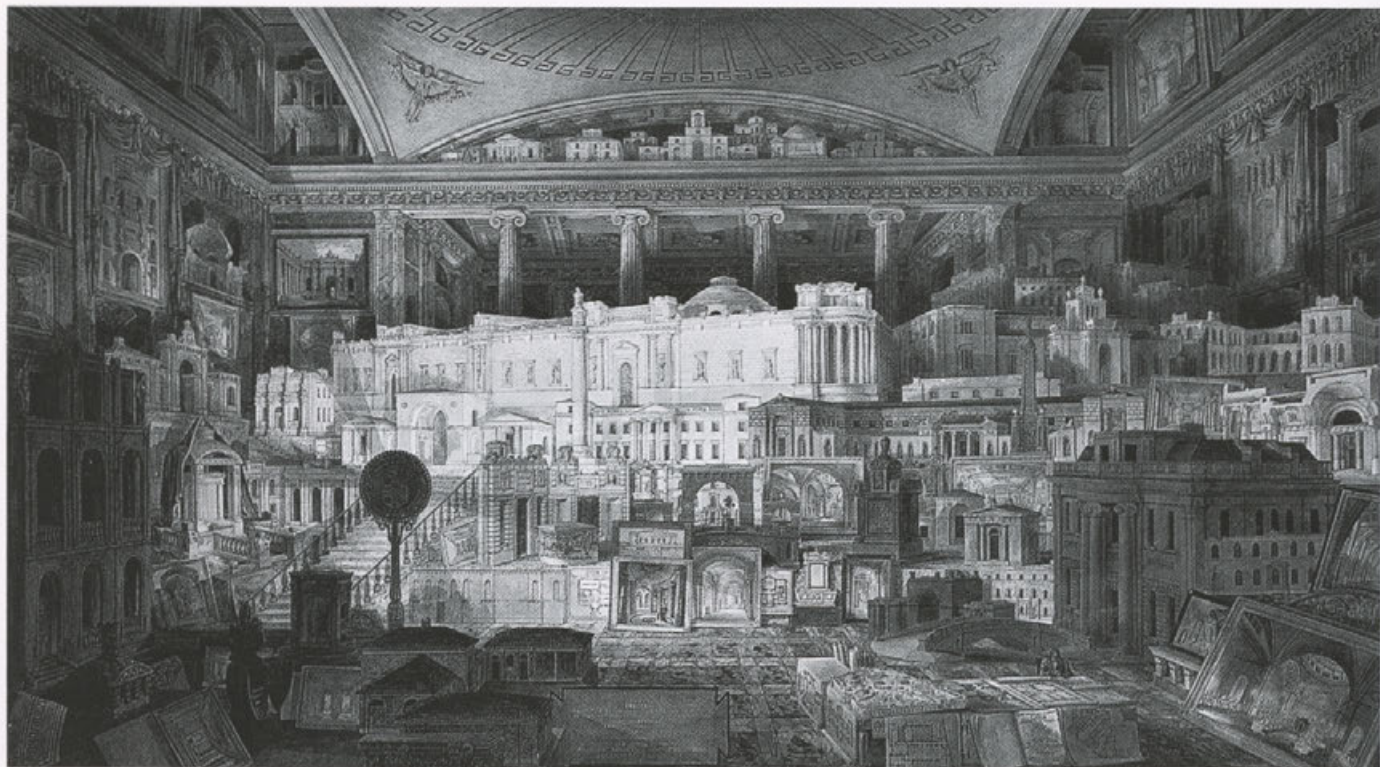


G. P.

11a. *Omega*, 1999.

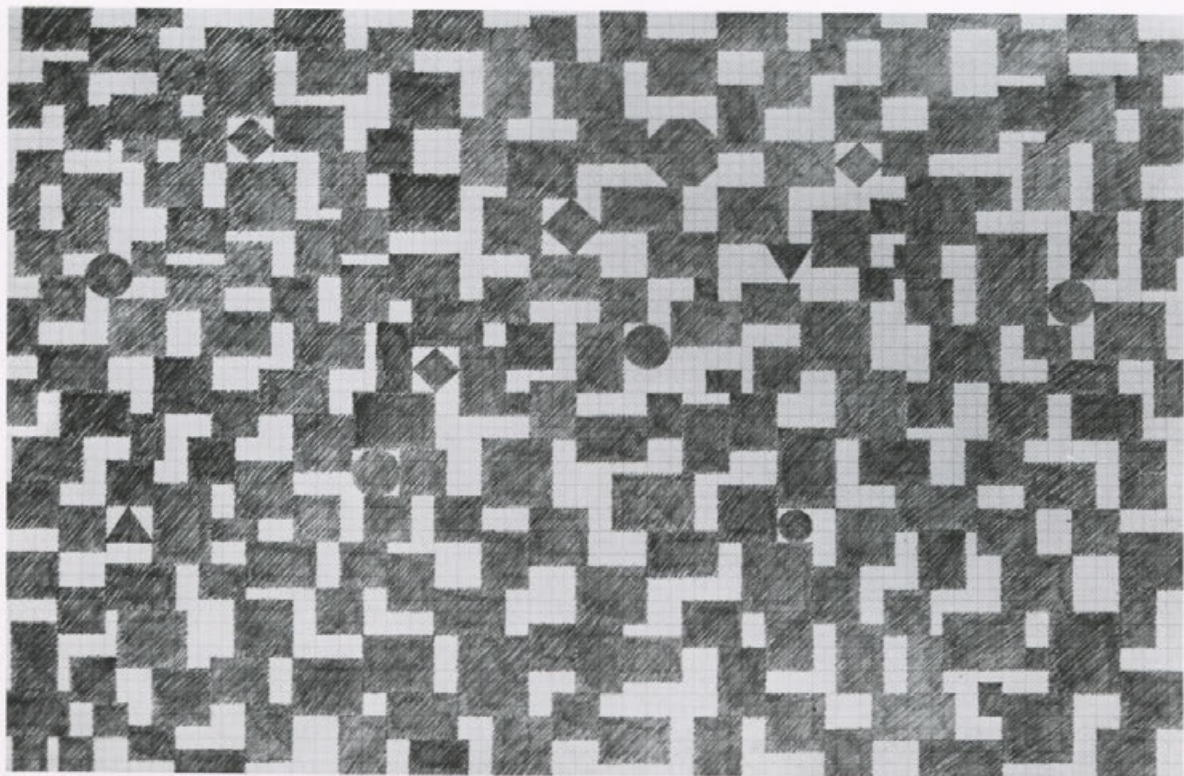
11b. *In extremis*, 1999.

