

Credo di dovere subito qualche spiegazione, e delle scuse, a conforto del visitatore invitato a recarsi da un luogo all'altro, nelle varie e numerose sedi in cui l'esposizione si svolge, in periodi oltretutto diversi e non necessariamente coordinati fra loro in un arco di tempo indeterminato.

Il progetto espositivo (un'esposizione allo stesso tempo "retrospettiva" e "in prospettiva") si propone di evocare dodici diversi luoghi che hanno ospitato altrettante mie opere, nel corso degli anni e in varie occasioni, e di annunciare un'opera nuova ancora in attesa di definizione.

Dodici stazioni, sul doppio binario (andata e ritorno) di un percorso che non sembra condurre a un vero e proprio punto di arrivo. Spazi e momenti vuoti, in bilico tra "flash back" e prospettive incomplete. Tracce antiche e nuove, ritrovate o avvistate "fuori sede" ma dentro un *quadrante* che regola il tempo e il luogo propri dell'opera: antologia personale orientata al passato e al futuro, lontana dalla vertigine del presente.

Già anni fa, e proprio a Roma, mi trovavo a ten-

tare una distinzione:

“*Mostra ed esposizione*, nel linguaggio corrente, sono sinonimi. Usiamo indifferentemente l’uno o l’altro termine per indicare qualcosa che, secondo un certo rituale, si offre alla nostra osservazione.

Sottoposti a un confronto incrociato, i due termini rivendicano però una loro più specifica autonomia. Una mostra è concepita in funzione di un discorso diretto, mostrare qualcosa a qualcuno significa proporre, rendere manifesta *quella cosa* agli occhi di un osservatore necessario al compimento di un atto esplicitamente comunicativo.

Un’esposizione, invece, contrae il confine del suo significato per riferirsi a qualcosa di implicito, o di taciuto, suggerendo la complementarità dei diversi elementi che la costituiscono.

In altre parole, per intenderci, l’artista, abitualmente chiamato a mostrare *le* sue opere, qualche volta è anche invitato a esporre *la* sua opera.

Se mi sono avventurato in una tanto fragile, e forse superflua, precisazione, è perché ciascuna delle opere qui esposte è già, o ancora, quell’altra che la segue o la precede, oltre ad apparire come immagine di *quella cosa* che, né prima né dopo, ci riuscirà di vedere.”<sup>1</sup>

E successivamente annotavo che:

“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 e comunque irripetibile) che disegna, non si sa dove, lo spazio dell'esposizione (universale).<sup>2</sup>

La nota descrittiva, qui di seguito a questa premessa, potrà forse meglio chiarire gli intenti di una ricognizione, di un itinerario labirintico e cifrato.

**I** dodici "quadri" presentano dodici immagini (i negativi fotografici di altrettante opere di diversi periodi)<sup>3</sup> attinenti a quei dati luoghi per esservi state esposte a suo tempo o per esservi giunte in seguito, magari a mia insaputa.

Di fronte, a dovuta distanza, dodici fogli trasparenti registrano invece, per immagini in continua e progressiva sovrapposizione, le linee di un'opera nuova, non finita, un'eco o una risonanza delle fasi successive del suo divenire<sup>4</sup>.

In un caso e nell'altro attraversiamo però, come dicevo, "momenti vuoti", non riusciremo cioè a toccare, a pervenire a qualcosa di *vero* ma soltanto verosimile.

Dodici istanti, dunque, ma i modelli sono soltanto due: due quadrati, uno bianco e uno nero, nobili e imperscrutabili rivali, degni di un finale di partita. Il bianco e il nero "muovono", ciascuno a suo modo, senza prevalere l'uno sull'altro: se il nero procede in alternanza, il bianco si sovrappone in trasparenza.

