

Credo di potermi collocare, senza rischio di esagerazione, tra quegli artisti contemporanei che accanto alle loro opere più hanno detto e scritto parole in appunti, note e interviste: una densa, estesa, insistente e a volte forse ripetitiva bibliografia è lì a testimoniare questa mia attitudine, o difetto, che mi porta via via a evocare immagini destinate a configurarsi attraverso la scrittura.

Parole al vento... mai regole o precetti, e neppure spiegazioni, ma sempre allusioni, versioni parallele di quelle immagini alle quali per altro sempre mi riferisco. Meno che mai scritti teorici, verità rivelate, piuttosto metafore che vanno ad aggiungersi a quelle metafore che già sono, appunto, le immagini in questione.

Eppure, o proprio per questo, non mi è riuscito di scrivere le quattro pagine di presentazione, quel sintetico autoritratto richiesto per l'occasione e che credo con maggior diligenza non abbiano mancato di preparare gli artisti che qui mi hanno preceduto.

Ciascuno di loro ha portato qualcosa. Io non porto niente... porto semmai qualcosa "in dote": qualche eco ancora mi accompagna, mi consente tuttora di abitare le linee prospettiche tracciate da Leon Battista Alberti, di vedere la luce che ancora risplende nei dipinti del Beato Angelico, di Giovanni Bellini... Muovendo dalle trasparenze del Perugino, potremmo ritrovarci quasi subito, per un improvviso soprassalto percettivo, sulle tracce dell'itinerario esemplare di Lucio Fontana: volte celesti, percorsi siderali che ci conducono a una dimensione inconfondibile, sospesi a mezz'aria di fronte a un nulla che sa riempire il vuoto.

Dunque – consentitemi la battuta – sono il primo artista italiano venuto a liberare il territorio dall'occupazione straniera: stranieri sono infatti tutti gli artisti finora qui succedutisi nel ruolo di "Visiting Professor" – anche l'espressione è straniera – dalla data d'origine dei Corsi di questa istituzione. Che cosa significa, ancora, "straniero"? Più che straniero, un artista è forse soltanto un po' strano, diverso dagli altri ma sempre uguale agli artisti che l'hanno preceduto in passato e gli succederanno in futuro.

Non so nulla di me, più di quanto già si sappia, ma molto mi resta ancora da sapere sulla figura dell'autore, sul corpo e sul luogo dell'opera, sul ruolo dello spettatore...

Sono questi i punti che, ancora una volta, ci tocca affrontare. Vediamoli, uno a uno.

Un autore senza nome

Come nasce, che cosa vede un artista?

Compiuto il primo passo (il passo falso dell'autore) lo sguardo si chiude: non si spegne, anzi si accende concentrandosi però sulla visione sua propria, escludendo via via ogni altro oggetto che non sia la stessa visione intesa appunto come oggetto, oggetto del suo sguardo.

L'artista è qualcuno che si aggira nel vuoto, senza poter rinunciare a descriverlo. Il suo "oggetto" è la membrana trasparente, l'involucro impalpabile di questo "vuoto" all'interno del quale egli si trova.

L'artista non è "fuori dal mondo", ma non è neppure "nel mondo": dapprima ci guardiamo attorno, siamo tutti spettatori. A qualcuno il mondo piace, a qualcun altro piace di meno e crede di potersi trasferire altrove, di potersene costruire uno nuovo, diverso: la "sfera" dell'arte.

L'artista, posto di fronte a ogni sua nuova opera, prova ogni volta l'impressione di essere finalmente pervenuto alla conoscenza della verità, fino ad allora nascosta e ora rivelata all'istante.

Non è vero. Proverà altre volte la stessa impressione (la stessa illusione)... Crederà ogni volta di essere pervenuto alla verità, che continuerà invece a non conoscere finché non vorrà ammettere che la verità non è sua ma dell'opera. E neppure di quell'opera, ma di quell'altra.

Continuerà insomma a rinnovare l'illusione che gli fa credere che sia lui, la sua mano, a condurre il gioco: fino a quando – ma è un "quando" sempre destinato a sfuggirgli – la sua mano e il suo sguardo non avvisteranno il segnale posto oltre la linea dell'orizzonte.

È da lì, da quel limite invalicabile che constatiamo la nostra esclusione...

