

Giulio Paolini

Quattro passi

Nel museo senza muse



Giulio Einaudi editore

Indice

Anni-luce

- p. 7 Una costellazione, un mosaico indeterminato...
12 Una costellazione, un mosaico indeterminato, una sola, unica forma...
17 Una costellazione, un mosaico indeterminato, una sola, unica forma impossibile da percepire

Sale d'attesa

- 25 Le chiavi del Musco (Vues d'Optique)
26 Nello spazio
27 Un quadro
28 Nella stanza
29 Sulla parete
30 Il punto di vista
31 L'orizzonte
32 L'oggetto invisibile
33 Le chiavi del Musco

34 L'autore sconosciuto (Art happens)
34 1. Flash Back
36 2. Versione originale
40 3. Voyage autour de ma chambre
43 4. Suite n. 4

Recital

- 47 Parole al vento
48 Un autore senza nome
50 Il corpo dell'opera
53 Lo sguardo dello spettatore
54 Fuori luogo
56 In cattedra

p. 59	In extremis Gli strumenti del disegno di fronte alla caduta dell'oggetto della rappresentazione: tracce, ombre, riflessi...
59	In questi termini
59	Artisti non si nasce e non si diventa?
61	Segnali all'orizzonte
63	Pronti alla prova
99	Fuori programma
99	A come Accademia
100	B come Bellezza
100	C come Conversazione
103	D come Disegno
106	E come Eccetera, eccetera...
107	F come Fuori (tempo)
110	G come Guardare (il mondo)
111	Una vita normale

Exit

115	Nulla da dichiarare
117	In cammino
119	Simmetrie
121	Reportage

Appendice

125	Una doppia vita? Appunti per un'antibiografia
129	<i>Note</i>
133	<i>Illustrazioni</i>

Quattro passi, o passaggi, attraverso un testo ininterrotto anche se suddiviso in quattro parti. Quattro stagioni che percorrono l'arco di un'intera esperienza osservata e riferita da punti di vista diversi.

Da un compendio di considerazioni decantate sul filo del tempo (*Anniluce*) alle premesse che annunciano due nuovi progetti espositivi (*Sale d'attesa*), dallo sviluppo di lezioni e conversazioni svolte in ambito didattico (*Recital*) a un finale inatteso (*Exit*), un racconto a sua volta ripartito in quattro momenti che indagano la cifra segreta di ciò che crediamo di vedere... i passi si susseguono, ciascuno all'insaputa dell'altro ma seguendo una traccia che infine sembra suggerire una direzione.

Quattro passi che si esauriscono in un'area circoscritta, luoghi ancora inesplorati ma tutti riconducibili a una stessa superficie, al quadrilatero di una pagina o di un quadro.

Una costellazione, un mosaico indeterminato...

- Maestro, oggi mi sembra proprio felice... Ma lei, insomma, è felice o malinconico?

- Sono felice e sono anche malinconico, come vuole lei.

Giorgio De Chirico, intervista televisiva
con Franco Simongini, Rai, 1977.

Ho compiuto sessant'anni. Né troppi né pochi: abbastanza, o non abbastanza, per trovarmi in condizione di scorgere all'orizzonte la parola «fine».

Quattro lettere poste in successione così ultimativa, definitiva appunto, da lasciare il vuoto intorno a sé, senza ammettere esitazioni o obiezioni di sorta. Quattro lettere di fronte alle quali sarebbe inutile e vano escogitare un anagramma o qualsiasi altro artificio verbale. Una parola che, prima ancora del suo significato lessicale, si annuncia come logo, o emblema, che apprendiamo come pura percezione visiva quando la vediamo affiorare in dissolvenza dall'ultimo fotogramma della sequenza finale di un film, di una vicenda che non vorremmo vedersi esaurire e che invece lì si conclude. Lo schermo perde via via luminosità, profondità, e siamo implicitamente invitati a lasciare il nostro posto.

Il solo, estremo tentativo che ci resta è quello di poterci concedere di assegnarla a un genere o all'altro: al genere femminile, voglio dire (così come l'abbiamo intesa finora), o dirottarla invece su quello maschile. Non vedo però grande vantaggio da una scelta o dall'altra: attribuirsi, sottoscrivere *un* fine come senso o scopo della propria esistenza può risultare una condizione più ingrata, o terribile, che accettare magari serenamente *la* fine.

Confesso di arrivare impreparato a una scadenza così impegnativa, come uno studente che a qualche giorno dalla data di discussione della tesi di laurea non riesca ancora a condensare, ridurre in sintesi quella certa idea che deve pur averlo condotto nella sua ricerca. Confesso cioè di aver disperso ogni volta, in ogni opera, tutte le aspettative, tutti i pensieri e le energie che pur gravitano l'uno accanto all'altra intorno a un'idea centrale, anche se non sempre esplicita. Di avere insomma qualche difficoltà a trarre delle conclusioni.

Da sempre e sempre piú mi convinco che l'inizio è la fine (o viceversa). Mi riferisco – ma non vorrei troppo insistere in un ormai antico soliloquio – al mio primo quadro, *Disegno geometrico* (1960), che piú volte mi è capitato di considerare come il mio ultimo. La stessa frequenza con la quale mi ritrovo a parlarne è direttamente proporzionale alla distanza di tempo che sempre piú mi separa da quel «primo» episodio.

Dunque, comincerei (o finirei) dall'inizio. La «verità» dell'artista non è dell'autore: è – già era – dell'opera. La verità dell'opera è quel dato preesistente, nascosto (un dato *non dato*) che tocca all'artista riconoscere e rivelare all'attesa del nostro sguardo.

Un quadro si annuncia ma non si compie: l'immagine che un'opera ci consegna non è qualcosa di formulato e definito per sempre ma qualcosa che sempre ci perviene di ritorno.

Nessun «vizio di forma», allora: l'ultimo quadro è il primo (o viceversa).

Le opere ci guardano. Sono loro che guardano noi (e non, questa volta, viceversa). L'opera non parla ma vede, ci vede proprio nel momento in cui noi crediamo di vederla.

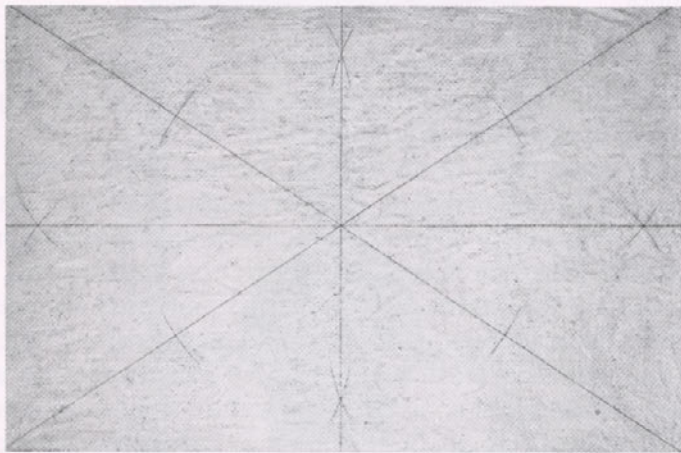
Cosí come gli osservatori astronomici si ergono solitari in aree isolate, il piú possibile lontani da ogni interferenza che possa compromettere la visione dei cieli, anche un'esposizione, la visione di un quadro (quella visione *condivisa*, che intendiamo attribuire sia all'autore che allo spettatore) esige le stesse condizioni di isolamento e di sospensione, la stessa distanza dalle cose.

Guardare un quadro è come stare alla finestra. È questo che fa coincidere autore e spettatore in una sola figura, nella stessa persona: è questa soglia, vera e propria linea di frontiera, che ci consente di cogliere quel raggio di luce (l'immagine dell'opera) prima che si inoltri e vada a spegnersi nella stanza alle nostre spalle, tra le cose del mondo.

Ma ora, che io stesso sia (sia diventato) una cosa? Da quel primo biglietto di andata, da quella prima visione (ancora insisto sul mio *Disegno geometrico*) quando in quei primi anni ogni quadro corrispondeva all'apparire di una stella (di una «stella che non c'è») che andava a collocarsi in una nuova, segreta costellazione... a ora, sulla via del ritorno, obbligato a sorvegliare su conservazione e restauro, documentazione, catalogazione, pubblicazioni... che io stesso sia (sia diventato) una «cosa del mondo»?

Così, a questo punto, l'onore (l'onere) più significativo, per non dire necessario, è tra l'altro l'avvio di un'analisi di tutte le opere finora concepite e realizzate nell'arco di una lunga attività.

Niente sembra essere più distante, estraneo alle attese di un artista che la compilazione di un catalogo generale dell'intera sua opera: addirittura inconcepibile, non solo per le inevitabili incertezze o omissioni che una



Disegno geometrico, 1960.

simile ricerca sempre comporta, ma soprattutto perché a suo giudizio l'esattezza e la completezza da perseguire saranno toccate e raggiunte soltanto dopo, dall'opera ancora da realizzare e comunque successiva a tale regesto. Oppure al contrario, se è vero come è vero che «tutto è scritto», una sintesi è urgente ed essenziale: anche le opere a venire sembrano essere già state, catalogate appunto dalle coordinate di quanto già esistente o in attesa di esserlo.

Dunque, intera la *sua* opera non è né potrà mai esserlo? Già a proposito di Cézanne, del resto, non soltanto l'intera sua opera ma molte delle singole opere che la compongono sembrano lasciare aperto l'interrogativo della loro propria definizione, della *réalisation*, per riprendere la stessa parola del pittore.

Il *non finito*, così evidente in certi suoi quadri, aggiorna un'antica questione e aggiunge significato, ulteriore incertezza al permanere di un dilemma¹.

D'altronde, occorre dire, non una delle tante opere, delle mille stazio-

ni che compongono il percorso di un autore potrebbe offrire un'accoglienza adeguata al visitatore che non conoscesse l'intero itinerario del viaggio.

La memoria dell'artista non può, non vuole però limitarsi a un percorso retrospettivo... Ogni volta, ogni opera ha rappresentato per lui la perdita del senso dell'orientamento, la riconquista del punto di partenza senza dover conoscere il punto di arrivo, l'impresa di affrontare un itinerario senza meta.

Se catalogare vuol dire reperire, classificare, numerare... possiamo anche concederci di rovesciare l'ordine dei fattori, sfogliare le pagine a ritroso o iniziare là dove le pagine finiscono.

«Nuotiamo come pesci in un mare di numeri. Ogni nostra azione, ma anche quasi ogni nostro pensiero, è contrassegnata da una cifra o da una enumerazione: i numeri ci circondano, scandiscono la nostra presa di possesso del mondo. Misurano il tempo (minuti, ore, giorni, anni), le distanze (centimetri, metri, chilometri) ... Tutto cresce, ma tutto rimane simile a se stesso. È l'idea del principio pitagorico della metamorfosi: i pitagorici erano assillati dall'idea della trasformazione, dell'alterità, del mutamento della forma, una metamorfosi continua che produce sempre se stessa»².

Così, la prima opera è anche l'ultima? Scrivevo recentemente, a proposito di una mia mostra retrospettiva: «Forse questa esposizione sta per chiudersi ancor prima di aprirsi. Si chiude, qui e ora, nell'attesa di inaugurarne una seguente, di immaginare quali e quante altre versioni se ne sarebbero potute prevedere senza l'obbligo di rifarsi a queste opere e a questo autore»³.