Il tempo, addirittura, si dissolve: ma *In extremis* ci accorgiamo (ci auguriamo) di poter ancora proseguire.



J. M. GANDY

12. *Edifici pubblici e privati eseguiti su progetto di John Soane tra il 1780 e il 1815, 1818.*
Visione fantastica che riunisce l'«opera omnia» di un autore.



G. P.

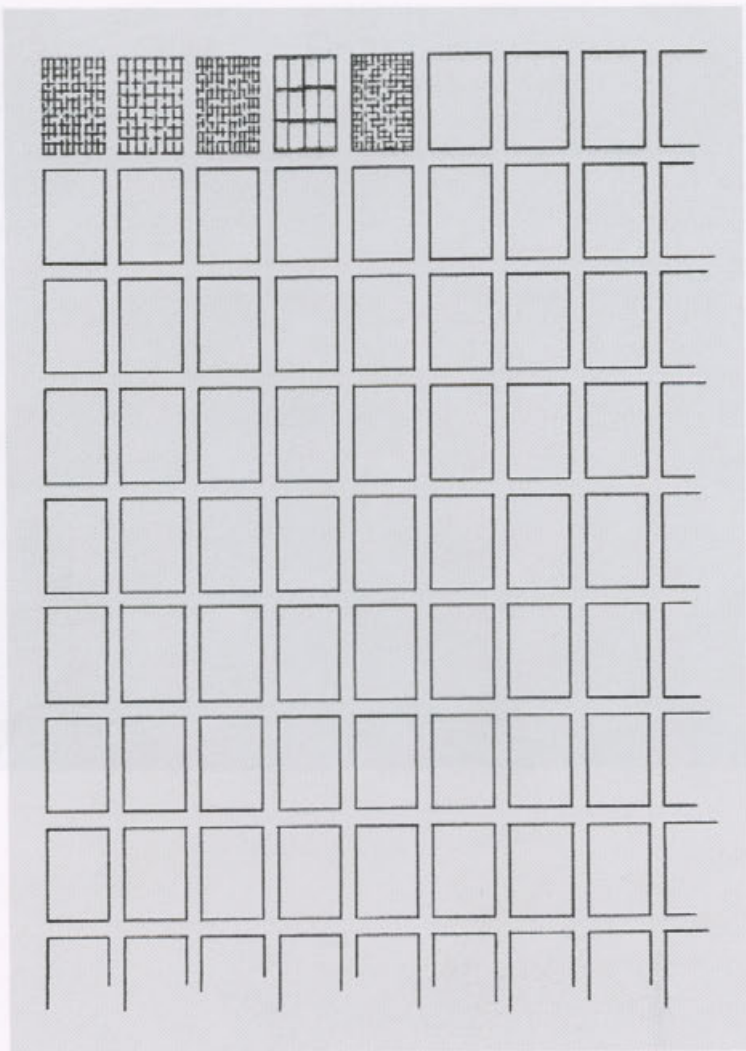
12a. Studio per *Idem* (III), 1973.

Appunti per tre possibili inventari di immagini vuote, senza titolo e senza data.

Il ciclo di esposizioni intitolate *Idem* non ha pretese analitiche: non si riferisce cioè a termini verificabili, non rivendica un risultato attendibile.

Le opere elencate in successione (le mie? le passate o le future? quali altre?) sono la pura sospensione decorativa di un enunciato impronunciabile, la scommessa perduta nei meandri della memoria e delle immagini. Se la stesura originale di *Idem* può simulare di ripercorrere le tracce virtuali di altre opere, *Idem* (II) può rinnovare la stessa indagine o rappresentare una nuova versione di *Idem*, e così *Idem* (III). *Idem* (IV), realizzato in undici esemplari, è l'una e l'altra di queste due interpretazioni o, ancora, la copia del suo uguale precedente.

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



12b. Studio per *Del bello intelligibile*, 1978-81.

Le cinque opere che compongono questa mostra appartengono a un ciclo, previsto in varie parti, intitolato *Del bello intelligibile*.

Nella prima, la sequenza dei titoli è riferita al parametro di una tecnica (l'incisione); nella seconda, i nomi degli autori si identificano nel tema (dell'autoritratto); nella terza, la successione delle date delinea l'arco di un'epoca (il XVII secolo); nella quarta, l'elenco dei testi corrisponde alla misura di un percorso (una bibliografia); nella quinta, infine, l'insieme dei luoghi individua il destino delle immagini (il museo).

La mostra vuole dunque offrire, più che l'idea di un processo, diverse occasioni di poter vedere l'infinito rovesciato delle parole e delle immagini.