Chi si esprime è perduto. Credo di doverlo ripetere: non ho mai voluto esprimermi nell'opera. Ho sempre lasciato (ho sempre preteso) che fosse l'opera a esprimersi, a dichiararsi, a dire a chiare lettere chi è e da dove viene.

Diverse voci, da diverse epoche, fanno eco a quel silenzio sereno e consapevole che è la "voce" dell'autore.

Paul Valéry, nel corso di un'intervista, afferma esplicitamente: "Non so, non posso sapere che cosa ho voluto *dire*, quello che so è che ho voluto *fare*". E scrive: "Un poème est une durée, pendant laquelle, lecteur, je respire une loi qui fut préparée...", *L'Amateur de Poèmes*, in *Album de Vers anciens*, dove con il termine "anciens" (antichi) ci fa pensare che i suoi stessi versi esistessero già prima di lui, prima che *lui* potesse scriverli come *autore*.

"...non c'è niente da esprimere, niente con cui esprimere, nessuna capacità di esprimere, nessun desiderio di esprimere, insieme all'obbligo di esprimere". È Beckett che parla, che altro aggiungere?

E Carmelo Bene lancia un'invettiva: "L'AUTORIALITÀ è un doppio falso: nell'idea che la origina e nell'artificio che quell'idea stravolge... realizzandola!... Quando alla

dissennata volontà d'esprimersi si coniuga il tarlo ambizioso della COMUNICAZIONE, ecco instaurato il circolo vizioso dell'estetica contemporanea... Estenuante ricerca di un uditorio convocato a subire tanto insistente esibizionismo!..."

"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.

Tempo fa ho avuto occasione, per una fortunata coincidenza, di assistere a un incontro pubblico con Borges a Roma.

Qualcuno 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 concludeva: "Ho la sensazione di ricevere un dono, non so bene se della mia stessa memoria o qualcosa altrui. E cerco di non intervenire troppo".

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

Massimo Pulini, nel suo recente saggio *Il secondo sguardo*, ci avverte che "c'è stato un tempo in cui il primo significato della parola *autore* era 'colui che aggiunge'. Anche in questo caso l'antica lingua latina ci restituisce un'accezione che torna a disilluderci sull'idea di paternità, come se non esistesse alcuna paternità assoluta, ma solo infinite, perenni figliolanze, solo un passare del mondo e della vita di mano in mano, e in quel breve passaggio ci fosse concesso unicamente di smussare o aggiungere, di rimodellare una materia e una forma che si tramandano e che forse preesistono a ognuno".

Il corpo dell'opera

Ogni opera d'arte, ciascuna a suo modo, nasconde una regola sua propria che l'autore non conosce ma *riconosce* quando quell'opera gli si manifesta. L'opera d'arte non dà voce né al mondo né al soggetto: semplicemente, dà forma a se stessa.

Quel che normalmente giudichiamo e apprezziamo come l'originalità, la qualità dello stile di un autore (tratto distintivo che ogni autore "inevitabilmente" possiede) è invece, per difetto un impedimento cui l'autore non può comunque sottrarsi.

Lo stile (in senso più ampio il modo o il mezzo al quale l'autore deve far ricor-

so) è cioè il diritto di passaggio, il prezzo che deve corrispondere per accedere alla visione dell'opera: le opere dunque esistono grazie agli autori, ma anche loro malgrado.

L'aria, quella certa leggerezza così cara a Italo Calvino, non è una leggerezza ma una cosa seria: significa lasciar parlare il linguaggio anziché dar voce alle cose.

Gerhard Richter, nel corso di un'intervista pubblicata nel catalogo della sua recente mostra al Museum of Modern Art di New York, ricorda che anni fa a Monaco gli capitò di visitare la mostra *Arte italiana oggi* dove era esposta la mia *Mimesi*.

Richter nota, a questo proposito, come a confronto di una sua opera analoga costituita da due teste contrapposte (lui e l'artista amico Blinky Palermo: due sculture *vere*, fuse in bronzo e raffiguranti due persone *vere*) questa risulti appunto più vera, più intensa, *unica* rispetto al mio "decorative game".

Henri Matisse, nei suoi ultimi anni, disse che l'arte, tutta l'arte, alla fine, è decorazione.

Devo correggere Richter e chiosare Matisse: vorrei riuscire a metterli d'accordo, data la mia sincera stima per l'uno e la sconfinata ammirazione per l'altro.