È l'autore stesso, allora, la sua identità e il suo ruolo di artefice, a essere messo in questione.

L'artista si trova così davanti a una contraddizione, a un fatale dilemma: come affrontare il salto nel vuoto della sua temuta inconsistenza. Eppure procede disinvolto, è un soggetto incorreggibile, recidivo: la lista dei suoi capi di imputazione (l'elenco delle sue opere) cresce a dismisura e l'ultima sua preoccupazione pare quella di volerne giustificare la necessità.

Scrive Paolo Tortonese, in un suo testo inedito: «Giulio Paolini ha spesso presentato le sue esposizioni retrospettive come una sorta di negazione del movimento. Dovendo voltarsi indietro a contemplare la sua carriera, ha scoperto un'immobilità fatale, che lo inchioda all'inizio, lo imprigiona in un presente definitivo: nessun passato, nessun futuro. Perciò ha dato a queste mostre, che dovrebbero farci ripercorrere la linea di un

divenire, la forma paradossale di un cerchio o di una stella, nel cui centro appare il suo primo disegno, concentrato di ogni sviluppo, riassunto *a priori* di un avvenire senza divenire. Lo spettatore, e l'artista, si chiedono allora se tutto fosse già contenuto nella virtualità assoluta dell'opera iniziale, e se la sequela delle opere successive non sia altro che un velo teso a



Delfo, 1965.

dissimulare la coazione a ripetere. L'arte come eterno ritorno sul luogo del delitto, rappresentato nello spazio dall'implosione, dall'accumulazione, dall'inclusione, dalla disposizione radiale: procedimenti cari a Giulio Paolini. La ripetizione era inevitabile perché l'opera iniziale, ponendosi come pura e neutra virtualità, era aperta a ogni possibile.

Jean Baudrillard, scrivendo su se stesso, si è chiesto se la pretesa di fare il "panorama retrospettivo di un'opera che non ha mai preteso di essere prospettiva" non gli avrebbe fatto correre il rischio di Orfeo, che si è voltato troppo presto e ha rispedito agli Inferi Euridice. Spinto a fingere

che l'opera fosse "preesistente a se stessa" e che "avesse fin dall'inizio il presentimento della fine", Baudrillard proponeva di cavarsela con una ancor piú deliberata simulazione: immaginava di essere un archeologo, personaggio di Borges, costretto a ricostruire un mondo scomparso (il nostro) sulla base dei soli scritti (i suoi) rimasti come testimonianza»⁴.

Ancora a proposito di questa mia esposizione Maddalena Disch annotava: «L'attardarsi nel prima significa ritardare il piú possibile il dopo; abbandonarsi al "ritardo" congenito del dopo, vuol dire ricercare ciò che il prima aveva promesso e/o progettare già un altro prima. Nell'oscillazione tra questi due tempi sospesi regna la *suspense* dell'esposizione: finché l'opera resta fuori campo, niente impedisce di immaginarla nelle piú diverse apparenze e apparizioni; laddove è già fuori tempo, tutto permette l'illazione sul come (cosa) avrebbe potuto essere e sul come (cosa) potrebbe essere ancora, prima o poi. ... Al centro dell'Esposizione, dunque, un deposito di tempo in attesa di essere temporaneamente riattivato: l'"appuntamento" individuale offerto a ciascun "ospite" affinché il "tempo perduto" diventi un "tempo ritrovato". ... Tutt'intorno la lievità dell'ipotesi, il divenire ininterrotto, l'estensibilità del regesto».

E in seguito aggiungeva: «Astensione dal giudizio "I would prefer not to". Affrancamento dalla necessità di affermare e di negare - "perhaps". Tra la certezza delle premesse e l'indeterminatezza degli esiti, l'attesa sulla soglia del possibile si prolunga senza possibilità di verifica o di confutazione - senza l'esigenza di un(a) fine»⁵.

Dunque, se posso concludere: l'opera è quell'insieme di opere che si offrono in esposizione. Di piú: è l'esposizione, essa stessa e in quanto tale, a offrirsi come opera.

Una costellazione, un mosaico indeterminato, una sola, unica forma...

Ecco, è arrivata. Senza farsi annunciare, d'improvviso, inaspettata, l'opera ora è qui davanti a noi. Forse era qui già da tempo, inosservata e in disparte, in attesa di essere riconosciuta.

Non si sa con certezza da dove provenga, né dove sia destinata. L'artista che ora la ospita nel suo studio la intrattiene brevemente, senza però attirarla in questioni troppo personali e contingenti, prima di accompagnarla nel luogo di esposizione.

Ma nel concederle un titolo, un documento di identità e un abito adeguato, l'artista finirà col credere di essere lui l'artefice di tanto prodigio e di poterne quindi disporre a suo piacimento: abbandonare il suo eremitaggio e, indossati gli abiti di moda, concedersi quattro chiacchiere al caffè o in strada... Arriverà così a commettere il suo peccato originale e perderà lo stato di grazia, dimenticando che è lei, l'opera, a concedergli un nome, a prestargli temporaneamente la sua autenticità.



L'ospite, 1992-98.

Talvolta, quasi sempre, l'opera è reduce dalla visita allo studio di un altro autore, di altra latitudine o di altra epoca; o era già qui, confusa tra un foglio e l'altro o scambiata per una tela vergine.

L'ospite, l'autore dell'opera, è il maestro di cerimonia della rappresentazione: un'opera non può rivelarsi né pronunciarsi, tace del tutto se non gode di una corretta ospitalità.

Dar «vita» a un quadro, a una scultura o a un'intera esposizione non significa altro che ospitarne l'immagine, vestirne il corpo rispettandone

l'anima: sí, l'anima, che è eterna e immortale ma, come sappiamo, invisibile.

Se l'anima dell'opera è apolide per destino e per definizione, il suo corpo deve però, proprio per salvaguardarne l'immortalità, giacere intatto e illeso nel suo luogo d'origine.

In tempi di sempre piú sofisticate e immediate simulazioni, e a proposito di testi e icone sradicati e trasmessi a distanza, la traduzione di un testo scritto può essere eccellente, altrettanto significativa o addirittura «migliore» del suo modello, ma sarà comunque diversa, un'«altra cosa». Così come quando si tratta di un'immagine, la pur straordinaria qualità della riproduzione non potrà mai sostituire l'originale. Di piú, allungando la mira arrivo a dire – sto esagerando, lo so – che la percezione dello stesso originale, l'osservazione di un certo quadro non potrà verificarsi a pieno titolo lontano dall'ambito (geografico, climatico, culturale...) del suo luogo di appartenenza: se avessi la fortuna di possedere, per esempio, *L'île enchantée*, il piccolo dipinto di Watteau, mi preoccuperei di conservarlo in luogo sicuro nell'attesa di mettermi in viaggio e, appena possibile, recarmi a contemplarlo in una stanza d'albergo della campagna francese.

Dice Cioran: «Conoscere veramente vuol dire conoscere l'essenziale, addentrarvi, penetrarvi con lo sguardo e non con l'analisi o con la parola.

... Se fossimo in grado di sottrarci ai desideri, ci sottoporremmo nel contempo al destino; superiori agli esseri, alle cose e a noi stessi, restii ad amalgamarci di piú con il mondo, attraverso il sacrificio della nostra identità accederemmo alla libertà, inseparabile da un allenamento all'anonimato e alla rinuncia. "Io non sono *nessuno*, ho vinto il mio nome!" esclama colui che, non volendo piú abbassarsi a lasciare traccia di sé, cerca di conformarsi all'ingiunzione di Epicuro: "Nascondi la tua vita"»⁶.

Gli fa eco Ceronetti: «Volendo fare un piccolo elenco di isolati versi o frammenti di poemi in cui stia radunata, e impaziente formicoli, la Sapienza profonda, la parlante Bellezza che la poesia ha donato a questi cento anni passati di asce brandite e di climi bruciati, il primo che sceglierei sarebbe: "In nessun luogo, amata, il mondo sarà se non interiore" (Rilke, *Settima Elegia*). Quanto di mondo ho interiorizzato, vivendoci? Moltissimo, credo, ma l'interiorizzarsi del mondo non è individuale, non delle singole vite: è il proprio stesso del mondo, il suo sottrarsi ai sensi e al mentale di tutti, il suo sparire incessante nell'invisibile»⁷.

Da una lettura all'altra, imposta – quella che segue – da un perentorio timbro postale. Una lettera, scritta da un «conoscitore» che però non cre-

do di conoscere personalmente: «... questo cercare il mistero dell'arte nella sua espressività prima, sondare i fondamenti del fare artistico, eppure noto molta esteticità nel tuo approccio, non vedo quell'apertura maestosa che dovrebbe dar luogo a un essere-arte ... Sei tra i pochi che hanno qualcosa da dire, ma che tergiversa in azioni fruibili e consensuali ... Soprattutto non è presente il grande sbaglio, ma un lindore maniacale e pulito: sporcaci un po' tutti questi abiti fuorimoda. Aspetto una tua grande mostra, che segni una autentica rottura e un'apertura verso mete altre e vere»⁸.

Come rispondere? Forse dopo aver visto e toccato «l'albero della conoscenza», dato avvio alla mia «opera», mi ritrovo ancora, tanto tempo dopo, al punto di partenza, anzi molto prima, quando appena conseguita un'inattesa affermazione (un premio nazionale di disegno infantile, all'età di otto anni) dovevo già ritenermi un talento riconosciuto e la giovanissima mano correva sicura in quegli ingenui e ambiziosi acquarelli...

Che il fondo di verità di quella lettera scopra lo sfondo di vanità che tuttora mi avvolge? È anche vero, tuttavia, che non si può sempre insistere, «segnare una rottura» senza finire col rompere...

Un'altra lettera, questa però «aperta» e pubblicata tempo addietro, tocca il delicato argomento dello scorrere incessante e minaccioso del tempo.