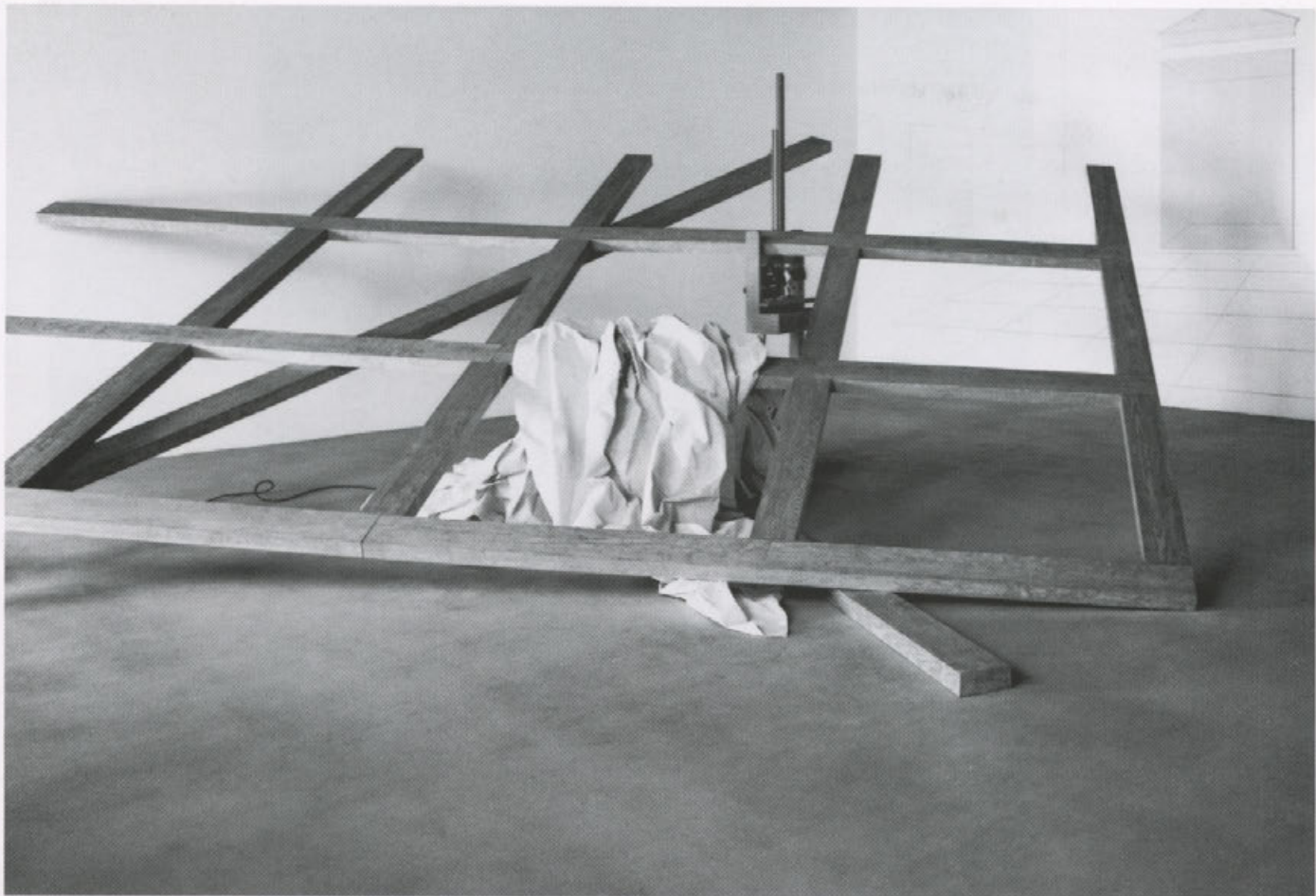
12c. *Œuvres Complètes*, 1993.

Le sedici lettere del titolo siglano, a una a una, le sedici parti di un foglio che, piegato appunto in «sedicesimo», evoca il «testo» delle pagine che viene così a costituire.



T. GÉRICAULT

13. *La zattera della Medusa*, 1819.



G. P.

13a. *Hic et nunc (Le Radeau de la Méduse)*, 1991.

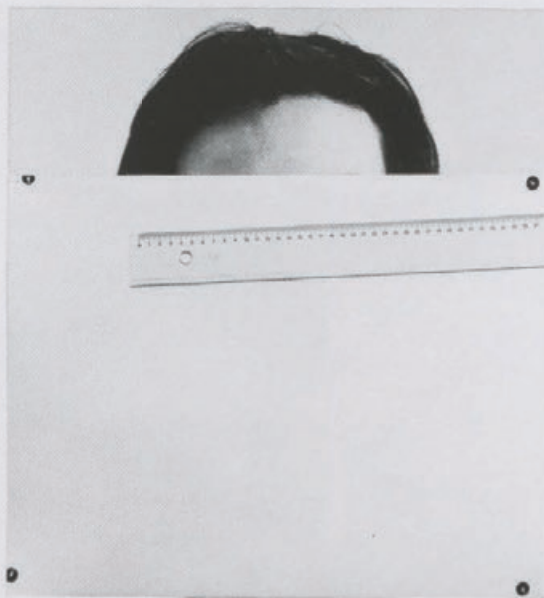
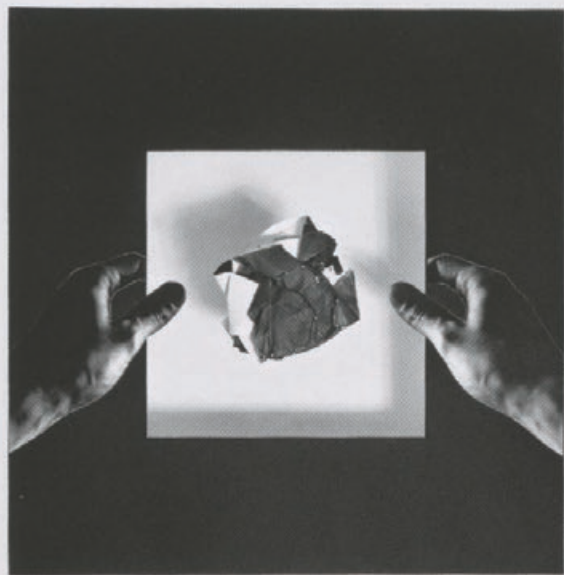
Ovvero, «Le Radeau de la Peinture»: un telaio delle stesse misure del quadro di Géricault, attraversato e travolto da un'ondata di tela bianca, vergine, è trattenuto in equilibrio precario da un cavalletto, immobile, nel punto centrale.



ANONIMO

14. *Veduta dell'interno del Panthéon a Parigi, 1820.*

L'architettura, spazio autorevole e sovrano per eccellenza.

