

Fuori programma

A come Accademia.

Nel termine risuona qualcosa di trapassato, anche se tuttora presente. Dicevo, appena ieri: «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?»

«Impara l'arte e mettila da parte»: nessun altro proverbio sembra far coincidere il senso col significato letterale. Più che una metafora è un puro e semplice avvertimento, più che alludere esplicitamente ammonisce: trattieni, custodisci tutto quello che hai appreso e maturato nell'esperienza e nello studio.

Ma non è così... O meglio, è così ma può anche essere il suo contrario. L'incognita è rappresentata dal come intendere quel «da parte», espressione che sembra oscillare in due direzioni contrapposte. Che cosa vorrà dire? Dovremmo cioè utilizzare, impiegare, mettere a frutto il patrimonio di conoscenza messo appunto da parte nel corso della nostra esperienza di studio? O invece non rimmetterlo in gioco, farne tesoro senza ridurlo a strumento operativo, stare a guardare e lasciare le cose come stanno?

Il dilemma si pone dunque, in termini di studio e di educazione artistica, tra il dire e il tacere, tra il fare e l'osservare.

Mettere «da parte» può insomma anche suggerire, da un altro punto di vista, di far tacere la parola, osservare il silenzio.

A volte, a proposito di silenzio, si rischia il paradosso di parlarne o di scriverne come appunto ora mi sta capitando (splendori e miserie dell'autore, sempre proteso a eccedere il suo ruolo, a superare se stesso).

Dal dire al fare. Niente come l'arte si fa senza dire: tace, non risponde alla domanda, parla senza spiegarsi.

Basta così: silenzio, buio in sala... l'opera è in scena. Disponiamoci tutti (autori e spettatori) ad ascoltare la sua voce che come tutti sappiamo ci

parla senza ricorrere alla parola, senza far rumore, senza comunicarci alcunché.

Ci ascolta e ci parla ogni tanto (è lí da secoli) senza esigere attenzione né chiedere consenso... immobile, sempre uguale (senza età) ma sempre pronta ad apparire diversa e inaspettata, come la prima volta.

B come Bellezza.

Estranea a ogni definizione, la bellezza è parente stretta dell'infinito, della vertigine dell'interpretazione: ma non è posta al di là, alla fine di una prospettiva indecifrabile, in estrema, irraggiungibile lontananza. È posta al di qua, sulla soglia: presidia la soglia del luogo che dovrebbe ospitare la sua immagine.

Sempre mutevole, ancorché immobile, la bellezza ci appare in controluce. Le attribuiamo i lineamenti che i nostri occhi sono stati educati a vedere «dal vero» e che invece non le appartengono, non bastano cioè a configurarla, a darle un volto: erede del vero, non riconosce però nel vero il suo modello, nascosto oltre quella soglia.

L'artista crede di essere «toccato» dalla bellezza, di avere il privilegio, o la condanna, di essere il solo a poter accedere a quella stanza, oltrepassare quella soglia.

C come Conversazione.*

D Che cos'è per lei l'immagine?

R Volessi mai concedermi una risposta a sorpresa, alla domanda «che cos'è l'immagine?» risponderei che l'immagine «non è». Non sarebbe neppure, a ben vedere, quel paradosso che sembra (l'immagine in effetti è qualcosa che non ha corpo, che possiamo attraversare allo stesso modo di come la rendiamo visibile), se quel che intendo dire non fosse però più categorico o addirittura contraddittorio rispetto a quello che di solito si de-

* In dialogo con Mario Bertoni (Festival della Filosofia sulla Bellezza, Modena, 2002) e con gli studenti Roberto Cavallini (Ca' Foscari, Università di Venezia), Cristina Costanzo (Accademia di Belle Arti, Palermo), Anastasia Ladopoulos (University of Essex), 2005; e in risposta a Francesco Pedraglio a proposito dell'inchiesta sul rapporto Arte-Democrazia (promossa da PEER, agenzia artistica indipendente), Londra, 2006.

finisce come immagine: cioè qualcosa di personale, soggettivo, che riflette in generale la visione dell'autore. È qui che mi preme precisare come, a mio avviso, l'immagine non attenga invece all'autore ma a un dato persistente, nascosto (un dato *non dato*), dunque da rivelare, far affiorare all'attesa del nostro sguardo. Insomma, noi tutti tendiamo a qualcosa di non formulato ma avvistato, ritrovato, percepito in quanto già esiste e presiede alla nostra facoltà di *riconoscere* un'immagine.