Richter, lungo l'intervista, insiste sul suo "classico" adoperarsi alla realizzazione materiale, costruita, "vera" di un quadro o di una scultura di contro all'uso disinvolto dell'intercambiabilità degli oggetti, tipico della Pop Art (e qui davvero si sbaglia, associandomi a quel clima di facili effetti).

Quando pongo una di fronte all'altra due copie uguali di una stessa statua antica, non intendo riscoprire, reinventare quella statua, né tanto meno compiacermi della citazione, ma ritrovarmi io stesso a osservare la distanza, il vuoto che le separa, ed è questo vuoto il vero corpo dell'opera. La quale trattiene in sé, nel circuito chiuso di una risposta ermetica, la domanda sulla sua stessa presenza. È così che la possiamo osservare, senza però poterla davvero vedere. Ed ecco l'effetto decorativo: indotto, impreveduto, non calcolato... decorazione come verità ultima e "inconsapevole" dell'opera, gioco decorativo più vero dell'illusione di verità.

Come non ricordare, su questo stesso tema e ancor più indietro nel tempo le parole di Baldassarre Castiglione, scrittore, confidente di Raffaello a Urbino, a proposito della "sprezzatura", tratto di estrema eleganza, dote eccelsa dell'opera d'arte che consisteva nel conseguire il più sublime effetto senza compiacersene, senza dare a vedere, senza cioè esibire la fatica e l'intenzione che l'avevano prodotta, osservando invece distacco quasi a lasciar intendere un'origine e un compimento autonomi dell'opera stessa.

Ho appena ammesso di nutrire qualche sospetto nei confronti di una verità sempre ipotetica o presunta... Né mi sento però disposto ad affidarmi alla pratica dell'utopia: come poter praticare qualcosa che, di per sé, si dichiara impraticabile? Eutopia è credibile, accettabile in termini di risposta, non in termini di programma.

Eppure, la tendenza oggi maggioritaria, prevalente, sembra essere proprio que-

sta: artisti “senza frontiere” accorrono nei quartieri più disperati delle grandi metropoli, affrontano le contraddizioni e i disagi del vivere quotidiano. Scartata la scelta della rappresentazione si pretende di passare all'azione, sostenuta da ingegnosi “effetti speciali”, diretta a raggiungere esiti immediati senza più la mediazione del linguaggio dell'arte.

Si arriva a parlare (in un documento della Fondazione Pistoletto) di “modello innovativo del rapporto tra arte e contesto sociale; (...) l'artista deve assumersi la responsabilità di mettere in comunicazione le varie attività umane, dall'economia alla politica, dalla scienza alla religione (...) per ridisegnare e reinterpretare il mondo, ridefinire il concetto di civiltà, agganciare l'arte alla vita”.

Ma quale “certa” funzione ha mai esercitato l'arte? Per meglio dire: quale pur soggettiva certezza l'artista ha mai posseduto sulla funzione (o almeno la necessità) della sua “opera” se non l'urgenza, la necessità di essere, appunto, “operativo”? Quale altra imperscrutabile ragione lo muove, al di là dell'amara convinzione della sua stessa gratuità?

L'equazione arte-vita non sta in piedi, non può reggersi a lungo in equilibrio: il compromesso, lo sciagurato tentativo di innestare l'una nell'altra ci porterà alla perdita dell'una e dell'altra.

Ma allora, detto questo, come può ancora, l'artista, mettersi all'opera?

Proviamo a lanciare una sfida, a condensare cioè in una sola frase, in due sole parole – quasi uno slogan – un principio pertinente, appunto praticabile.

Dire “riduzione all'assoluto” può sembrare una contraddizione in termini: all'assoluto si anela, si aspira, si tende... non ci si riduce all'assoluto, vediamo di decifrare il paradosso. Voglio dire che occorre procedere per sottrazione: togliere, “levare” ma anche sollevare il supporto dell'opera da stato di materia ad annuncio o elemento di immagine. Guardare in trasparenza, scorgere la filigrana, il codice segreto, la cifra nascosta: tracce che restano in superficie o che si inoltrano nella storia fino ad avvicinare, a toccare il punto di equilibrio. Evitando però di cadere nel punto di non ritorno dell'asserzione linguistica, costituita per esempio dagli eccessi di Joseph Kosuth e di certo concettualismo anglosassone, destinati a “trasferire la sfera dell'arte al capitolo delle scienze umane” come nota Marco Senaldi¹ in un precedente catalogo di questa Fondazione.