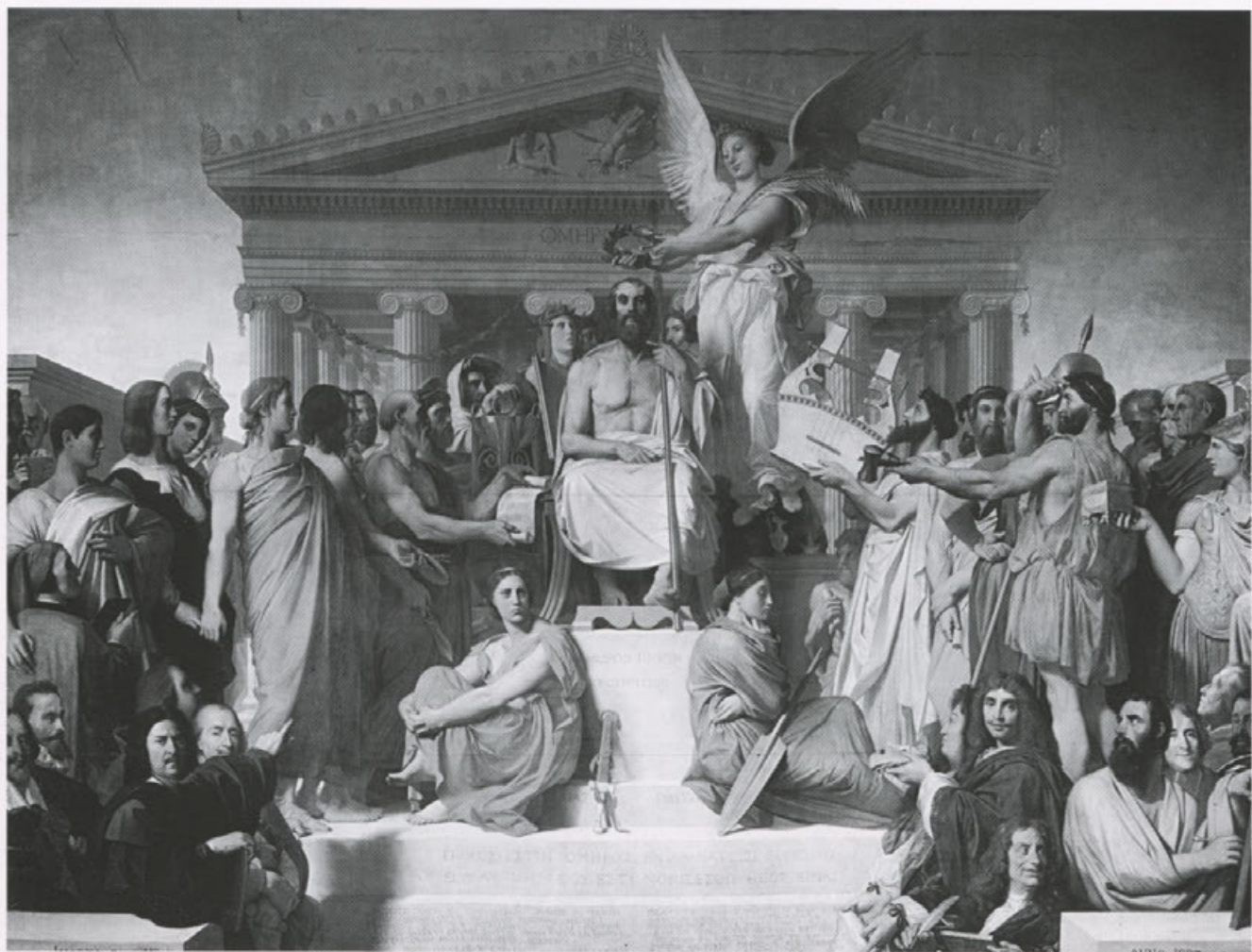


G. P.

14a. *Senza titolo*, 1966

14b. *Off limits*, 1999.

I materiali del progetto, controfigure alla ribalta, da supporti strumentali a protagonisti della rappresentazione (l'immagine occupa la superficie senza mostrarsi).



J. A. D. INGRES

15. *Apoteosi di Omero*, 1827.



G. P.

15a. *Apoteosi di Omero*, 1970-71.

Nel quadro di Ingres, esposto al Louvre, alcuni personaggi della Storia indicano la figura di Omero come emblema dell'ispirazione classica. Nel mio lavoro, dallo stesso titolo, una serie di fotografie posate su leggii come partiture singole e autonome (ogni spettatore si può rispecchiare in ogni interprete e quindi in ogni personaggio) costituisce una scena senza alcuna finalità narrativa: nessuna relazione unisce le varie identità salvo la loro comune funzione simbolica.