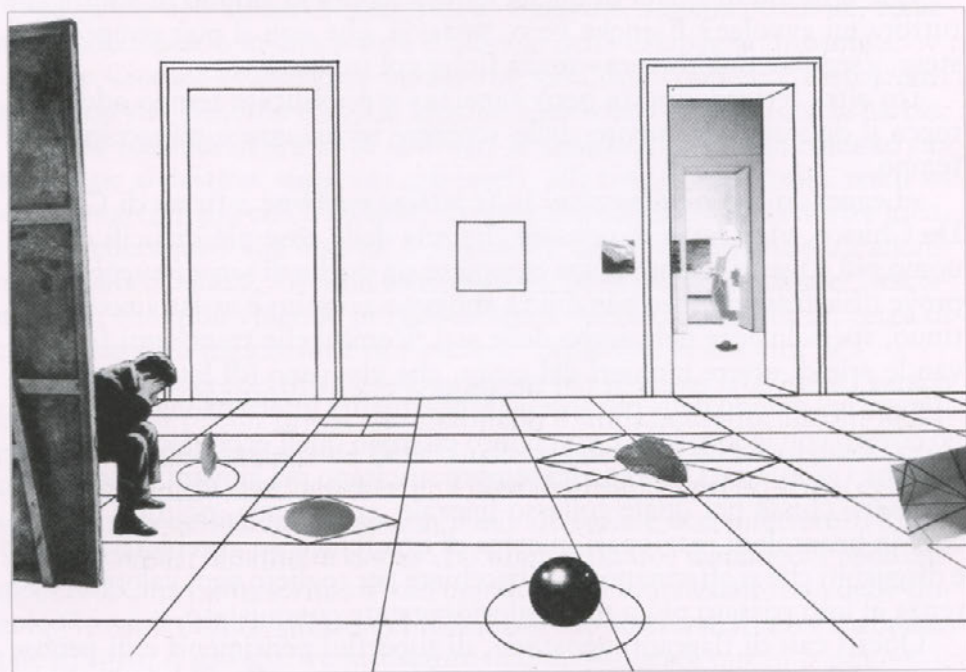
«Leggendo le *Considerazioni sulla pittura moderna* a firma di Giorgio De Chirico, vien fatto di pensare che una delle cose più difficili che un uomo più o meno celebre possa compiere sia quella di *saper invecchiare*. A prove disastrose di questa inabilità abbiamo assistito e assistiamo di continuo, specialmente nel campo delle arti. Uomini che trent'anni fa si davano le arie di essere pionieri del gusto, che vivevano (di luci più o meno riflesse) nel mondo della più accesa intellettualità internazionale, che hanno covato con le loro idee e con il loro esempio quell'eccitazione ammirativa che i pionieri e i loro corifei sempre suscitano nei giovani, si sono trasformati, chissà per quale collasso (morale, economico, politico, artistico?) in brontoloni reazionari in cerca di una feluca, in vecchietti ingenui e disgustati che si affannano a scribacchiare per togliere ogni valore di coerenza al loro passato più o meno gloriosamente conquistato.

Questi casi di flagranti apostasie, di superflui pentimenti e di penose rinunce (che non si riferiscono soltanto al fenomeno "De Chirico") ci fanno capire che nella conclusione di una vecchiaia vi è spesso quella spiega-

zione rigorosa e inesorabile che un *bluff* giovanile può talvolta mascherare col fervore di una giovinezza spesa in buona compagnia (G. P.)».

Proprio così, siglato G. P. ma quel G. P., com'è del resto evidente, non sono io: è Gio Ponti, a quell'epoca direttore di «Domus»⁹. Fossi stato io ad ammonire sul «saper invecchiare» all'età di un anno e quattro mesi (il testo è datato marzo 1942), quando cioè si comincia appena a formulare il suono di qualche parola... Tanto meno sono io ma Giorgio De Chirico, come si legge, l'oggetto di quel rimprovero, anche se sarebbe sincero e onesto oltre che onorevole, da parte mia, assumermi l'eredità di tali suoi «superflui pentimenti».

In questi ultimi anni ho compilato un lungo e talvolta amaro racconto a puntate, oggi non ancora concluso, e vorrei davvero potermi attribuire una tanto delicata e impegnativa discendenza. Che è anche una coincidenza: De Chirico scrive le sue *Considerazioni* nel 1942 all'età di 54 anni, la mia *Lezione di pittura* è del 1994, quando cioè gli ero coetaneo¹⁰.



Lezione di pittura, 1994.

Inoltrarsi negli anni provoca insomma diverse considerazioni e induce, soprattutto, una constatazione: la perdita dell'immortalità, annunciata per di più da altre perdite complementari e parallele (dell'attenzione, dell'iniziativa)... Tutti sintomi coerenti, direi perfino appropriati a un orizzonte ormai troppo vasto per essere sempre tempestivamente tenuto sotto controllo. Una condizione che conviene accettare e non mostrare di ignorare (come ostentano quei rari esemplari che la specie ogni tanto produce: Chaplin, Picasso... tanto per citare due tra i più illustri, inesorabili e inesauribili creatori e procreatori anche in tardissima età, spettacolo vagamente grottesco e imbarazzante).

Elegante e discreto, almeno in questo caso, Dalí si dichiara invece refrattario all'argomento della discendenza naturale, «sarcastico di fronte alla numerosa figliolanza di Picasso: "Sarebbe un nonsense tristissimo", osservava, "andar per strada e scoprire che il tuo taxista è un pronipote di Leonardo". Per lui il DNA del genio è unico, non si riproduce e affida solo alle opere la sua speranza di eternità»¹¹.

Ma veniamo al dunque: il tempo passa, un altro millennio si annuncia a voce alta e il brusio dei giorni e delle ore cresce a dismisura... E cresce pure, a vista d'occhio e quasi all'insaputa di una sempre più affaticata memoria, il già lungo elenco delle gesta e delle imprese che un cavaliere sempre più solitario (chi scrive) continua a ritenere urgenti e necessarie anche se, in una parola, inutili.

Una costellazione, un mosaico indeterminato, una sola, unica forma impossibile da percepire.

Basta guardarsi attorno per accorgersi che tutto, oggi, sembra contraddire, sostenere l'opposto di quanto detto finora.

La vita vissuta si fa largo a spallate, irrompe rumorosamente nel dominio dell'arte, erige barricate di realtà quotidiana tra la visione e la «verità» di tutti i giorni per avere finalmente «ragione» dell'opera.

Il che mi convince però a ripetere: «L'arte ci allontana dal mondo, ma proprio per questo ci consente di osservarlo; è capace di atti miracolosi e tollera, ma non riconosce, gli atti sacrileghi che sempre più spesso vengon commessi in suo nome.

Abbiamo barattato, scambiato il sublime dell'arte per i pochi spiccioli dell'arte di vivere. L'equazione arte-vita non sta in piedi, non può reg-

gersi 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 il viaggio continua...»¹².

L'arte «in persona» nell'antichità ha fondato e istituito atelier e laboratori di diverse discipline, grazie alle quali si è via via generata la sua storia. Pittura, scultura, letteratura, musica, architettura... hanno aggiornato nel tempo il proprio statuto, lavorando in stanze separate ma comunicanti ed evolvendo nella fotografia, nel cinema... fino alle cosiddette nuove tecnologie. Hanno dato luogo a successioni di illustri dinastie e anche a fruttuosi imprevisti dovuti allo scambio di visite di cortesia tra l'una e l'altra disciplina.

Contaminazioni e combinazioni dei linguaggi, felici e reciproche influenze che nulla hanno a che vedere con la confusione che oggi si verifica invece tra il linguaggio e la denuncia supponente e sentenziosa, il resoconto emotivo e allusivo dell'esperienza «in diretta» della realtà circostante.

L'arte ha conosciuto nel tempo innumerevoli soggetti che si sono affacciati di volta in volta alla superficie di tanti quadri e hanno dato corpo ad altrettante sculture. Molti e diversi soggetti (epici, domestici, storici, religiosi...) hanno chiesto e ottenuto udienza, ma con nessuno di loro l'arte è mai andata al di là di una conoscenza momentanea e superficiale.

Le latitudini geografiche e le epoche più lontane le hanno procurato le più svariate occasioni. Nei secoli, personaggi, volti anonimi, paesaggi, figure... si sono avvicendati sulla scena della rappresentazione.

Mi sorge un dubbio: può il soggetto (di un quadro, di una scultura) interdire la visione dell'opera, respingere lo sguardo, impedire la visione della superficie e del volume che stiamo osservando? Nonostante Magritte ci rassicuri («Ceci n'est pas une pipe»), l'invasione del tema, l'irruzione del soggetto potrebbe prevalere sull'autenticità dell'immagine: non mi riferisco qui alla semplice, ovvia «influenza» della realtà (che esiste per diritto naturale e non deve neppure chiedere permesso) ma piuttosto alla esplicita scelta di «realismo» che rischia di metterci fuori gioco, quando il soggetto dell'opera non è più la questione aperta del perché dell'opera stessa ma l'abuso e l'impertinenza di cui non l'opera, ma il suo autore si vale per escluderci, per occultarci la vista.

Una volta, mi capitò di appartarmi dal gruppo di amici con i quali con-

dividevo una passeggiata *en plein air* e mi appostai tutto solo a disegnare qualcosa (una veduta?) che mi aveva improvvisamente attratto. Altrettanto rapidamente avevo svolto il mio compito: il disegno riferiva però qualcosa di assolutamente diverso, gratuito, minuziosamente incongruo, imprevedibile date le circostanze che l'avevano provocato, tutt'altro da quello che ci si aspettava di vedere.

Né il soggetto (esterno) né lo stato d'animo (interno) dell'artista determinano da soli la cosiddetta «qualità» o riuscita dell'opera: la quale, per affacciarsi tra i due, deve appoggiarsi a un giudizio arbitrale intermedio, alla «stella fissa» che rifletta e traduca in *visione* le suggestioni proprie dell'uno e dell'altro.

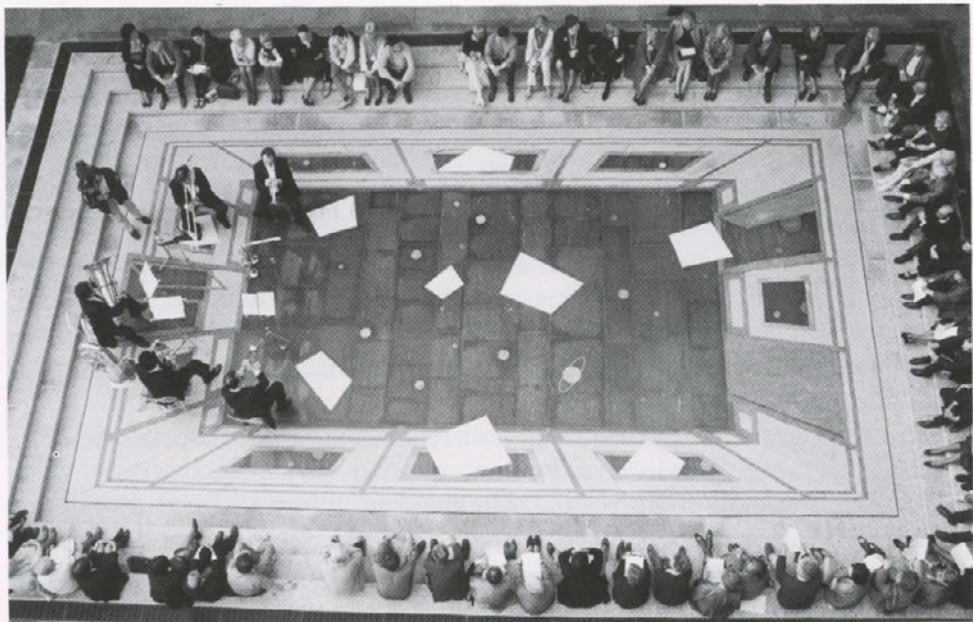
Tutta l'opera di un artista, la solenne, interminabile successione delle immagini di tante diverse versioni di un quadro che sembra sottrarsi, porsi al di là di ogni possibile sintesi... Un'area così illimitata ci risulterà sempre indecifrabile, troppo oscura se non illuminata da una costellazione favorevole che si interponga e diriga la sua luce riflessa, a giusta equidistanza, tra la scena del mondo e noi che l'osserviamo.

L'arte ha così imparato, nel tempo, a non concedere troppo spazio, eccessiva fiducia ai temi che via via s'impongono alla ribalta. Perfino l'«astrattismo», con la pretesa di risolvere una volta per tutte la questione, sostituendo la raffigurazione della realtà con l'alfabeto delle forme e dei colori, non poteva evitare il rischio di impadronirsi abusivamente del campo visivo dell'osservatore.