D Qual è il suo «trattamento» nel suo lavoro?

R Poco o nulla, ricordo ancora le parole di Borges: «Cerco di non intervenire troppo, e aspetto... la mia unica preoccupazione è che tutto finisca in bellezza».

D Qual è la sua circolazione e la sua «traduzione»?

R Su questo, conviene alzare le mani e arrendersi. Diverse e contrastanti interpretazioni conseguono all'interpretazione «prima», originale e innocente, che l'autore sottoscrive nell'opera. La somma di queste voci è l'effettivo risultato, il totale generale di una serie di fattori da mettere in conto. Ma non sempre i risultati fanno quadrare il bilancio, quasi sempre anzi la resa dei conti riserva qualche sorpresa.

D Qual è la sua efficacia? Questo, anche alla luce dell'uso smodato che si fa oggi dell'immagine.

R L'efficacia (questo sí, può sembrare un paradosso) è forse pari alla possibilità di sottrarre l'immagine alla sua evidenza, alla sua capacità di convinzione, di toglierle cioè quel suo particolare carattere (soltanto apparentemente efficace), di imporsi subito, con facilità e immediatezza, alla nostra distratta attenzione. L'immagine dev'essere invece identificata, decodificata, occorre insomma attribuirle una «verità» cifrata, che possa mettersi a fuoco a distanza e sappia configurarsi nitida ed essenziale agli occhi di chi è lí davvero ad attenderla.

D Rilevare, Rivelare, Ricordare. Che valore assegna a questi tre verbi e, se ne hanno, quale importanza rivestono nel suo lavoro e nelle sue opere? Cosa significa per lei *disegnare*? Può avere lo stesso significato di *designare*, nel senso di *nominare*?

R Una domanda che è già una risposta: mi ruba le parole...

D La scrittura nel suo lavoro occupa un ruolo fondamentale, sia come dimensione interna del suo fare artistico sia nel senso piú ampio di Letteratura, ossia come dimensione esterna e background intellettuale. In che rapporto mette lo *scrivere* (con le parole) con il *descrivere* (attraverso le immagini)?

R Una risposta (chiedo scusa) un po' precipitosa e ad effetto: cosí come le parole «descrivono» la scrittura, le immagini «scrivono» la visione...

D Il suo amore per la storia dell'arte l'ha coinvolta spesso nella ripresa di opere di grandi maestri; penso, nello specifico, al *Pierrot* di Antoine Watteau e alla sua opera *Dit autrefois Gilles* del 1995 dove lo sguardo del modello è rimosso da uno schermo bianco. In questo senso, vista la sua operazione, le rivolgo la domanda che J. Henrie, scrivendo su Watteau nel 1982 in «Tel Quel», si pose: «Che cosa guarda Gilles, nel quadro piú enigmatico della storia dell'arte?»

R Posta cosí questa domanda è davvero toccante e quasi mi toglie la lucidità, la concentrazione necessaria a una risposta piú consapevole e meditata: «Guarda, semplicemente guarda».

D In certe sue opere l'effetto di duplicazione, ottenuto attraverso il mezzo della prospettiva che realizza una stanza nella stanza, crea la soglia da lei spesso menzionata allontanando lo spettatore e collocando il quadro in un'altra dimensione, in altri casi invece il quadro viene ripetuto piú volte... Perché questa scelta?