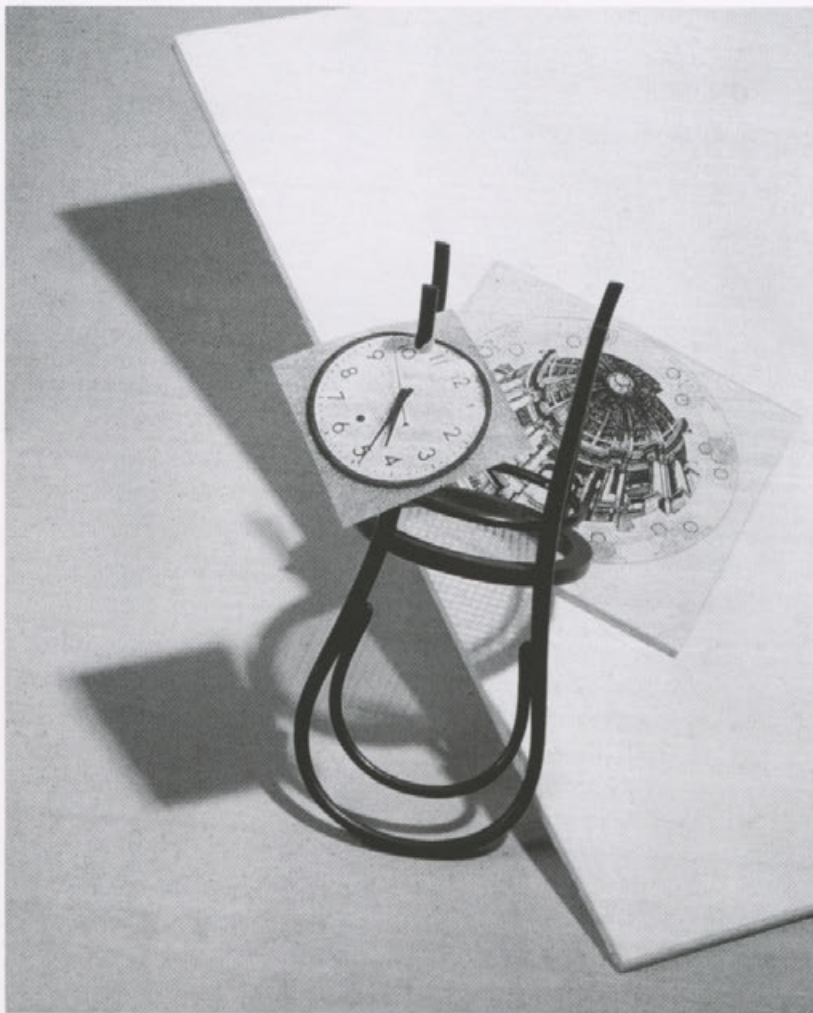
Socrate, Leonardo, Alessandro Magno, Rimbaud... nelle loro rappresentazioni teatrali o cinematografiche: per sottolineare la discordanza dei tempi, dei luoghi e delle storie, i leggii non hanno univocità né unidirezionalità, sono disposti senza un centro, senza un particolare punto di riferimento. La mancanza di qualsiasi nesso tra i personaggi fa sì che paradossalmente la «rappresentazione» potrebbe non avere mai fine e il numero dei personaggi crescere a dismisura, procedere *ad infinitum*.



G. DE CHIRICO

16. *La melanconia della partenza*, 1914.

Esistono almeno due Italie: una è quella vista dal di fuori (nitida perché storica, prospettica, gloriosa) l'altra è la nostra, vista dal di dentro (il suo fascino degenerato ci invia tuttora qualche sporadico segnale). *The Melancholy of Departure* di Giorgio De Chirico - ci si è perfino disabituati a leggerne il titolo nella lingua originale, del resto sia l'autore (nato in Grecia) che il luogo evocato (la Gare Montparnasse) sono «stranieri» - è come un'eco di qualcosa di irriducibilmente «italiano», vero e proprio emblema del trionfale declino che da quattro secoli stiamo attraversando.



G. P.

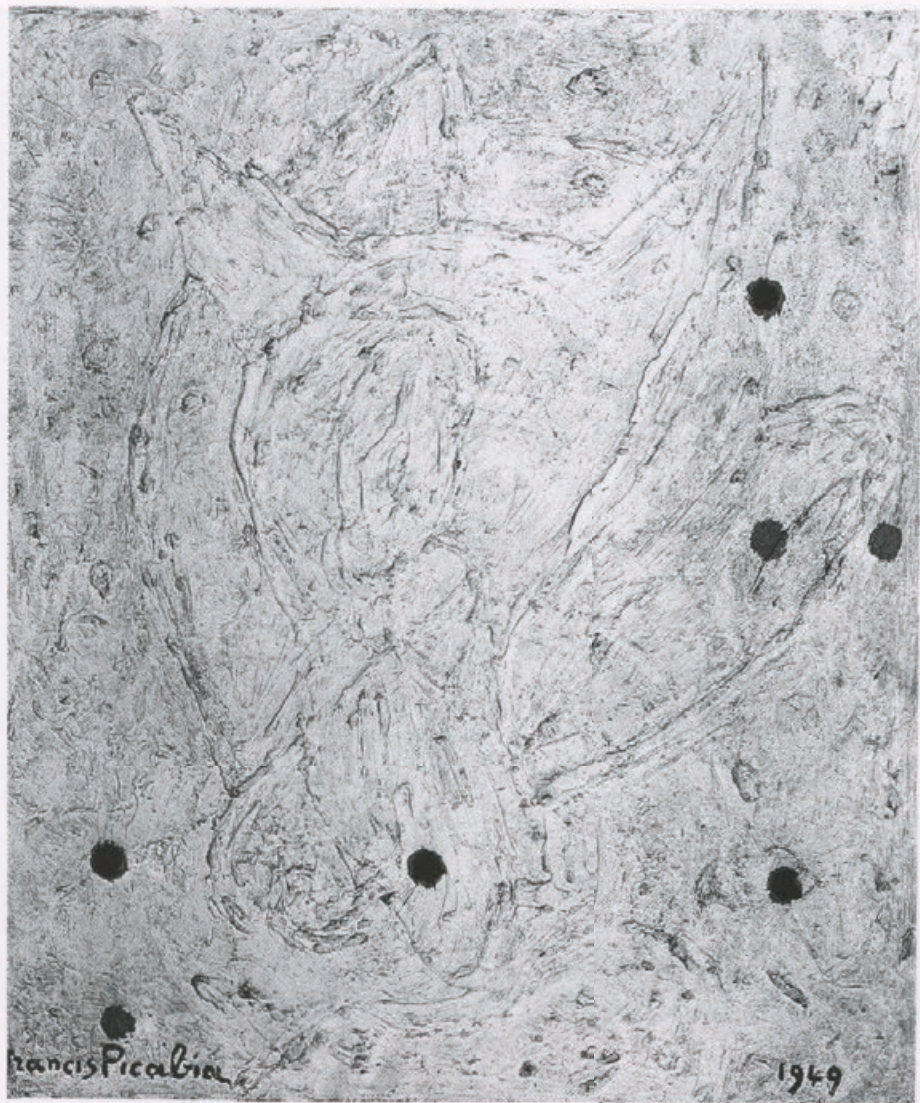
16a. *Piazze d'Italia*, 2001-2002 (particolare).