Per questo l'arte ha imparato a vigilare, ad accertare quali delle tante opere che le fanno visita per ottenere il certificato di autenticità abbiano l'anima pura e la coscienza a posto: astratta o figurativa, naturalista, surrealista, simbolista o concettuale che sia, l'opera deve portare con sé la domanda sul *perché* della sua stessa esistenza, pur consapevole delle infinite *impossibilità* di trovare una risposta.

L'arte, figura nobile e distaccata, conosce tuttavia momenti di instabilità del carattere e attraversa oggi per certi aspetti una condizione di malessere: si comporta come un degente che, rifiutata ogni ipotesi di rimedio terapeutico, affida i propri lamenti alle autorità sanitarie (i musei, le istituzioni) le quali, valutati i sintomi, si limitano ad amplificarli e a sottoporli all'attenzione di tutti. Di questo passo, pur di ottenere il più vasto consenso, si arriverà alla formula del referendum popolare...

Certo, una committenza o un museo sono gli interlocutori indispensa-



Anni-luce, 2001.

bili per la realizzazione di opere di qualche rilievo e impegno materiale: senza di loro, resterebbero limitate alla fase di progetto. Ma quando (questo è il punto) è utile passare dalle parole ai fatti, dalle proposte alle realizzazioni?

Il destino di un'opera, si sa, è di venire esposta, anche se la sua vocazione piú segreta, e inconfessabile, sarebbe quella di rimanere nascosta: ho detto «venire» esposta, non «essere» esposta in permanenza, diventare cioè ingrediente di ordine abituale, un elemento di arredo urbano in un dato contesto.

L'opera può sottrarsi al «vincolo indissolubile» del matrimonio col mondo (parlo della collocazione in spazi pubblici, esterni) solo quando si trovi nello «stato di celibato» proprio dell'opera che non si è mai allontanata dallo spazio interno dello studio dell'artista. O anche quando, nell'occasione di un catalogo generale, ragionato, dell'intera attività di un autore, si assiste al «ritorno a casa» dell'opera (in senso ovviamente metaforico e virtuale, nel senso cioè che può così riunirsi alle altre, a *tutte* le altre).

Questa immagine mi aiuta a chiarire che cosa intendo, in ultima istanza, per «opera che si espande nello spazio», come prima dicevo, «e nel tempo», aggiungo ora: la configurazione dell'*opera delle opere*.

Ho compiuto sessant'anni... Da un certo punto di vista, il mio prossimo quadro tende a *essere*, a profilarsi cioè come assolutamente nuovo, diverso da tutti gli altri che lo hanno preceduto. Da un altro punto di vista, invece, si configura come *non essere*, o già stato, inscritto in trasparenza nell'assieme di tutti i suoi precedenti e successivi: di questo (che vi parla) e di altri (tutti gli altri) autori, passati e futuri.

Al di là delle particolari intenzioni che potranno provocarlo, il quadro andrà ad aggiungersi alle altre particelle elementari, originarie di un mosaico indeterminato dove non tanto le immagini e le figure quanto la somma delle porzioni o proporzioni di spazio, degli ingombri e dei profili tende a costituire una sola, unica forma, volume o superficie che sia, tanto estesa quanto impossibile da percepire.

Stato d'attesa

...che non ha posto del tutto a disposizione di questa...

...che non ha posto del tutto a disposizione di questa...

...che non ha posto del tutto a disposizione di questa...

...che non ha posto del tutto a disposizione di questa...

...che non ha posto del tutto a disposizione di questa...

...che non ha posto del tutto a disposizione di questa...

...che non ha posto del tutto a disposizione di questa...

Le chiavi del Museo
(Vues d'Optique)

Siamo qui, la porta del Museo è chiusa e non ci resta che attendere: riusciremo mai a entrare e, alla fine, a uscire?

Ci troviamo davanti a un Museo immaginario, a chiederci quali e quante sale si nascondano al di là di quella porta. Ci troviamo cioè a considerare, immaginare – appunto – le diverse infinite visioni che ci sono al momento precluse.

Un gioco... L'arte, in fondo, è gioco: serio, a volte perfino fatale, dotato di regole indefinibili, sfuggenti perché istituite all'istante, nel momento stesso nel quale l'artista si affida all'attesa della sua opera. Una regola sempre uguale ma sempre riformulata in modo diverso, da cogliere al volo perché non è l'artista a dettarla ma l'opera stessa a suggerirla.

Ciò che occorre è saper stare al gioco, non si tratta di vincere o perdere la partita ma di potersi sempre rimettere in gioco. L'artista (il giocatore) che non osserva le regole è presto o tardi congedato dalla sala (della Storia dell'arte), a volte è riammesso qualche tempo dopo oppure, al contrario, accolto in un primo tempo è espulso in seguito.

La sala è talmente vasta – impossibile scorgerne i limiti –, suddivisa in spazi adiacenti che si susseguono e si intersecano senza un ordine prestabilito, da evocare l'estensione di un labirinto.

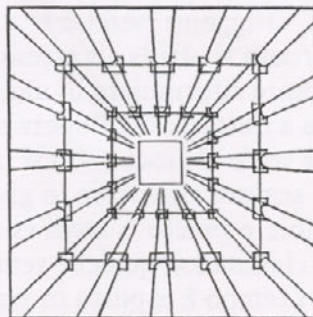
Difficile accedere da un'area all'altra. Anche le finestre sono sostituite da aperture che corrispondono alle superfici dei quadri: superfici vuote che si aprono su spazi vuoti... perché mai voler entrare, affrontare la vertigine di un salto nel buio?

Eppure, non vogliamo rinunciare alla prova.

Nello spazio.

Una colonna, prima ancora di prendere forma e costituirsi come tale, fissa un punto nello spazio... c'è senza mostrarsi. Due o più colonne istituiscono le coordinate di un luogo, tracciano da quel punto originario un Sistema di elementi che annuncia la geometria strutturale di un tempo.

Allo stesso tempo (e proprio di tempo ora si tratta) la vocazione a moltiplicarsi, a porsi in sequenza – sia in senso orizzontale, al suolo, che in



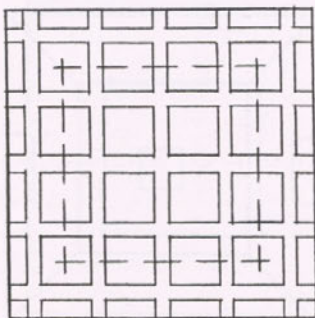
senso verticale, in altezza –, fa della colonna la nota d'avvio di una partitura destinata a riproporsi all'infinito, dentro e oltre i limiti dell'architettura che la contiene.

Primo segnale di un viaggio verso una meta continuamente avvistata ma mai davvero raggiunta e posseduta, la colonna ci ammonisce a restare dove siamo (così almeno sembra suggerire) perché è lei a muoversi, a inoltrarsi su distanze così remote e lontane dal nostro punto di osservazione da sottrarci, alla fine, il senso dell'orientamento e lo stesso oggetto dello sguardo.

Un quadro.

Un quadro ci appare di solito come un'immagine conclusa, autonoma, spesso evidenziata da una cornice che sottolinea i limiti materiali di una visione, di un'unità «separata» dall'ambiente dove comunque si trova.

L'immagine a volte sottende un tracciato prospettico che concorre a rendere verosimile la scena rappresentata, ma a separarla ancor più dallo spazio fisico circostante.



Un'altra prospettiva, questa volta mentale o simbolica ma pur sempre inerente al tema della rappresentazione, porta a supporre che in un quadro possano trasparire, coesistere altri quadri...

Tutti i quadri di un autore (tutti i quadri della Storia dell'arte) ne fanno uno solo?

Il nostro sguardo è mobile, precario; quello del quadro – se volessimo attribuirgliene uno – è fisso, immobile, non si sposta e non si spegne.

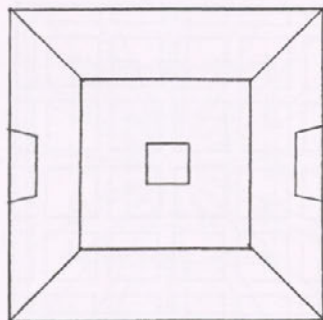
Le opere ci guardano. Sono loro che guardano noi, e non viceversa. L'opera non parla ma vede, ci vede proprio nel momento in cui noi crediamo di vederla.

Nella stanza.

Quale? Dov'è? E l'ospite, chi è? Se lo spettatore è ospite del Museo, l'autore è ospite dell'opera...

A chi riservare il privilegio dell'accoglienza, chi si è annunciato per primo?

Né l'uno né l'altro sono titolari del luogo che solo apparentemente gli compete e che (*Esse est percipi*) non riusciranno a possedere.

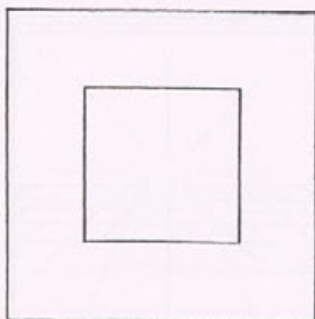


L'uno e l'altro sono di fatto posseduti (né l'opera né il Museo concedono appuntamenti) da un'attesa destinata a consumarsi molto prima dell'ora del giudizio.

Sulla parete.

Un tempo ero così attratto, coinvolto dalla presenza di un quadro alla parete da annullare subito la distanza e affidarmi a un avventato e precipitoso giudizio.

Oggi l'attrazione è ancora la stessa anche se rivolta in una direzione diversa, anzi in nessuna direzione particolare; dunque, un'«attrazione fatale». I passi affrettati che – come ho detto – mi portavano immediatamente

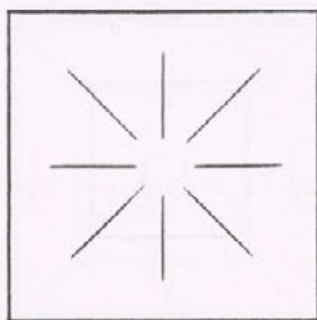


sul punto di osservazione mi lasciano ora sul posto, a segnare il passo, a considerare cioè non tanto questo o quel quadro quanto piuttosto quella parete, così nobilmente insignita del suo emblema: il quadro. Il quale, privato del suo peso, sta appunto sospeso in perfetta coincidenza con lo sguardo che, anch'esso senza peso, coglie il segreto traguardo della visione.

Una vera e propria evasione, poco importa quale immagine ci ha consentito il passaggio. Come il telaio di una finestra, la cornice di un quadro ci apre un varco... Eccoci in salvo.

Il punto di vista.

A differenza dei diversi luoghi toccati finora, tutti intesi come oggetto dello sguardo, il punto di vista è il soggetto della nostra visione. Quei luoghi non avremmo potuto osservarli, né avremmo potuto parlarne senza esercitare il nostro punto di vista. Ma abbiamo anche constatato, o per lo meno avanzato l'ipotesi, che sia il quadro a osservarci, a essere il soggetto, e noi, che lo guardiamo, il suo oggetto.

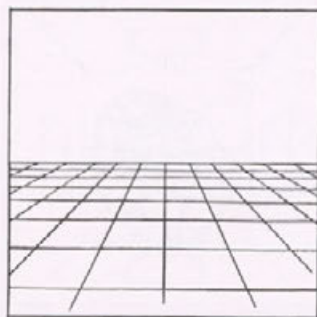


Non resta allora che tentare un'onorevole, per quanto acrobatica, via d'uscita.