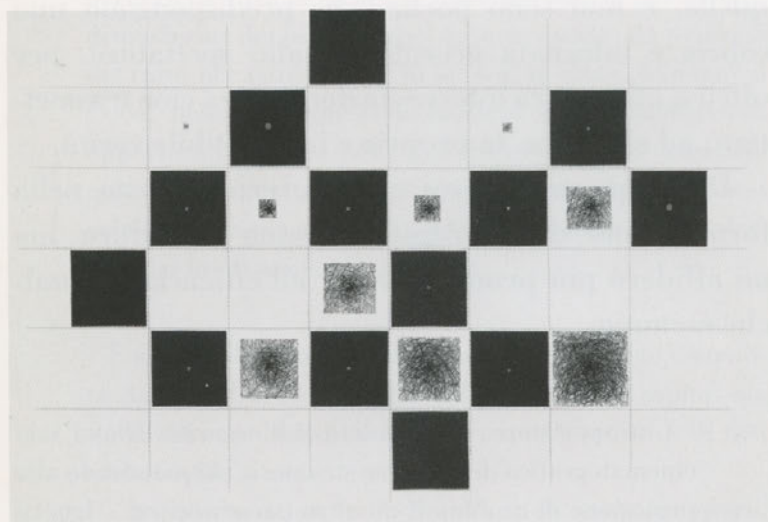
Osserviamoli meglio, questi due duellanti: figure complementari, entrambi sottoposti al "segreto istruttorio" di un processo, di ricognizione o di formazione, "a porte chiuse".

L'uno, il nero, è attraversato (sembra provenire e proseguire) da un capo all'altro della superficie da linee di luce che evocano e amplificano i contorni di immagini riprese dal passato... L'altro, il bianco, rigenera invece continuamente e progressivamente un'immagine sempre in divenire, che si espande in tutte le direzioni, in una crescita circolare e centrifuga destinata a oltrepassare i limiti del foglio senza però arrivare a conoscere una sua propria definizione.

Eppure, anche se sfuggente, allusiva e di fatto inafferrabile questa è *davvero* un'esposizione: pura, trasparente, sollevata cioè dall'obbligo di far posto all'ingombro delle opere nonché al "peso specifico" dell'autore. Ognuna delle immagini che la costitui-

scono apparire e scomparire dove e quando capita, in una successione di tempi e di luoghi che fa eco a distanza, e senza clamore, ad episodi avvenuti o ancora a venire.

Senza opere, e senza autore, l'esposizione assume così la piena (perché vuota) funzione di far valere, mettere a nudo la sua effettiva missione: *esporre senza mostrare*.



**L**asciate che mi provi a considerare a questo punto come si accede alla comprensione, e quindi alla conoscenza, di un'opera d'arte.

Detta così, la frase può sembrare lapidaria ed esprimere ingenuità e presunzione: difetti che

ammetto di possedere ma, consentitemi di credere, non nella misura dell'eccesso che la frase appunto esprime.

Vorrei subito precisare che non intendo fornire una regola assoluta e infallibile, ma limitarmi ad esporre un modo personale e soggettivo (il mio) per accostarsi o addirittura tentare di penetrare il segreto di un'opera. Inoltre, "un'opera" non vale qui per tutte le opere, ma neppure per una sola: vale per quelle, e non sono poche, che predispongono una sobria e adeguata accoglienza allo spettatore, per offrirsi alla nostra interpretazione senza cioè trasmettere, ad alta voce, la propria e indiscutibile verità.

Detto questo non mi avventurerò di certo nella formulazione di una regola o di una procedura, ma mi affiderò più prudentemente all'efficacia di qualche esempio.

- Uno spettatore, sprofondato nell'oscurità di una sala cinematografica di un paese straniero, sta assistendo alla proiezione di un film di un altro paese ancora... Ignora del tutto la lingua parlata nella versione originale e anche della traduzione nei sottotitoli riesce ad afferrare poco o nulla.

Nonostante questo (o forse grazie a questo) la distanza che è forzosamente obbligato a rispettare e che gli procura l'ignoranza, anziché la lettura, dell'opera lo aiuta però a comprendere e a conoscere la cifra segreta della storia, il *come* senza il *che cosa*, ad accostarsi al sesto

senso dell'interpretazione, alla sua misteriosa "verità".