Il Faro di Alessandria, il Tempio di Artemide a Efeso, i Giardini di Babilonia e altre perdute bellezze costituivano quell'insieme di stupefacenti luoghi dell'antichità che la Storia ci ha tramandato come «Le Sette Meraviglie del Mondo». Ci pare di conoscerle, di riuscire ancora a vederle, ma non possiamo più osservarle: non esistono più, e forse è per questo che il loro nome ancora persiste nella nostra memoria.

Le piazze d'Italia (e sarebbero ben più numerose e facilmente raggiungibili) potrebbero costituire un adeguato sostitutivo di quelle meraviglie perdute. Anch'esse però, in un certo senso, non esistono più: le frequentiamo, talvolta perfino ne abusiamo, ma non riusciamo più a contemplarle, a collocarle nel punto di fuga delle nostre prospettive.

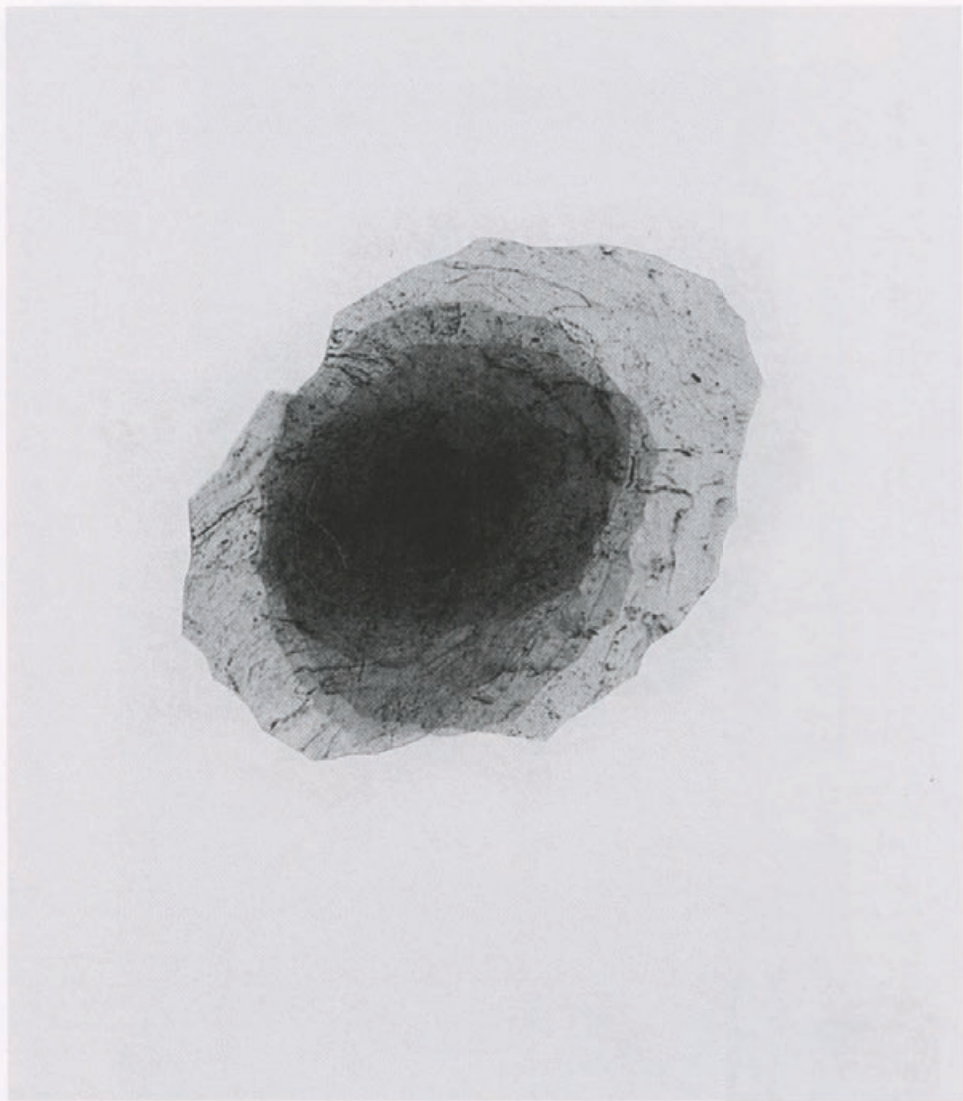
Nelle sue *Piazze d'Italia*, Giorgio De Chirico riporta quell'aria e quella luce al loro silenzio autentico e originario: anzi, a un silenzio ancora anteriore... indefinito, insondabile.

Ecco ritrovata la meraviglia, almeno una.



F. PICABIA

17. *Silence*, 1949.



G. P.

17a. *Silence*, 2003.

L'«ultimo» quadro di Francis Picabia, *Silence* (1949), torna a costituirsi, a coagularsi in un nucleo originario: i sette punti che lo compongono si riuniscono per ritrovarsi in un punto solo, sorta di «big bang» o «buco nero» senza luogo né data.



G. MORANDI

18. *Natura morta*, 1960.

Una cosa da niente, messa subito e perfettamente «in quadro».