Il punto di vista deve saper rinunciare alla propria soggettività, alla propria autorità: l'incontro con l'opera d'arte non rientra nell'ordinaria amministrazione dell'esperienza, sovverte le convenzioni, apre sull'invisibile e - qui osservo il silenzio - sull'indicibile.

L'orizzonte.

L'artista, posto di fronte ad 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.

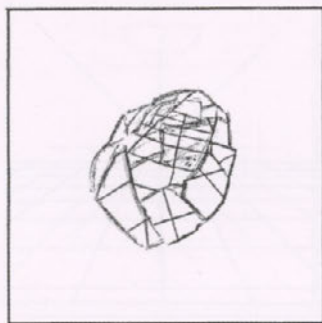
Della verità, dunque, nessuna traccia: o meglio, a ben vedere, forse (e soltanto) una traccia...

L'oggetto invisibile.

L'oggetto svanisce, «dispare» (se dicessi «scompare» potremmo intendere di averlo già veduto, che c'era e non c'è piú).

L'oggetto c'è ma non si vede, di *vedere* non ci è concesso: certo, possiamo guardarlo, disegnarlo, fare le nostre osservazioni... ma siamo ospiti, non giudici, di ciò che appunto ci limitiamo a osservare.

L'oggetto viene *meno* concedendoci il *piú*, la facoltà di interpretarlo;



l'oggetto è il riflesso dello sguardo, che lo «vede» senza però restituirlo come tale.

Oppure, invertendo l'ordine dei fattori, lo sguardo si chiude, si ritrova oggetto di se stesso, si istituisce come disegno. *L'essere o non essere* dell'oggetto si pone in corrispondenza parallela, speculare, al dilemma *autore/spettatore*.

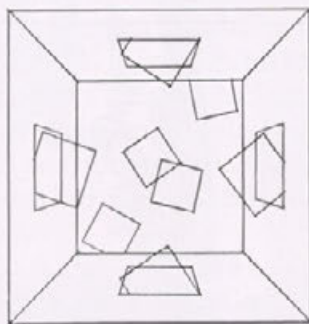
Nel «castello incantato» di un'esposizione anche le opere, come gli oggetti, si dissolvono per dar luogo al monologo dello sguardo.

Le chiavi del Museo.

Nel Museo non possiamo entrare. Occorre però sapere, restare davanti alla sua porta pur senza possederne le chiavi.

Consentitemi un'immagine: sí, una pura e semplice visione, non certo una teoria dell'arte...

Una folla sterminata (la stessa figura ripetuta all'infinito) sosta immobile e silenziosa attorno a qualcosa che non riusciamo a percepire. Non al-



l'interno ma sulla soglia di un museo immaginario, luogo (o non-luogo) che possa ospitare la memoria, passata e futura, dell'artista.

Parlo di un museo personale (ma dichiaratamente impersonale), delle *Ceuvres Complètes*, di un'«Esposizione Universale» capace di concentrare e di evocare, senza necessariamente mostrare, l'opera che ancora e sempre attendiamo di vedere.

L'autore sconosciuto

(Art happens)

1. *Flash Back.*

Un'esposizione – l'ho detto e ripetuto altre volte – non è il risultato, il bilancio di una fase di lavoro o un'antologia di opere scelte e riunite all'occasione. È invece – e preferirei parlare di atto espositivo – la messa in scena di quelle opere che in quella data occasione concorrono a costituire una sorta di testo, di racconto per immagini.

Già nel titolo il progetto espositivo fa eco consapevole al *Capolavoro sconosciuto* (*Le Chef-d'œuvre inconnu*), il famoso racconto di Balzac col quale queste mie modeste e incaute intenzioni vorrebbero porsi in corrispondenza complementare e simmetrica. Mi riferisco in particolare a quel passaggio del racconto dove Frenhofer, l'anziano pittore protagonista della storia, non può trattenersi dall'intervenire e imporre le necessarie correzioni, il tocco risolutivo sul quadro (non suo ma di un altro pittore, l'amico e collega Porbus) affinché l'opera trovi rimedio e possa arrivare a felice compimento.

Passaggio dal quale risulta evidente che un'opera non è dell'uno o dell'altro autore ma possiede un'identità sua propria, autonoma e indipendente, dunque preesistente all'intervento dell'artista, chiamato soltanto a confermarne la legittima esistenza. È l'opera stessa, allora, a guidare la mano del pittore, ad appropriarsi dell'autore (di un autore sconosciuto) e non viceversa.

Lo stesso tema, con esito uguale e contrario, ritorna qualche tempo dopo in un altro racconto: *La Madonna del futuro* (*The Madonna of the Future*) di Henry James.

Così come Frenhofer non riesce a trattenere la sua mano e ingorga «alla cieca» l'opera (sua o non sua) di una trama informe di segni e di colori, Theobald (l'altro pittore) resta invece inattivo, consapevole dell'impossibilità, dell'incolmabile distanza che lo separa da un'adeguata configurazione dell'opera e non osa neppure sfiorare la tela bianca che giace immobile, vergine, sul

cavalletto dello studio. Se la mano dell'uno si muove inarrestabile, dentro e fuori la superficie del quadro, la mano dell'altro è come bloccata, trattenuta sulla soglia di uno spazio troppo luminoso, abbagliante: «... una tela che era un nulla assoluto, screpolata e scolorita dal tempo»¹³.

Assistiamo insomma, in un caso o nell'altro, al «delitto perfetto» consumato dall'opera nei confronti di un autore ferito, disorientato ma non



Delfo (II), 1968.

rassegnato, che non si arrende e affronta ogni volta un duello drammatico e incerto.

Questo progetto è concepito e rivolto alla sintesi di quattro diverse esposizioni in quattro diverse sedi nello stesso periodo di tempo¹⁴.

All'occasione Giulio Paolini non è, in certo senso, autore ma ospite dello spazio espositivo, chiamato ad assolvere il ruolo di anonimo curatore delle quattro diverse esposizioni. Le opere che le costituiscono sono invece – esse sí – autentiche, dotate di una propria identità al di là della firma (Giulio Paolini) che le sottoscrive e ne certifica l'esistenza materiale.

2. *Versione originale.*

Do I speak English? No, non parlo inglese... resto in ascolto: «Per quanto grande possa essere un artista, non potrà mai essere più grande di un marchese».

Chissà perché, tempo fa scelsi proprio queste parole di Oscar Wilde citandole nella raccolta di miei testi brevi pubblicati in occasione di una mostra¹⁵. Devo ammettere che allora non riuscii ad afferrare fino in fondo il significato di quella frase ma soltanto a subirne il fascino ambiguo, l'impenetrabile ma persuasiva suggestione. Ora però, alla luce dell'oggi, dove tutto ciò che ci è dato «sapere» deve essere «vero» e come dicono i giornali «riferito alle grandi questioni del presente», credo di coglierne il senso: mai un artista, seppur libero da ogni limite o costrizione, potrà essere così «elevato» come chi – appunto un marchese – è sostenuto sul piedistallo di convenzioni e rituali che lo tengono a distanza dal suolo, che lo sollevano dalla forza di gravità dell'esistenza.

Ipotesi che sembra confermata dalla recente uscita delle *Memorie* di un autentico aristocratico, il leggendario barone Alexis von Rosenberg: «- E lei cosa fa, monsieur? - Niente. - Niente? Non c'è nessuno che non faccia niente. - Ma guardi, madame, che io sono sempre molto occupato. Non c'è mai abbastanza tempo per non fare nulla»¹⁶.

No, non parlo inglese ma un'esposizione visitata a Parigi¹⁷ fa respirare aria di Londra e mi suggerisce un'incauta, avventata considerazione a proposito di verità o virtualità dei luoghi appartenenti all'atlante della Storia dell'arte, territori dell'assoluto, esenti da costrizioni geografiche.

Mi trovo così a ragionare, a delineare ancora una volta due versanti contrapposti e complementari dell'idea di pittura.

Da un lato Monet *impone* la pittura *al* soggetto, dipinge la pittura – potremmo dire – aprendo una strada ripercorsa, qualche tempo dopo, dai «numeri» e dalle «bandiere» di Jasper Johns... nel solco avviato, qualche tempo prima, dagli «attributi della pittura» di Chardin fino all'apoteosi della «pittura come architettura» di Cézanne.

Dall'altro, Whistler, al contrario, *depone* la pittura *nel* soggetto: il colore evoca, quasi rigenera i vapori e i riflessi che emanano dalle acque del Tamigi. Le pennellate accompagnano il fluire del fiume, la materia pittorica si innesta nella «verità» della veduta.

«L'arte e la letteratura dovrebbero, mi sembra, cercare di liberarsi dal tempo. Spesso mi hanno detto che l'arte dipende dalla politica o dalla storia. Credo che ciò sia completamente falso. Whistler, il famoso pittore nordamericano, era presente a una riunione in cui si discutevano le condizioni dell'opera d'arte, come l'influenza biologica, quella dell'ambiente, della storia contemporanea eccetera. Whistler disse: "Art happens", l'arte succede, accade. L'arte è un piccolo miracolo... che sfugge, in certo modo, all'organizzata causalità della storia. Sí, l'arte accade, o non accade; questo non dipende dall'artista.

... Per ciò che mi concerne, il processo è piú o meno invariabile. Comincio con l'intravedere una forma, una specie di isola remota, che sarà poi un racconto o una poesia. Vedo la fine e vedo l'inizio, ma non ciò che si trova in mezzo. Questo mi viene rivelato gradualmente, quando gli astri o il caso sono propizi. Piú di una volta devo ripetere il cammino nella zona d'ombra. Cerco di intervenire il meno possibile nell'evoluzione dell'opera. Non voglio che la corrompano le mie opinioni che, senza dubbio, non hanno alcuna importanza. Il concetto di arte impegnata è un'ingenuità, perché nessuno può veramente sapere quello che sta facendo»¹⁸.

«Devant le tout-Londres artistique et mondain réuni pour l'entendre, Whistler avait développé des thèses sur l'art qui prenaient le contre-pied des positions socialisantes de son adversaire, le critique John Ruskin. Ainsi, il déplorait que l'art fût désormais mis à la portée de tous et menaçât d'envahir tous les domaines, de la décoration des appartements au style des vêtements. En réalité, les masses s'étaient de tout temps montrées incapables de comprendre la beauté, préférant de loin le clinquant d'une marchandise industrielle à la forme parfaite d'un objet créé par un artiste. Celui-là seul, être d'élection touché par la grâce, était à même de voir dans la nature la beauté qui y était enfouie, comme dans le cas de la ville de Londres la nuit ... "Mobile divinité, capricieuse", l'Art fuyait d'un lieu à l'autre, s'attachant non aux peuples mais aux individus, passant du glorieux Grec auteur des marbres du Parthénon au Maître espagnol de la galerie de Madrid – pour se poser un instant "sur l'éventail d'Hokusaz au pied du Fusi-yama" »¹⁹.

Da sempre la Storia (o la Geografia) dell'arte si svolge attraverso continui colpi di scena le cui ragioni non producono tuttavia effetti immediati ma piuttosto messaggi sotterranei, segnali in onda lunga.

Due quadri, di due autori diversi, affrontano il medesimo soggetto dan-done due versioni davvero contraddittorie. La figura di Napoleone Bona-partre, nei due ritratti di David e di Ingres, conosce due aspetti contrari, inconciliabili.