Insomma, in un'immagine, l'opera d'arte è quello che nel cosmo si usa chiamare “buco nero”, l'esatto contrario di quella che su questa terra alla recente Biennale di Venezia e ora anche a Documenta di Kassel si è designato “piattaforma”, “la dimensione dell'impegno politico e sociale dell'artista in un contesto di destabilizzazione del mondo”.

L'opera d'arte non abita il mondo, ma il cosmo: il cosmo include tutto, proprio tutto: una così piccola parola di sole cinque lettere (ci o esse emme o) contiene l'universo,... anche Como.

Lo sguardo dello spettatore

“Si pensa spesso che l'arte sia finita”, dice Angela Vettese cogliendo un tema da qualche tempo sempre più nell'aria, di crescente e – vorrei dire – drammatica attualità.

D'altronde, già più di un secolo fa Friedrich Nietzsche (in *La nascita della tragedia*, 1876) aveva intravisto nella comparsa di Socrate come inventore del pensiero positivo, scientifico, la causa del declino della tragedia e di tutta l'arte greca. Applicando al suo presente – appunto un secolo fa – queste considerazioni, dopo aver giudicato la comparsa di Wagner come una prova che l'arte stava reagendo al dominio del pensiero scientifico dominante, Nietzsche temeva che il ritrovato equilibrio si sarebbe nuovamente alterato in futuro (si riferiva forse all'oggi?). E si chiedeva: “La rete dell'arte stesa sopra l'esistenza verrà intrecciata in modo sempre più saldo o sarà invece destinata a lacerarsi in brandelli sotto l'irrequieto e barbarico trambusto che si chiama ora “il presente””.

Personalmente, continuo a credere che l'arte sia la sola cosa che ci resta, visto che Storia e Natura sembrano procedere di perfetta intesa a infliggerci le più svariate delusioni.

Abbiamo già detto che l'autore non potrà mai sentire la “sua” voce, vedere la “sua” opera. Che cosa potrà dunque cogliere, lo spettatore, di una questione cifrata, esclusiva che l'autore intrattiene con l'opera o, addirittura, del nesso tra quell'opera e le opere che l'anno preceduta e delle quali quest'ultima non è che l'ennesima versione?

Lo spettatore, come l'autore, vede tutto e niente: quel tutto e quel niente (o meglio, ripeto: quel tutto e niente) che gli perviene “a scatola chiusa” e senza istruzioni per l'uso. Perché l'arte è la sola a possedere due precisi attributi, ad esercitare una sintesi acrobatica: la sola a coniugare rivoluzione e discrezione.

Fuori luogo

Si fa un gran parlare, oggi, di “nuovi musei”. Eppure l'idea di museo nasce in tempi relativamente recenti, in epoca già moderna, e corrisponde tuttora a un'ottica di attualità. Da più parti si insiste a proporre la formula di museo aperto, museo laboratorio o “Site de création contemporaine” come in occasione della riapertura del Palais de Tokyo a Parigi.

Da parte mia, sarei favorevole a un museo chiuso, chiuso in se stesso, al riparo da qualsiasi interferenza del mondo esterno, in osservanza a quel “circuitto chiuso” cui appunto accennavo a proposito delle figure dell'autore e dell'opera.

Compito del museo è esercitare una corretta ospitalità: così come l'artista non è autore ma ospite dell'opera, lo spettatore è ospite del museo, non un cliente a cui offrire intrattenimento e comfort come sembra essere diventata la parola d'ordine dei nuovi musei “prêt-à-regarder”.

Lequivoco di rinnovare a ogni costo, agitare prima dell'uso, deviare o dislocare

il percorso alterando i termini di riferimento abituali mi pare quasi sempre inopportuno: non atteggiamoci a bohémiens del terzo millennio...

Può sembrare una provocazione, o un paradosso, ma potremmo spingerci a sostenere che per essere vivo un museo dovrebbe limitarsi a esporre opere di autori artisticamente vivi ma anagraficamente morti. Soltanto così l'opera, presa distanza dall'autore, si trova a respirare il tempo. Soltanto così il museo può dirsi davvero "luogo dell'opera" piuttosto che spazio di transito provvisorio e rumoroso, in nome del "nuovo" e di un malinteso e abusato "politically correct". C'è spazio per tutti, ma pare non esserci più luogo per nessuno.