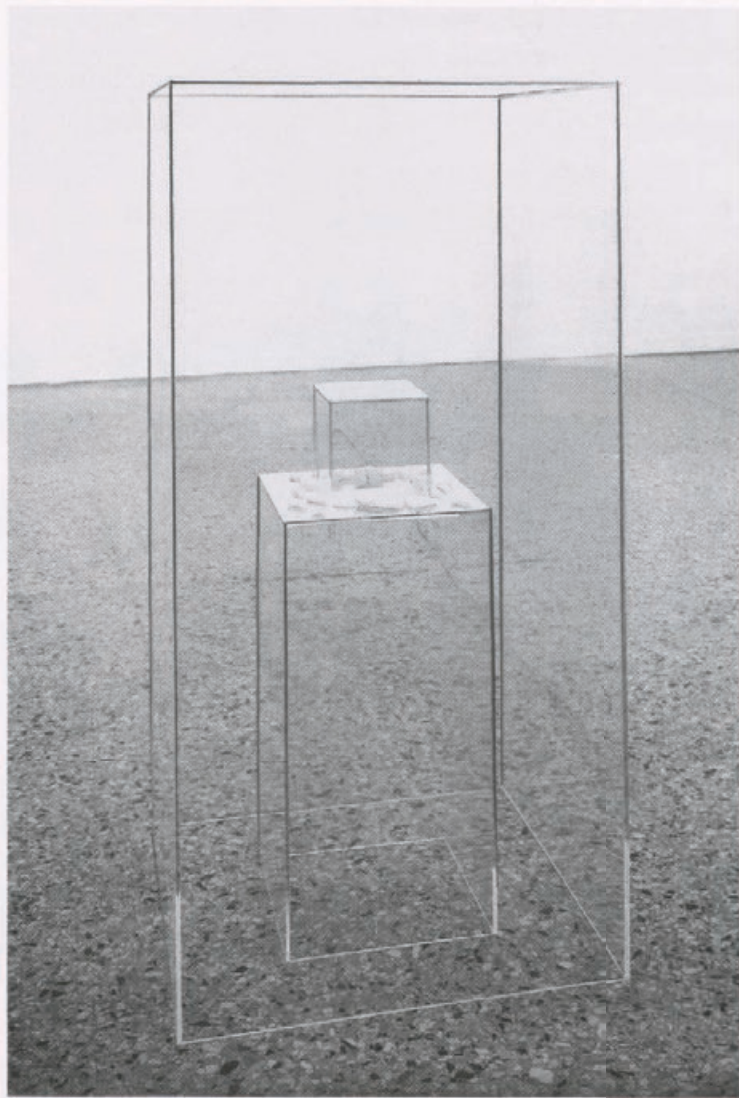
Non mi sono mai innamorato di Giorgio Morandi... pur tuttavia ho sempre provato per lui una più che rispettosa ammirazione, la più alta considerazione. La sua lezione è indiscutibile, la sapienza e la disciplina della sua pittura non lasciano alcun dubbio.

Sono stato invece innamorato di Giorgio De Chirico... e con lui tutto: a permane una serena e felice convivenza: ho la fortuna di possedere un suo autoritratto, un piccolo «inchiostro su carta» che mi sono permesso di inquadrate in una cornice-portaritratti e che conservo, come si fa di solito coi parenti stretti e le persone più care, in un angolo appartato della mia abitazione. De Chirico vi si ritrae «fuori tempo», abbigliato in costume del Seicento: salto nel vuoto (della Storia), visione acrobatica e spericolata che, per esempio, il pudore e la regola di Morandi non potrebbero neppure concepire.

Dote preziosa e riconosciuta di Giorgio Morandi, che forse però ci trattiene dallo slancio di una condivisione totale e... affettuosa della sua opera, è la sua infallibilità: non un quadro, non una sola pennellata - pur osservando l'ostinata e ossessiva ripetizione propria della sua opera - risultano di troppo. In certi disegni, poi, il prodigio di «vedere» un oggetto che non c'è - un vuoto accanto al quale però si distende un'ombra portata che così lo trasforma in un pieno - tocca il primato dell'essenzialità e della perfezione.

De Chirico, tanto per insistere nel paragone, inciampa invece spesso e volentieri in visioni non sempre nitide, anzi confuse e capricciose, che sfuggono al controllo della sintesi formale e precipitano negli abissi di una profondità dove tutto può accadere ma non tutti riescono a seguirlo (penso anche a Francis Picabia, altra mia passione sempre viva, autore anche lui di alcuni bellissimi/bruttissimi quadri...)

Mi accorgo ora che, in tutta sincerità, i tratti del mio carattere (e delle mie opere) corrispondono più ai «difetti» di Morandi che alle qualità - peraltro rare e inimitabili - di De Chirico o Picabia che ho inteso privilegiare. Che sia vittima anch'io, come spesso succede, dell'attrazione fatale dei contrari?



G. P.

18a. *Niente e subito*, 2001.

L'esplosione (o l'implosione) dell'oggetto della rappresentazione nel corpo della «scultura». Quel niente cui si riduce il soggetto dell'opera, subito però si traduce nella sua stessa esposizione.

- p. 57 *L'opera autentica*, 2002.
Lastra di plexiglas, 4 tele, ciascuna di cm 60 x 60, 4 cavalletti.
Como, Fondazione Antonio Ratti. Foto Agostino Osio.

Pronti alla prova

- 64 1. Raffaello Sanzio, *Sposalizio della Vergine*, 1504.
Milano, Pinacoteca di Brera. 1990 © Scala - Ministero Beni e Attività culturali.
- 64 1a. *Raphael Urbino MDLXXXIII*, 1968.
Fotografia su tela emulsionata montata su tavola, cm 4,8 x 3,4.
Pescara, Collezione Vittoriano Spalletti.
- 65 2. Lorenzo Lotto, *Ritratto di giovane*, 1505.
Firenze, Galleria degli Uffizi.
- 65 2a. *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, 1967.
Fotografia su tela emulsionata, cm 30 x 24.
Laupheim, Collezione FER.
- 66 3. Albrecht Dürer, *L'artista che disegna un nudo*, 1538.
- 67 3a. *Copia dal vero*, 1975.
Matita su tela, 3 elementi, ciascuno di cm 40 x 40.
Collezione privata.
- 67 3b. *Eclisse*, 1975.
Matita su tela, cm 120 x 180.
Milano, Collezione privata.
- 67 3c. *Natura morta (Morte naturale)*, 1999.
Collage su carta, cm 70 x 50.
Foto Paolo Mussat Sartor.
- 68 4. Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656.
Madrid, Museo Nacional del Prado. 1995 © Foto Scala, Firenze.
- 68 4a. *L'ultimo quadro di Diego Velázquez*, 1968.
Fotografia su tela emulsionata, cm 93 x 62.
Milano, Collezione Paolo Consolandi.
- 69 5. Jean Antoine Watteau, *L'indifferente*, 1716.
Parigi, Musée du Louvre. 2005 © Foto Scala, Firenze.
- 69 5a. *Les Fausses Confidences*, 1983.
Proiezione, tele di varie misure.
New York, Collezione The Guggenheim Museum. Foto Attilio Maranzano.
- 70 6. Jean Baptiste Simeon Chardin, *Giovane disegnatore*, 1738.
Parigi, Musée du Louvre. 1990 © Foto Scala, Firenze.
- 71 6a. *Segni particolari*, 1997.
Tavola litografica.
Da G. Paolini, *Black Out*, Exit, Ravenna 1997.
- 71 6b. *Tre per tre*, 1999.
3 calchi in gesso, ciascuno di cm 130.
Foto Antonio Maniscalco.