Può perfino accadere che l'occhio dello spettatore, non potendo contare sul contributo essenziale dell'orecchio, si trovi a vagare tutt'intorno, "fuori" dall'immagine... e la mente a vigilare sulla consapevolezza del suo ruolo di spettatore.

- Immerso invece nella trama delle mosse, il giocatore di scacchi è così attento e concentrato (meno distratto del nostro spaesato testimone dell'esempio precedente) da perdere di vista la strategia della partita, la particolare disposizione dei pezzi in quel dato momento, da perdersi del tutto per ritrovarsi al di là (o al di qua), "dentro" il gioco, nella vertigine combinatoria delle innumerevoli opportunità offerte dalla scacchiera, da quei sessantaquattro riquadri... A infrangere dunque, del gioco, non solo le regole ma gli stessi confini territoriali, l'area dettata dai limiti convenzionali.

- E ancora, la solitudine del monaco non è certo sostenuta dalla nudità delle pareti della cella che lo ospita, ma dalla sua capacità di vedere *oltre* quelle pareti... di non vederle più.

In questo caso, poi, l'opera non esiste neppure, venendo meno la stessa necessità della sua presenza: l'esilio colloca l'eremita lontano da tutto e da tutti, annulla ogni cosa per amplificarla in un'eco o in un riflesso della totalità.

Visto che in un modo o nell'altro ci troviamo qui ospiti, accolti in un "teatro della percezione" pur in mancanza dell'opera, anche quest'ultimo esempio può comunque risultare pertinente: i riflettori, che negli esempi pre-

cedenti inquadravano un oggetto particolare (uno schermo, una scacchiera... un'immagine) lasciano ora posto a una luce diffusa e abbagliante, a un'aurora in espansione, a un raggio universale.

Dunque: occorre guardare, e non osservare, se si vuole arrivare a *vedere*. Fissare in profondità, fino a dimenticare il soggetto, è la condizione necessaria per poter penetrare la superficie, il sipario che ci divide dal fondale su cui si muove la figura precaria della vicenda. Dietro alla quale, a ben vedere, scorgiamo il profilo immobile eppur mutevole, sempre uguale e sempre diverso di un modello ancora sconosciuto, capace però di risvegliare nella nostra memoria un'antica e rinnovata "conoscenza".

Guardare un quadro non significa osservarlo. Certo, ci capita continuamente di osservare qualcosa: un volto, un cielo, un oggetto... perfino il silenzio. Guardare un quadro significa però vederlo ad occhi chiusi, dimenticarlo – e quindi esserne osservati – come accade a chiunque riesca a trovarsi in condizioni normali (per esempio in un museo o a teatro) piuttosto che in condizioni accidentali (per esempio nella vita).

Un'opera fa precipitare l'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 nello stesso tempo non si manifesta.

E' 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.

Guardare, vedere, dimenticare... Andata, ritorno, fine.

Giulio Paolini

<sup>1</sup> Cfr. *Le regole del gioco (punti e linee di un progetto)*, in catalogo della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, Mondadori-De Luca ed., 1988.

<sup>2</sup> Cfr. *Koh-i-noor*, in catalogo della Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, Hopefulmonster ed., 1999.

<sup>3</sup> *Senza titolo*, 1964; *Una copia della luce*, 1969; *La Doublure*, 1972-1973; *Mimesi*, 1975; *Annali 1961-1976*, 1977; *Del Bello Intelligibile*, 1978; *Early Dynastic*, 1971-1979; *Qualcuno o qualcosa*, 1987; *Ennesima*, 1975-1988; *Contemplator enim*, 1991; *Dilemma*, 1994-1995; *Villa Romana*, 1996.

<sup>4</sup> Come in una sorta di conto alla rovescia, i segni si depositano gli uni sugli altri nelle tavole numerate da *meno 12* a *meno 1*.