Il primo è così «vero» da convincerci che l'autore, senza mezzi termi-ni, *depone* il corpo di un uomo nel quadro. Il secondo, al contrario, *impo-ne* a quell'uomo le regole astratte della rappresentazione, dove cioè il «co-dice» prende il sopravvento sul vero fino ad annullare il peso, la presen-za organica di un corpo; del quale soltanto le singole parti (il volto, due mani, un piede), visibili come elementi di una statua di cera nell'involucro vuoto dell'ampio mantello del costume da cerimonia, sembrano galleggia-re ognuna per proprio conto senza connessione d'insieme. Due quadri, due visioni contrastanti di fronte alle quali noi osservatori ci disponiamo senza prendere posizione: su questi temi (estraneità o corrispondenza, av-ersione o identificazione dello spettatore, del soggetto che guarda un al-tro soggetto raffigurato in un'opera d'arte) restano illuminanti le parole dette a suo tempo da José Ortega y Gasset²⁰.

Eterne questioni, che l'attuale clima di «iperdemocrazia» e la dittatu-ra del gusto di massa riaprono ancora oggi.

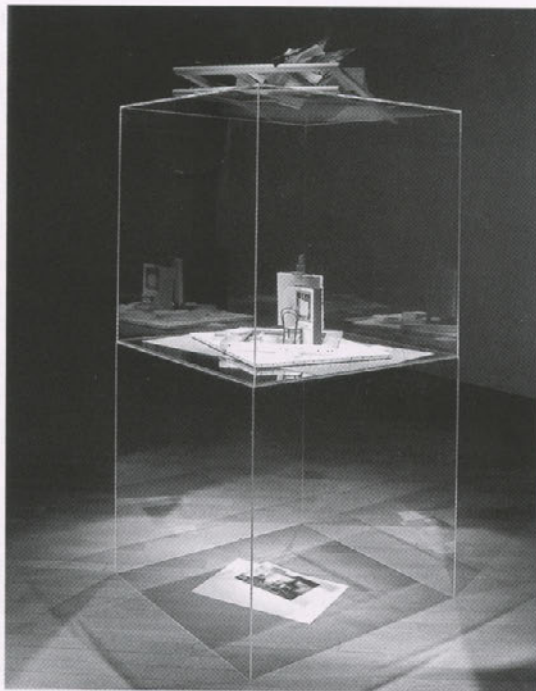
Gerhard Richter da un lato – come già dicevo a proposito di Monet e di Cézanne – tende all'assoluto della pittura, di una pittura che non rife-risce più del mondo (fotografia, cinema, video... hanno da tempo sottratto alla pittura il compito di aderire alla realtà) ma *dice* soltanto di se stessa, della tela o altra superficie sulla quale si fonda e si manifesta.

Dall'altro lato – anzi, proprio qui sulla parete di fronte al tavolo su cui mi trovo a scrivere – la *Photograph Sculpture* di Gilbert & George *Morning Light on Art for All*, mostrando i due autori in un interno accanto a una finestra, invita invece all'*ascolto* di una scena silenziosa, a un'attesa fer-ma e composta che fa eco all'immagine sottovuoto del quadro di Ingres descritto poc'anzi.

Per quanto mi riguarda, credo di venirmi a trovare in un punto inter-medio anche se – ricordiamolo – in arte non esistono attributi di colloca-zione, come per esempio in politica, ma soltanto i capricci della Storia e del Tempo e all'«autore/attore» non resta che recitare la sua parte. Sem-pre più sono attratto, posseduto dalla domanda sulla consistenza (o in-consistenza) dell'immagine, della *visione* prima (o dopo) che si depositi in *cosa*, dell'idea di quadro come «ente autonomo», prospettiva o dimensio-

ne pura... Credo insomma che la ragione per la quale (un giorno di settembre del 1960) mi sono trovato a essere pittore sia stata quella di veder apparire sotto i miei occhi e quasi a mia insaputa l'enigma tuttora irrisolto del quadro come «versione originale», di una superficie che, sempre uguale a se stessa, si fa eco o annuncio di ogni possibile proiezione di immagine.

Nessuna risposta, inutile insistere: «Art happens».



Quadri d'autore, 2006.

«Vorrei poter scrivere un libro che fosse solo un incipit, che mantenesse per tutta la sua durata la potenzialità dell'inizio, l'attesa ancora senza oggetto. ... Allo scrittore che vuole annullare se stesso per dar voce a ciò che è fuori di lui si aprono due strade: o scrivere un libro che possa essere il libro unico, tale da esaurire il tutto nelle sue pagine; o scrivere tutti i libri, in modo da inseguire il tutto attraverso le sue immagini parziali. Il libro unico, che contiene tutto, non potrebbe essere altro che il testo sacro, la parola totale rivelata. Ma io non credo che la totalità sia

contenibile nel linguaggio; il mio problema è ciò che resta fuori, il non-scritto, il non-scrivibile. Non mi rimane altra via che quella di scrivere tutti i libri, scrivere i libri di tutti gli autori possibili»²¹.

3. *Voyage autour de ma chambre.*

Un breve itinerario a ritroso che forse ci aiuta a capire dove ora ci troviamo, ovvero nella nostra stanza, sempre nello stesso luogo. Riprendo qui alcuni brani di miei scritti a proposito dell'idea di esposizione, anche questa volta argomento centrale dell'attuale progetto.

Luglio 2001

Se non c'è esposizione senza opere, non c'è opera senza esposizione.

Il solo, o almeno il primo artista a mettere in questione una tale apparente ovvietà è stato Yves Klein, uscito indenne dall'acrobatica contraddizione di aver «esposto» un ambiente vuoto.

Qualche anno dopo, Robert Barry riusciva a concepire un'esposizione senza opere né luogo, indicando via via gli indirizzi di otto diverse gallerie d'arte che, sostituendosi l'una all'altra, rinviavano il «visitatore» al punto di partenza per risolversi in un nulla di fatto.

Tempo prima, al contrario, Vincent Van Gogh doveva invece sacrificare la propria vita pur di riuscire a tramandarla nella propria opera.

Ma torniamo a noi, tra le pareti che piú ci sono familiari, quelle che accolgono un'esposizione. L'artista, e la sua opera prima ancora di lui (sí, perché in un certo senso l'autore è l'oggetto di quell'inafferrabile, enigmatico soggetto che è la «sua» opera), non si rassegnano all'ordinaria amministrazione del vivere comune, al decorso «naturale» delle cose.

Essere esposta, resa visibile, non è dunque soltanto l'atteso riconoscimento che l'opera esige ma il suo essenziale complemento, la sua stessa ragione di compiersi, prima e ultima effettiva definizione.

L'intento, questa volta, è di concentrare in una sola esposizione tutte le esposizioni allestite fin qui. Compresa quelle un tempo previste ma mai realizzate e quelle ancora in fase di progetto, in attesa di realizzazione. Se non tutte, quelle che pur dichiarandosi tali non davano per ovvio ed evidente il fatto di esserlo, di presentare cioè delle opere. In altri termini, l'intenzione è di verificare l'atto espositivo quando pone in questione la

stessa ragione d'essere (o non essere) dell'evento: dunque, non l'esposizione «a tema» ma l'esposizione «come tema»²².

Giugno 2002

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 incompiute. 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 presente²³.

Marzo 2004

Allestire un'esposizione sarà questa volta affrontare la scommessa, condurre il gioco a carte scoperte in due aree separate (chiamate α e ω) dove Alfa, origine o figura iniziale, è l'Autore e Omega, istante ultimo della definizione, è l'immagine finale dell'Opera.

Se osserviamo le due diverse situazioni, le due diverse stanze dell'esposizione contrapposte l'una all'altra, eccoci allora sorpresi a scorgere l'incognita, *L'ora X*.

Insomma, chi preesiste a chi? Qual è il momento originale, il valore dell'incognita? Non so neppure io, al momento, se le parole e i disegni che sto tracciando sulla carta siano originali, di mia mano o invece dettati dalla matita che, dalla mia mano, sembra volersi liberare e proseguire un disegno tutto e soltanto suo²⁴.

Aprile 2005

Un'esposizione è un'area autonoma, virtuale... assoluta e non relativa al luogo che l'accoglie. Non è vero, e soprattutto non è giusto che un'esposizione interpreti o rifletta lo spazio dell'ambiente. Un'esposizione non è uno specchio e per questo non riflette, né osserva, questo o quello spazio: al contrario, istituisce una diversa dimensione (la propria) che supera e trascende, per definizione, qualsiasi spazio materiale esistente²⁵.

Qui e ora: sí, ora, ma dove? In quattro diversi luoghi quattro diverse esposizioni si inaugurano nello stesso giorno e alla stessa ora: ciascuna costituita da quattro opere (a loro volta costituite da quattro, sedici, ventiquattro elementi). Opere di diverse dimensioni ma tutte inscritte nella proporzione quadrata, figura geometrica perfetta che non dà e non chiede spiegazioni: porzione di spazio limitato da quattro lati di eguale misura, che si trovano ciascuno al suo posto ma potrebbero anche trovarsi l'uno al posto dell'altro.

Dov'è, chi è l'autore? Lo intravediamo, come sempre, *dans sa chambre*, nell'atelier, nel luogo dove l'artista prende (o perde) la propria identità di autore, concedendo cioè all'opera il valore primario, originale e assoluto, e attribuendo a se stesso il ruolo secondario di attore, o servo di scena, nell'inesauribile e grandioso (ma silenzioso) spettacolo della Storia dell'arte.

La voce dell'autore non è né una né sua, accenti diversi si alternano a formare una moltitudine di echi e di figure. L'autore è muto, assente: la voce è dell'opera.

Nient'altro da aggiungere... Una sola cosa resta da chiederci: qual è il suo nome? Che sia un eteronimo? Perché non pensare che non si tratti di *un autore* ma che *l'autore* sia piú d'uno, diverso ogni volta, uno per ogni esposizione o addirittura per ogni opera?

Perché non mettere in questione, prendere distanza dall'abitudine di concepire la figura dell'autore come portavoce di un'identità individuale? Tutto questo senza ovviamente invocare un autore che sia membro di un gruppo di ricerca collettiva ma, al contrario, un autore inteso come puro realizzatore, come avveduto e corretto «prestatore d'opera». Ma non dobbiamo ignorarlo: non possiamo chiamarlo *Nessuno* perché in effetti è *Qualcuno* che resta però sconosciuto, non parla in prima persona.

Insomma, il senso (se di senso si può parlare) di un'esposizione non riguarda il *chi* o il *che cosa*, chi sia cioè l'autore e che cosa significhino le opere esposte. Un'opera non concederà mai a nessuno, in nessun caso, il pieno possesso delle sue generalità e il suo autore sarà soltanto il primo testimone prescelto per compiere la delicata missione di custodire un insondabile segreto. Riguarda invece il *come* e il *perché*, cioè le ragioni (sempre che ve ne siano) che determinano l'apertura del sipario della rappresentazione.