- p. 71 6c. *Scena muta (stanza dell'autore)*, 1999.
Matita e collage su tele (recto/verso) e su parete, cm 350 x 350 circa.
- 72 7. Giovanni Paolo Pannini, *Vedute di Roma antica*, 1756-57.
Stoccarda, Staatsgalerie.
- 73 7a. *Ennesima*, 1975.
6 tavole litografiche, ciascuna cm 30 x 20.
Da G. Paolini, *Ennesima*, Yvon Lambert, Paris 1975.
- 73 7b. Studio per *Lezione di pittura*, 1994.
Matita e collage su carta, cm 70 x 50.
- 73 7c. *Prima o poi*, 1997-98.
8 cornici, ciascuna di cm 100 x 70, matita su parete.
Lugano, Collezione Museo Cantonale d'Arte.
- 74 8. Giovanni Battista Piranesi, *Rovine della Galleria delle sculture a Villa Adriana a Tivoli*, 1770.
- 75 8a. *Piú vero del vero*, 1995.
Tela, plexiglas, collage e matita su parete.
Collezione privata. Foto Paolo Mussat Sartor.
- 75 8b. *Omissis*, 1997-98.
Plexiglas, fotografia, collage su parete, cm 80 x 120 circa.
Foto Croce & Wir.
- 76 9. Johann Joseph Zoffany, *La Tribuna degli Uffizi*, 1772-78.
Windsor, Royal Collection.
- 77 9a. Studio per *Collezione privata*, 1998.
Fotografia, matita e collage su carta, cm 20 x 30.
- 77 9b. *Summa copiosa*, 1983.
10 cornici, ciascuna di cm 50 x 33, matita e collage su parete.
Zurigo, Collezione Migros Museum. Foto Paolo Mussat Sartor.
- 78 10. Casa di Goethe, Weimar, 1792-1832.
- 79 10a. *Goethe Haus*, 1998.
Matita e collage su carta, cm 70 x 70.
Berlino, Collezione P. Maenz / G. de Vries. Foto Paolo Mussat Sartor.
- 80 11. 1. Hubert Robert, *Progetto di allestimento della Grande Galerie del Louvre*, 1796.
Parigi, Musée du Louvre.
2. Hubert Robert, *Veduta immaginaria della Grande Galerie in rovina*, 1796.
Parigi, Musée du Louvre.
- 81 11a. *Omega*, 1999.
Matita su carta, cm 50 x 50.
Foto Paolo Mussat Sartor.
- 81 11b. *In extremis*, 1999.
Matita e collage su carta, cm 50 x 50.
Foto Paolo Mussat Sartor.
- 82 12. Joseph Michael Gandy, *Edifici pubblici e privati eseguiti su progetto di John Soane tra il 1780 e il 1815*, 1818.
Londra, Royal Academy of Arts.

- p. 83 12a. Studio per *Idem (III)*, 1973.
Matita su carta millimetrata, cm 50 x 70.
- 84 12b. Studio per *Del bello intelligibile*, 1978-81.
Matita su carta, cm 48 x 33.
- 85 12c. *Œuvres Complètes*, 1993.
Volume in fototipia, cm 25 x 33, Imprimerie Nationale, Yvon Lambert, Paris 1993.
Foto Paolo Mussat Sartor.
- 86 13. Théodore Géricault, *La zattera della Medusa*, 1819.
Parigi, Musée du Louvre.
- 87 13a. *Hic et nunc (Le Radeau de la Méduse)*, 1991.
Tela, telaio, cavalletto, proiettore, cm 490 x 715.
Foto Paolo Pellion.
- 88 14. Anonimo, *Veduta dell'interno del Panthéon a Parigi*, 1820.
- 89 14a. *Senza titolo*, 1966.
Fotografia, collage su carta, cm 50 x 35.
Foto Enzo Ricci.
- 89 14b. *Off limits*, 1999.
Fotografia, collage, plexiglas, cm 40 x 40.
New York, Collezione privata. Foto Paolo Mussat Sartor.
- 90 15. Jean Auguste Dominique Ingres, *Apoteosi di Omero*, 1827.
Parigi, Musée du Louvre. 1990 © Foto Scala, Firenze.
- 91 15a. *Apoteosi di Omero*, 1970-71.
32 fotografie, dattiloscritto, nastro magnetico.
© Foto Antonia Mulas.
- 92 16. Giorgio De Chirico, *La melanconia della partenza*, 1914.
New York, Museum of Modern Art (MoMA). 2003 © Dig. Image MoMA, New York / Scala. © SIAE 2006.
- 93 16a. *Piazze d'Italia*, 2001-2002.
Tela, fotografia, 2 sedie, particolare.
- 94 17. Francis Picabia, *Silence*, 1949.
Parigi, Succession Picabia. © SIAE 2006.
- 95 17a. *Silence*, 2003.
Collage, riproduzione in «Riga», 2003, n. 22.
- 96 18. Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1960.
Collezione privata. © SIAE 2006.
- 97 18a. *Niente e subito*, 2001.
Frammenti di gesso, plexiglas, cm 160 x 80 x 80.
Foto Antonio Maniscalco.
- 98 *Glossario*, 1975.
25 tele, ciascuna di cm 20 x 30.
Basilea, Emanuel Hoffman Stiftung. Foto Paolo Mussat Sartor.
- 103 *Delfo (IV)*, 1997.
Fotografia su tela emulsionata, cm 180 x 95.
Torino, Fondazione Giulio e Anna Paolini. Foto Paolo Mussat Sartor.