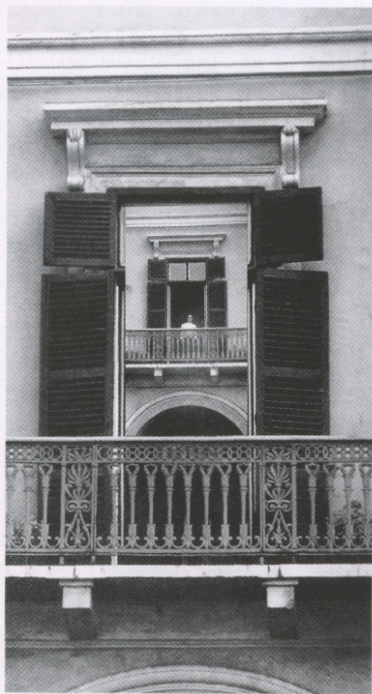
R Perché sono convinto che un'opera non si identifichi del tutto con se stessa, non sia soltanto quella cosa che è, ma posseda o sia posseduta da qualcos'altro che resta nell'ombra...

D A me piace pensarla, come in *Reportage*, seduto in poltrona, con il volto nascosto allo spettatore, sospeso tra il visibile e il non visibile, il detto e il non detto. Quale opera secondo lei la rappresenta maggiormente?

R Io personalmente non intendo proprio rappresentarmi in alcun modo: come anche lei osserva, cerco di tenere le dovute distanze da tutto e soprattutto da me stesso.

D Cosa pensava del ruolo dell'artista negli anni Sessanta? Era un ruolo piú sociale o piú marginale?

R Personalmente, ritengo che il ruolo dell'artista sia sempre e allo stesso tempo «sociale» e «marginale». Sociale nel senso che è lui (solo lui) a legare il proprio nome a quel poco (davvero poco) che resta, al di là del frastuono del quotidiano. Ma guai a chi (come lui) volesse affermarlo, imporlo qui e ora, impartire cioè ai suoi contemporanei la consapevolezza del suo primato, il privilegio della sua verità.



Delfo (IV), 1997.

D Cosa pensava delle dimostrazioni di studenti durante il Sessantotto e l'«autunno caldo»?

R Le sopportavo e le subivo con un certo fastidio... come manifestazioni di un clima «primitivo», della necessità di isolare un nemico... la rivoluzione al self-service.

D Qual era il significato della sua opera *Et quid amabo nisi quod aenigma est* del 1969?

R L'iscrizione riproduce, ingrandendola smisuratamente e trasformandola in un pubblico annuncio, la frase che Giorgio De Chirico scrisse in calce a un suo *Autoritratto* nel 1911. La mia intenzione era quella di generare una contraddizione: dare cioè enfasi e visibilità a una considerazione di natura assolutamente soggettiva e personale, affidare a uno strumento di comunicazione solitamente utilizzato per la propaganda e l'attività politica l'annuncio di una condizione di attesa e di passività.

D In che relazione si trova con i movimenti artistici contemporanei?

R Credo di appartenere a quella fase dell'arte contemporanea cosiddetta concettuale, ma non mi riconosco in quel certo radicalismo di puri enunciati teorici tipicamente anglosassone.

D Lei ha detto che l'autore è uno spettatore, il primo spettatore dell'opera. Lo pensava già negli anni Sessanta?

R Certamente, da subito ma in modo poco più che intuitivo... In seguito, me ne sono sempre più convinto e documentato attraverso una progressiva conoscenza dell'antico (dell'antichità come regola, come misura dell'eternità).

Arte e Democrazia: una convivenza pacifica, certo, volta però ad aggirare o addirittura a evitare l'ipotesi di trovarsi in un luogo di incontro (o di scontro). La statura, la grandezza dell'una e dell'altra non possono cioè evitare che le due aree, al di là di una civile e rispettosa considerazione reciproca, si ritengano incompatibili e quindi inconciliabili.

La Democrazia risiede, ha messo radici nell'arena, nella piazza (del popolo).

L'Arte è accolta (e non esce) nei confini di una località segreta, chiamata a volte esilio o rifugio.

La prima gode della garanzia del numero (del grande numero), la seconda comunica in codice, i suoi sono segnali cifrati.

La Democrazia considera il mondo come un territorio governato (o governabile) da una dichiarata (o auspicata) armonia, da cui generalmente prorompe un cieco e dogmatico culto della Natura.