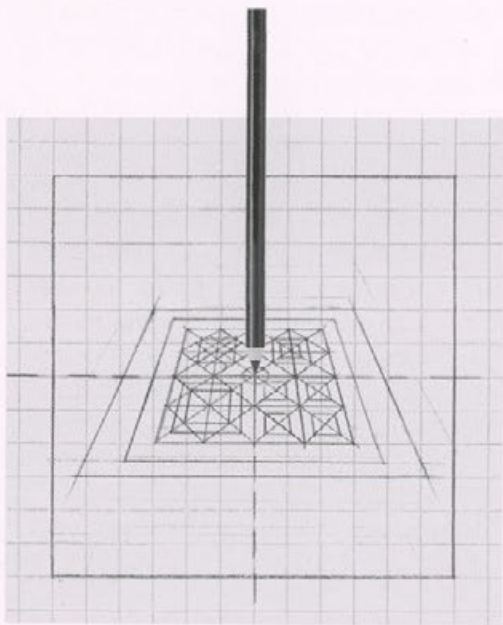
4. *Suite n. 4.*

Inutile chiederselo: un'opera d'arte non ha proprio niente da dire, nessun messaggio da trasmettere. La sua voce è quella che ci annuncia la sua stessa esistenza, la sua legittimità, il suo avvenuto riconoscimento: il titolo che le consente di «autorizzare» la sua appartenenza alla sfera dell'arte.

Eppure, ancora ci tocca constatare le distorsioni e gli abusi che le cronache assegnano all'idea di arte e alla figura dell'artista perennemente in prima linea, personaggio dal «carattere intrattabile, impegnato nel compito di osservatore delle miserie della vita dell'uomo»²⁶.

Errore (orrore)! Che proprio l'artista debba trasgredire il codice delle buone maniere, della sua condizione privilegiata, della doppia investitura di celibe-esule del mondo...

E noi, sempre piú spesso convocati a esprimerci (schierarci, aderire, sottoscrivere...), a sbandierare il nostro nome di «artisti e intellettuali» a sostegno di un'opinione o di un'altra, a votare sí o votare no, rispondiamo cosí: con un voto di castità.



Il voto di mantenere lo sguardo fisso, immobile, rivolto al punto di fuga del disegno costituito da quattro quadrati accostati a formarne uno solo.

Ovvero:

- 1) Le quattro sedi delle quattro esposizioni.
- 2) Le quattro opere di ciascuna delle quattro esposizioni.
- 3) I quattro elementi di una delle sedici opere esposte.
- 4) Le quattro parti di questo testo.

The first part of the recital is devoted to the general principles of the law of the State, and to the declaration of the rights of the people. It is a solemn and beautiful declaration of the rights of the people, and of the duties of the State. It is a declaration of the rights of the people, and of the duties of the State. It is a declaration of the rights of the people, and of the duties of the State.

The second part of the recital is devoted to the declaration of the rights of the people, and of the duties of the State. It is a solemn and beautiful declaration of the rights of the people, and of the duties of the State. It is a declaration of the rights of the people, and of the duties of the State.

The third part of the recital is devoted to the declaration of the rights of the people, and of the duties of the State. It is a solemn and beautiful declaration of the rights of the people, and of the duties of the State. It is a declaration of the rights of the people, and of the duties of the State.

The fourth part of the recital is devoted to the declaration of the rights of the people, and of the duties of the State. It is a solemn and beautiful declaration of the rights of the people, and of the duties of the State. It is a declaration of the rights of the people, and of the duties of the State.

The fifth part of the recital is devoted to the declaration of the rights of the people, and of the duties of the State. It is a solemn and beautiful declaration of the rights of the people, and of the duties of the State. It is a declaration of the rights of the people, and of the duties of the State.

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, ma 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 ve-

* Introduzione al Corso superiore di Arte visiva, Fondazione Antonio Ratti, Como, 2002.

nuto 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 o 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, a 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'ho già detto altre volte: 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.

È così che volgiamo lo sguardo all'orizzonte, è da lí, 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 volu-

to 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 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»²⁷.

Il corpo dell'opera.

Ogni opera d'arte, ciascuna a suo modo, nasconde una propria regola 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 ricorso) è cioè il diritto di passaggio, il prezzo che deve corrispondere per accedere alla visione dell'opera: le opere dunque esistono grazie ma anche malgrado gli autori.

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) la sua opera 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, nella stessa intervista, insiste sul suo «classico» adoperarsi per la 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).



Mimesi, 1975.

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, imprevisto, 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 piú indietro nel tempo le parole di Baldassarre Castiglione, scrittore, confidente di Raffaello a Urbino, a proposito della «sprezzatura», tratto di estrema eleganza, dove eccelsa dell'opera d'arte che consisteva nel conseguire il piú 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? L'utopia è credibile, accettabile in termini di risposta, non in termini di programma.

Eppure, la tendenza oggi maggioritaria, prevalente, sembra essere proprio questa: artisti «senza frontiere» accorrono nei quartieri piú 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 piú 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, agganziare 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 Senaldi in un precedente catalogo di questa Fondazione²⁸.

Insomma, in un'immagine, l'opera d'arte è quello che nel cosmo si usa chiamare «buco nero», l'esatto contrario di quello 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 piú 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'hanno 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, a 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 piú 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.

Si parla invece sempre piú della necessità, quasi dell'obbligo di «integrare» (infelice neologismo), cioè di manipolare, rendere praticabile (da ineffabile quale è) il rapporto che soltanto possiamo sopporre e non certo consumare con l'opera d'arte.

Compito del museo è esercitare una corretta ospitalità: cosí 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*.

L'equivoco di rinnovare ad 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



Delfo (III), 1977.

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* (1.9): «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 vuol essere viva, invece che morta? E cosa significa per l'arte ap-

parire viva? ... 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»²⁹.

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 col conformare 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.

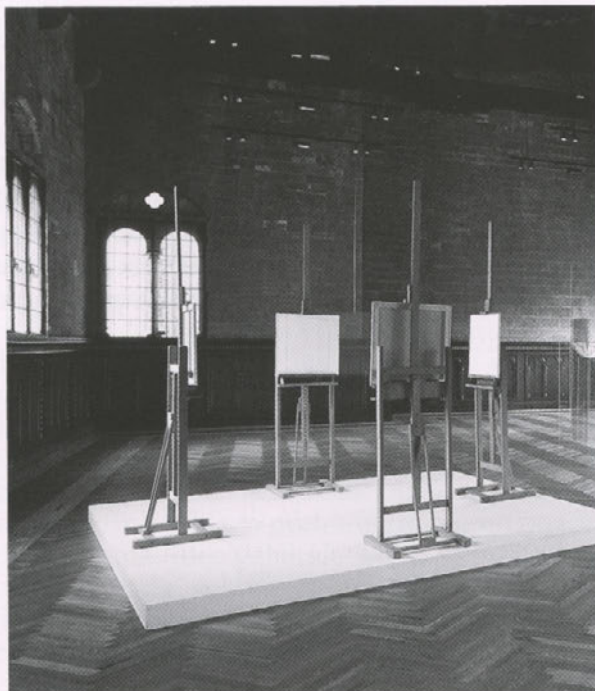
La caduta di valore di qualsiasi modello, oltretutto, rende ancor più fragile e inconsistente ogni eventuale riferimento acquisito.

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 natura sulle tracce dell'antico, il tuo raziocinio, il tuo raffinato gusto, il tuo cuore.

Quando avrai regolato la virtù visiva dell'anima, poniti pure a operare, che vincerai ogni difficoltà, e sopra oggetti, che belli non sono, farai

opere belle. Queste mi vorrei far io; e tanto piú mi pesa non avvicinare a questo scopo, quanto piú lo conosco: gli occhi della mente non hanno in me tal forza, che vincano la materia, e cosí 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 insegui-



L'opera autentica, 2002.

re la propria evoluzione proprio sulla smentita di quanto già si conosce, valgano ancora queste due originali testimonianze.

Dice Borges *professor*: «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, per certe pagine. O meglio, per 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 Gibson, di cui si cita la pessimistica massima: «L'insegnamento in genere è inutile, eccetto che per quegli studenti per i quali sarebbe superfluo»³⁰.

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 Bibliothèque 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.

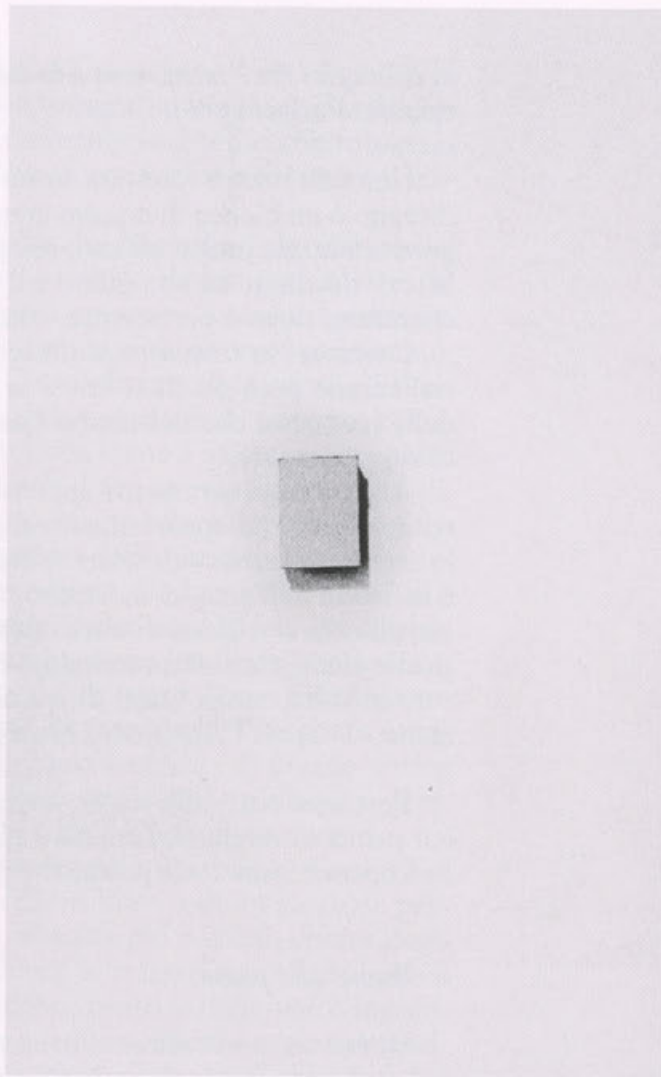
Al pari degli strumenti appena osservati anche le opere già compiute ed esistenti, che appartengono al passato ma tuttavia costituiscono quello strano percorso «circolare», eterno presente senza prima né dopo che è la Storia dell'arte, ci mostrano, al di là delle immagini che rappresentano, gli echi 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

1. *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.