Dovessi mai suggerire una frase, un emblema per l'insegna di un Museo dei Musei, sarei tentato di riprendere le parole dell'Ecclesiaste (1.14.) "Ciò che è stato è ciò che sarà, ciò che è stato fatto è ciò che si farà" recentemente ritradotte da Guido Ceronetti in un lapidario "Ogni sarà già fu, e il si farà fu fatto".

Ma lascio a Boris Groys la sentenza finale sull'argomento: "...perché l'arte vuole essere viva, invece che morta? E cosa significa per l'arte apparire viva? (...)² Il museo offre l'opportunità di portare il sublime all'interno del banale. Nella Bibbia si trova la nota affermazione secondo cui non c'è nulla di nuovo sotto il sole. Questo, naturalmente, è vero. Nel museo, però, non c'è il sole e questa, probabilmente, è la ragione per cui il museo è sempre stato, ed è tuttora, il solo luogo in cui è possibile l'innovazione".

In cattedra

Per finire – e mi rivolgo in particolare agli allievi iscritti al Corso di quest'anno – una buona notizia.

Se è vero, come avete appena ascoltato, che una ormai lunga traiettoria di esperienze ha finito con il confermare in modo radicale certe mie convinzioni, a formare cioè l'artista che sono (o che credo di essere), diverso o addirittura opposto è il carattere dell'insegnante che qui vi parla: apprensivo e... apprendista perché inesperto e comunque acerbo rispetto al compito che lo attende e quindi sinceramente disposto ad apprendere più che a trasmettere nozioni e indicazioni utili ed efficaci.

La caduta di valore di qualsiasi modello, oltretutto, rende ancor più fragile e inconsistente ogni eventuale riferimento acquisito.

Già Antonio Canova, protagonista di questo aneddoto, ne era consapevole. Un suo biografo dell'epoca narra infatti che "un giorno, un rispettabile cavaliere, 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 nobile 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 si vi 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 matura 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. Queste 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”.

Sulla relativa funzione di ogni corso di insegnamento, in particolare dell'insegnamento di una materia – quella artistica – che sembra inseguire la propria evoluzione proprio sulla smentita di quanto già si conosce, valgano ancora queste due originali testimonianze.

Dice Borges “profesor”: “Nel mio testamento, che non ho intenzione di scrivere, consiglieri di leggere molto, ma senza lasciarsi condizionare dalla reputazione degli autori. L'unico modo di leggere è inseguendo una felicità personale. Se un libro vi annoia, fosse pure il *Don Chisciotte*, accantonatelo: non è stato scritto per voi”.

Fedele a queste sue fittizie “ultime volontà”, Borges ci presenta soltanto gli autori che ha amato e che conosce meglio. Il suo scopo, infatti, è cercare di far amare la letteratura: al contrario dei programmi ministeriali, che sembrano concepiti apposta per farla odiare. D'altronde, quando l'Università di Buenos Aires gli diede l'incarico, sapeva cosa faceva. O, almeno, cosa doveva attendersi. Diversamente dagli altri candidati, che presentarono biografie e pubblicazioni, lui si era infatti limitato a questa dichiarazione preventiva: “Senza accorgermene, mi sono preparato per questo corso tutta la vita”. Quanto al bilancio consuntivo, confesserà: “Non ho insegnato agli studenti la letteratura inglese, che ignoro, ma l'amore per certi autori. O meglio, di certe pagine. O meglio, di certe frasi. Ci si innamora di una frase, poi di una pagina, poi di un autore”

Il fisico Richard Feynman dichiara esplicitamente che il suo obiettivo è non far annoiare gli studenti migliori, divertendoli con una serie di fuochi d'artificio, pur mantenendo un nucleo centrale alla portata degli studenti medi. Obiettivo non raggiunto, secondo lui. E irraggiungibile, secondo Edward Gibbon, di cui Feynman cita la pessimistica massima: “L'insegnamento in genere è inutile, eccetto che per quegli studenti per i quali sarebbe superfluo”.³

1. Marco Senaldi, *Ho scritto t'amo sulla sabbia*, in AA.VV., *Haim Steinbach*, Charta, Milano 2000, p. 133.

2. Boris Groys, *Sul nuovo*, in Ilya Kabakov, *Public Projects or the Spirit of a Place*, Charta, Milano 2001, p. 320.

3. Queste ultime citazioni di Borges e Feynman sono tratte da un articolo di P. Odifreddi, “Il Sole 24 Ore”, 13 gennaio 2002.