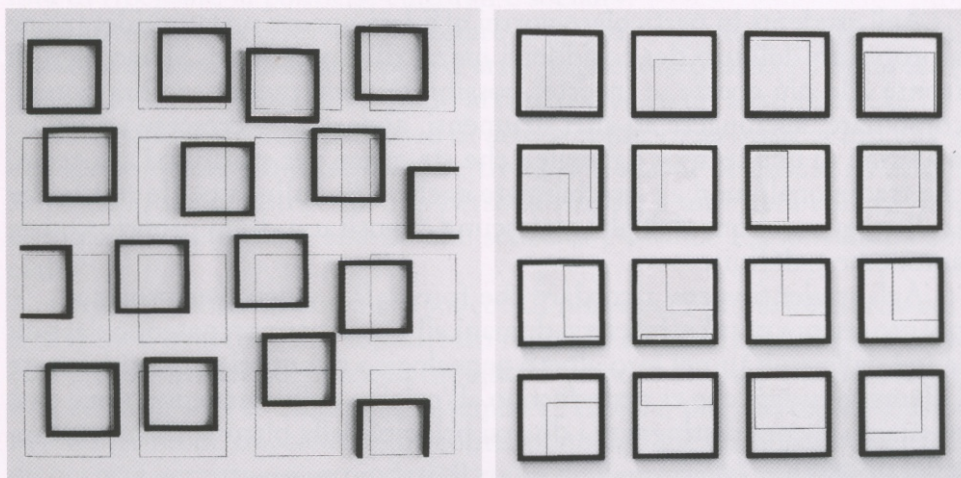
L'Arte osserva invece il mondo a dovuta distanza e ormai da tempo ha capito che non conviene neppure pensare di correggerlo.

D come Disegno.

Sono anni, ormai, che non perdo occasione di affrontare l'argomento: parlo, in generale, del disegno, e in particolare di quel mio *Disegno geometrico* lontano nel tempo ma sempre visibile «in trasparenza» in tante mie opere fino a oggi. Parlo, ancor piú in particolare, della facoltà dell'immagine di assentarsi, di evadere da quel quadro lasciando però percepire il tracciato lineare, la squadratura, in modo da consentire alla tela di «respirare», di evocare ogni altra immagine che, virtualmente, possa affiorare in superficie.

Un tracciato che non è un «soggetto» ma un sistema di punti e di linee, dunque elementi immateriali per definizione ma essenziali a mettere in atto ogni possibile visione o anche soltanto la pura eventualità che una visione possa arrivare a manifestarsi.

Il disegno è la dimora dell'immagine, quel luogo silenzioso dove il tem-



Inventario, 2003.

po scorre così lento da sembrare immobile. Perché allora intenderlo come soggetto dal carattere impulsivo, come forza «liberata» (libera da che cosa)? Eppure sembra essere questo l'assunto dell'esposizione «Comme le rêve le dessin», allestita in due sedi illustri come il Louvre e il Centre Pompidou, nell'occasione coalizzati nell'errore. O almeno nell'omissione: per

spiegarmi meglio, esistono a mio avviso almeno due modi di intendere il termine «disegno».

- 1) Disegno come «libero» scorrere della matita sulla carta, approccio fuggevole e immediato, a volte non finito, con la superficie del foglio.
- 2) Altro disegno è quello che invece si assenta, scompare ma al tempo stesso resta a governare «dietro le quinte» i tempi e i modi della rappresentazione.

«Chi si esprime è perduto», dicevo ancora anni fa. Perduto, sí, proprio nel senso di perdita dell'orientamento o addirittura dell'equilibrio: di quella attitudine composta, «normale», che ci consente di ascoltare il suono della realtà senza declassarlo a rumore, di apprezzare il brusio delle immagini senza pretendere che alzino la voce.

E come Eccetera, eccetera...

Agli studenti in particolare vorrei affidare ancora una considerazione a proposito dell'uso dei cosiddetti mezzi di espressione. Siamo oggi di fronte alle piú aperte, e incerte, possibilità: ogni mezzo sembra potersi combinare, aggiungere ad altri strumenti, andare ad accrescere i modi e i materiali di una tecnica «globale» che sta ormai per sostituirsi alle tecniche tradizionali, non a caso chiamate anche «discipline» per le regole che le distinguono l'una dall'altra, ciascuna depositaria di un proprio codice autonomo e definito.

Agli studenti vorrei ricordare che fotografia, video, performance... e quanto ancora potrà affacciarsi domani all'orizzonte non nascono dal nulla (né dalla realtà): nel loro albero genealogico riconosciamo nitidamente i diversi passaggi che ci riconducono all'origine delle immagini, dove cioè possiamo ancora distinguere i diversi principî della pittura, della scultura e del disegno.

Il fascino delle antiche rovine che si profilano nel controluce di una veduta al tramonto... non è soltanto una visione cara agli archeologi o agli esteti, ma ispira, dà consistenza e carattere anche alle forme piú innovative: voglio dire che ritroviamo cioè la stessa aura di bellezza in tutte quelle opere che, senza darlo a vedere, hanno assimilato e dunque posseggono la discrezione e la grazia di trattenere lo sguardo... Dove possiamo ammirare, in una parola, la sapienza della memoria e del linguaggio.

F come Fuori (tempo).

Usciamo dall'aula, la lezione è finita. Abbandoniamoci a qualche chiacchiera di corridoio, a qualche annotazione e magari a qualche giudizio di troppo.

Le cronache raccontano: «La sfida davvero importante è riuscire a coinvolgere la gente. Non tanto stupirla o divertirla. Ma farla pensare di piú: alla vita ... L'attitudine di artisti e curatori è quella di superare confini, discipline, per entrare nel vivo dell'attualità ... Non piú talenti individualisti e isolati, ma specialisti di comunicazione per creare progetti complessi e portarli direttamente al pubblico ... Incidere nel reale, contribuire alla messa a fuoco, alla formulazione dei bisogni e dei desideri da parte dei cittadini, delle associazioni, delle comunità piú disparate, per la cui traduzione progettuale e realizzazione viene chiamato un artista o un gruppo di artisti eventualmente coinvolgendo le istituzioni locali, l'opportunità di ripensare le politiche culturali e sociali».

E ancora: «... certo, voglio abitare lo stesso spazio della società reale. Talvolta chiamare le cose "opere d'arte" toglie loro qualità ... Sono sempre molto scettico quando il genio artistico vive su un altro pianeta»³¹.

Un comunicato stampa fresco di arrivo ci informa – anzi ci insegna – che siamo ormai giunti alla «collettività dell'azione artistica, all'estensione dell'idea di autore da una persona singola a un'intera collettività, al ruolo dell'arte come ambito che sollecita e assume responsabilità sociali»³².

Personalmente mi auguravo invece di non dover piú affrontare «collettività» o collettivismi, soprattutto riguardo all'artista, figura che esercita un'assidua frequentazione in ambiti come il Nulla o l'Universale e non certo in sedi di riunioni o assemblee. Inoltre, piú che un'«estensione» mi parrebbe opportuna una contrazione dell'idea di autore: non credo occorra accentuare, estendere il ruolo dell'autorialità ma piuttosto ridurla, ridimensionarla a favore della voce impersonale ma inconfondibile, limpida e trasparente che ci proviene dall'opera.

Analogamente, ma in direzione opposta (sostituendo cioè alle preoccupazioni per il «sociale» le attenzioni per il «personale»), si susseguono altrettanti numerosi appelli e tentativi: le centinaia di travestimenti di Cindy Sherman – ad esempio – inseguono ogni volta l'immagine che l'artista *non* è o non vuole essere, insistendo in una vana e patetica rincorsa

che dovrebbe ripetersi migliaia, milioni, miliardi di volte – tante cioè quanti sono gli abitanti di questo pianeta – per arrivare a concludere compiutamente una tale dimostrazione. Perché tante negazioni? Una sola affermazione (devo scusarmi e rinviare il lettore a quanto già detto alle pagine 34-44) dovrebbe bastare a descrivere *l'autore sconosciuto*, come soggetto estraneo ad ogni rivendicazione o proclama.

Sempre a proposito di quanto appena visto in questi giorni, l'ingombrante e rumorosa presunzione dell'opera multimediale (video-installazione con commento sonoro, musicale e parlato) del giovane artista americano Mike Kelley, tutta rivolta a invadere la vista e l'udito dello spettatore con la densa materia dei ricordi personali dell'autore, è l'ulteriore manifestazione di uno sguardo che pur tenendosi apparentemente alla larga dalla figura effettiva dell'autore ne ricerca però il valore implicito per riportarlo in primo piano e affermarne la centralità.

A pochi passi, lungo il percorso della medesima esposizione «Les artistes américains et le Louvre», scorgiamo un artista di carattere più misurato e discreto: la sommessa, impersonale dedizione di Samuel F. B. Morse (1791-1872), antico «americano a Parigi» autore del dipinto *La Galerie du Louvre*. Artista visionario e coraggioso, tutto rivolto a immergersi nella generosa missione di riunire un patrimonio di immagini capaci di indicare un orientamento, le tracce utili a condurre (noi ma soprattutto i suoi connazionali a lui contemporanei) alla scoperta dei punti cardinali della Storia dell'arte³³.

Dunque quale sarà mai, oggi, la strada da imboccare alla ricerca del «vero» – del «giusto», per meglio dire –, insomma che cosa significherebbe per noi essere *contemporanei*?

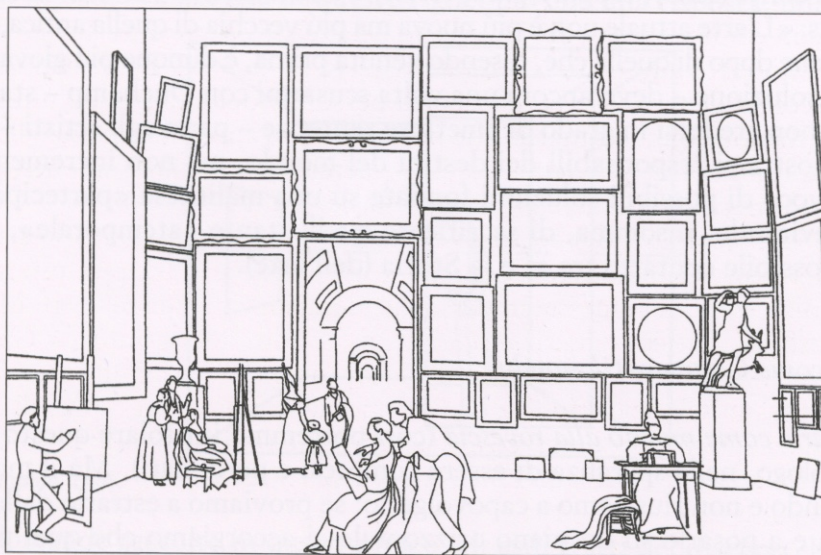
Qualche obiezione, o interrogazione, riesce ancora a profilarsi all'orizzonte: «L'interpretazione che comunemente si dà dell'arte contemporanea è, nonostante tutto, sociologica e storicista: l'arte ci fa capire la società; lo sviluppo dell'arte è legato allo sviluppo storico delle società occidentali. Il punto di vista degli autori dell'*Informe* è decisamente antitetico. L'arte è qualcosa di inutile, di totalmente altro rispetto alla società e ai valori dominanti che vigono in essa. L'«informe» è il non gerarchizzato, l'inverificabile, l'assolutamente orizzontale»³⁴.

Eppure, anche ammettendo la verità della diagnosi non posso trattenermi dal giudicare improbabile che da un momento all'altro il piano della ricerca in arte si sia ribaltato, oggi e una volta per tutte, da verticale a orizzontale. Vero è invece che da sempre sul piano verticale, decretato

dallo scorrere del tempo, si collocano via via i tratti orizzontali che segnano le fasi successive e che rinnovano (e confermano) il suo corso.

Col tempo, il mio modo di considerare il lavoro svolto fin qui (e addirittura di vedere me stesso) non è piú tanto legato al presente, non mi sento insomma di aderire pienamente a quanto accade o mi capita di fare al momento, in una parola al «contemporaneo».

L'artista, io credo, non abita lo spazio ma il tempo, non si rivolge tanto



Schema delle opere rappresentate da Samuel F. B. Morse nel quadro *La Galerie du Louvre*.

a quella certa opera che si trova a realizzare in quel certo momento e in quel dato luogo, ma in senso piú generale (vorrei dire assoluto) all'opera in quanto tale, a quella dimensione «altra» che lo distanzia dalle cose ma lo avvicina sempre piú alla ricerca dell'identità, non sua ma del suo ruolo.

È l'opera, non l'autore, a prendere senso e significato nello scorrere del tempo... L'autore deve dunque sempre ritornare sulla sua opera perché è l'opera (non sua) a essere immobile e perfetta, inafferrabile, sospesa nel tempo.

La soluzione del problema – ma l'associazione dei due termini fa ogni volta risplendere la verità duchampiana «non esistono soluzioni perché non esistono problemi» – sembrerebbe comunque collocarsi in una salutare distanza dal «contemporaneo», in una sorta di fragile e innocente atemporalità. Forse ha ragione Mario Merz: «Se c'è una cosa a cui non si

deve pensare è l'arte. Un buon artista non pensa mai che ci sono dei colleghi, non pensa mai che c'è l'arte contemporanea. Penso solo a me stesso, a sopravvivere a me stesso»³⁵.

*All Art Has Been Contemporary*³⁶, tutta l'arte è stata contemporanea: sí, certo, ma è quel *has been* a non convincermi del tutto. L'arte è *sempre* contemporanea: l'artista, che pur «è stato» contemporaneo, continua a esserlo proprio perché non ha mai creduto di esserlo.

Piú convincente, seppure paradossale, è l'affermazione di Gino De Dominicis: «L'arte attuale non è piú nuova ma piú vecchia di quella antica, perché viene dopo di quella che, essendo venuta prima, è dunque piú giovane».

La soluzione – devo ancora una volta scusarmi con Duchamp – sta forse nel non credersi in grado di emettere sentenze – parlo agli artisti –, nel non mostrarsi responsabili dei destini del mondo, nel non incrementare l'equivoco di possibili soluzioni fondate su una malintesa «partecipazione»: evitando, insomma, di sacrificare quell'istante «atemporale», quel solo possibile contatto tra sé e la Storia (dell'arte).

G come Guardare (il mondo).

L'arte come mondo alla rovescia (cosí potremmo intitolare questo breve apologo, nella speranza di essere compresi e perdonati). Ma il mondo è rotondo e non riusciamo a capovolgerlo: se proviamo a estrarlo dalla sua orbita e a posarlo su un piano orizzontale ci accorgiamo che quel piano orizzontale non è e che si tratta di un piano inclinato (di poco, ma quanto basta)... Ci siamo «quasi» riusciti ma non possiamo certo affermare, né tanto meno annunciare, il successo dell'operazione: il mondo rotola per conto suo e si assesta dove capita (o dove vuole).

Non ci diamo per vinti e ci proviamo lo stesso. Ci troviamo allora – ed eccoci al dunque – a guardare a occhi chiusi (siamo pittori), descrivere il vuoto (siamo anche scrittori?), dar voce al silenzio (come i musicisti)... Ci troviamo insomma a fotografare la pittura (a passare cioè dalla pittura di rappresentazione alla rappresentazione della pittura: lo dico tra me e me) o a dipingere la fotografia (a darle cioè una oggettività soggettiva: lo dico a proposito delle tendenze piú recenti...)

Ecco, credo siano queste (e altre) le esperienze che ci pongono in un equilibrio precario, che ci spingono a guardare il mondo a modo nostro: ovvero come non è, «quasi» rovesciato.