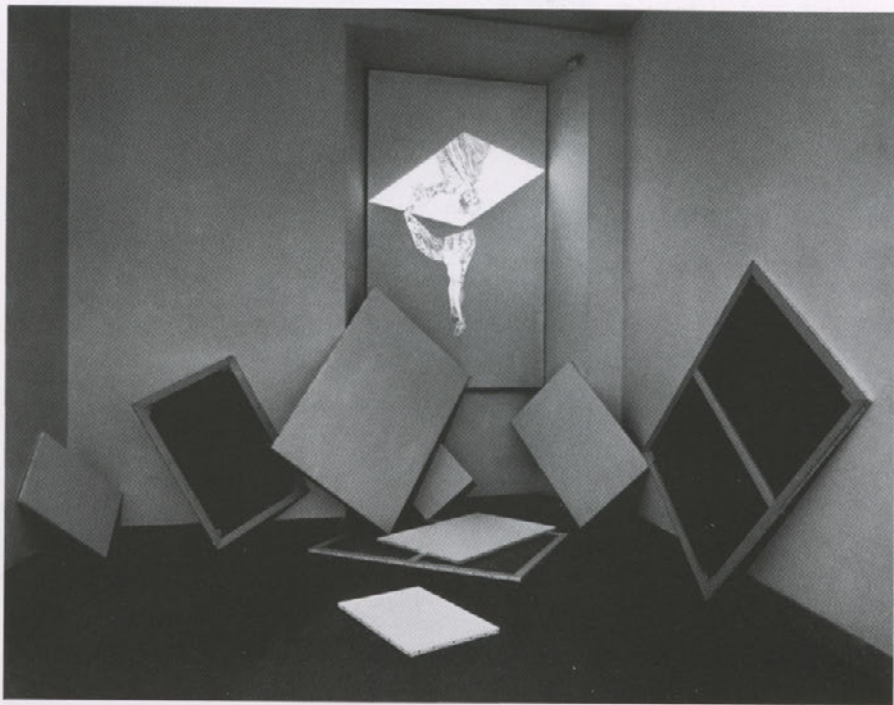
Cha cosa significa, per un artista, la continuità (il proprio continuo smentirsi), l'esperienza ripetuta nella traiettoria del tempo? E perché, se di tempo si parla, così conseguentemente ricerchiamo l'evoluzione di una linea, ancorché senza fine?

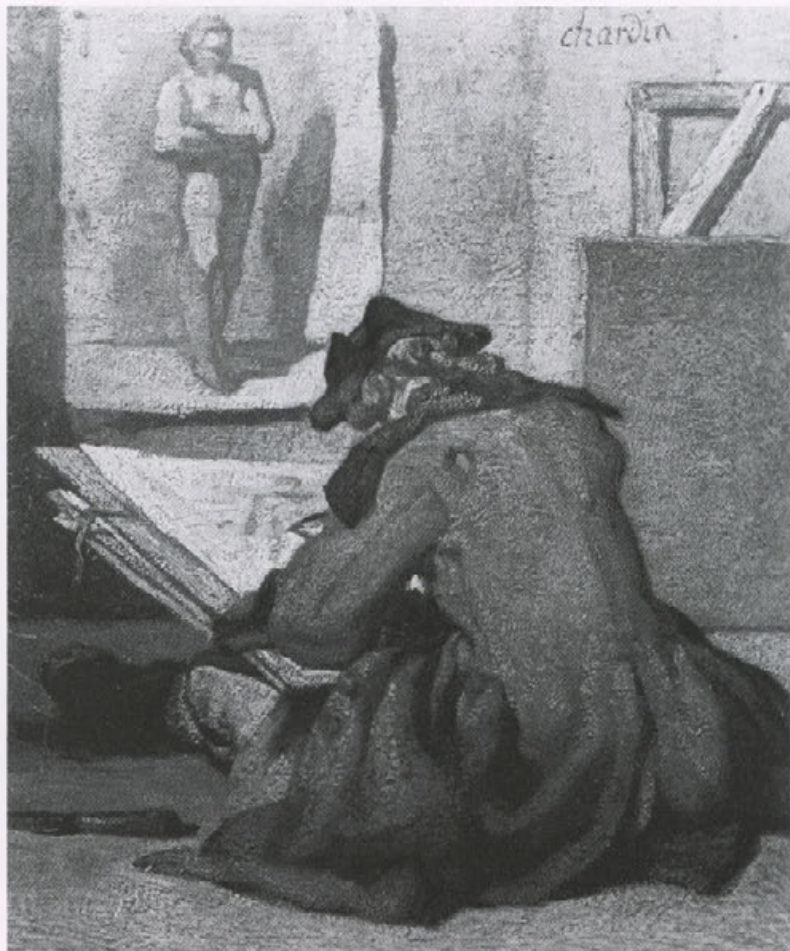
Scartata l'impresa di scrutare le cause di tale necessità conservo per me l'illusione, appena sostenibile, di percorrere un sentiero dove il calcolo dei propri passi diventi, esso stesso, la materia in cui perdersi.

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.





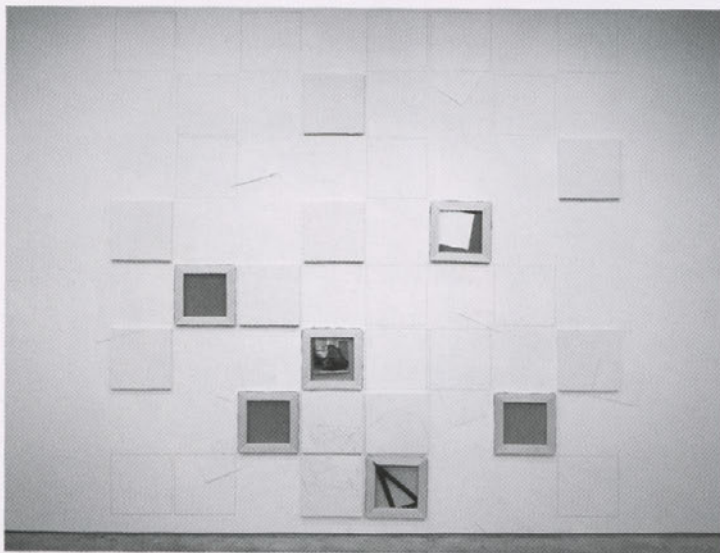
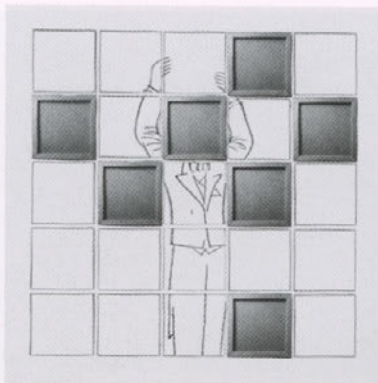
J. B. S. CHARDIN

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.



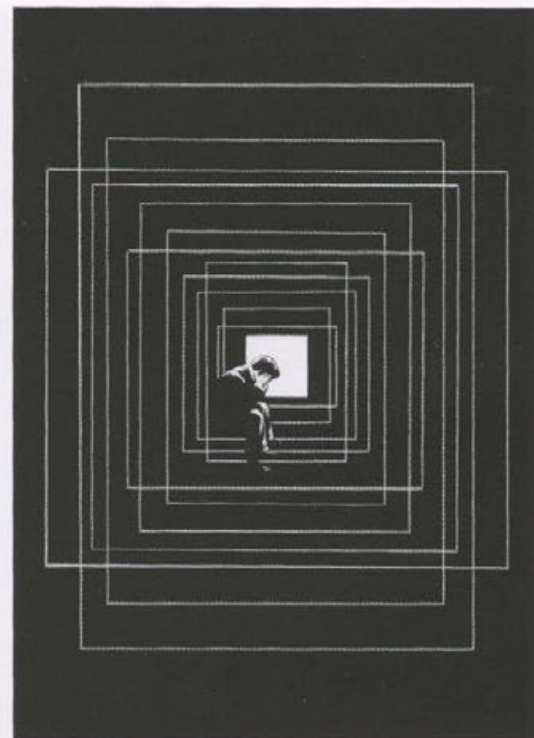
G. P. PANNINI

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

Il testo è una serie di frasi e parole disposte in una griglia irregolare, con alcune parole in grassetto e alcune in corsivo. Le frasi sono brevi e sembrano frammenti di un discorso o di un testo più ampio. Le parole sono disposte in modo da creare una struttura visiva complessa, con spazi vuoti e sovrapposizioni.

Il testo è una serie di frasi e parole disposte in una griglia irregolare, con alcune parole in grassetto e alcune in corsivo. Le frasi sono brevi e sembrano frammenti di un discorso o di un testo più ampio. Le parole sono disposte in modo da creare una struttura visiva complessa, con spazi vuoti e sovrapposizioni.

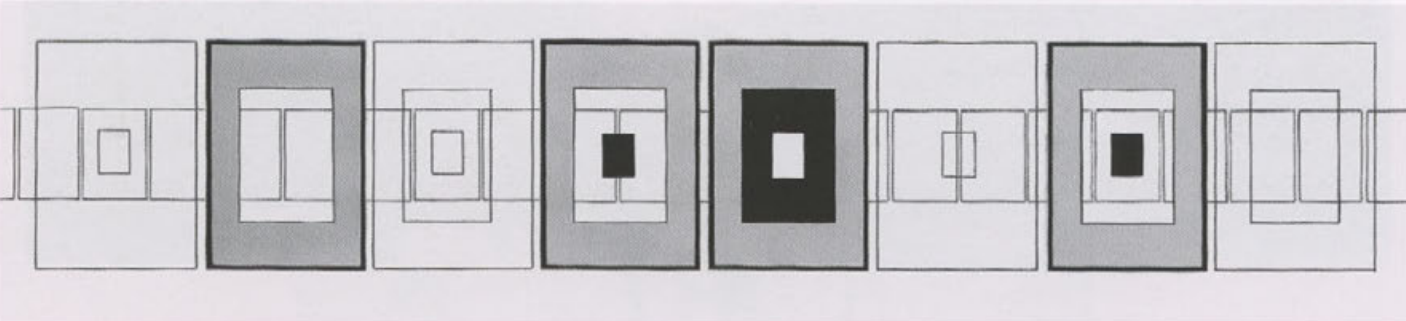
Il testo è una serie di frasi e parole disposte in una griglia irregolare, con alcune parole in grassetto e alcune in corsivo. Le frasi sono brevi e sembrano frammenti di un discorso o di un testo più ampio. Le parole sono disposte in modo da creare una struttura visiva complessa, con spazi vuoti e sovrapposizioni.



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.*

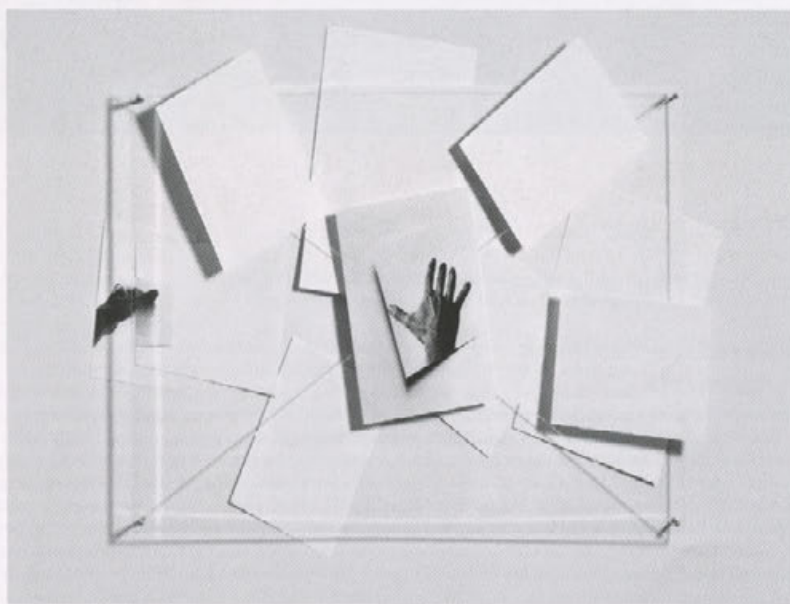
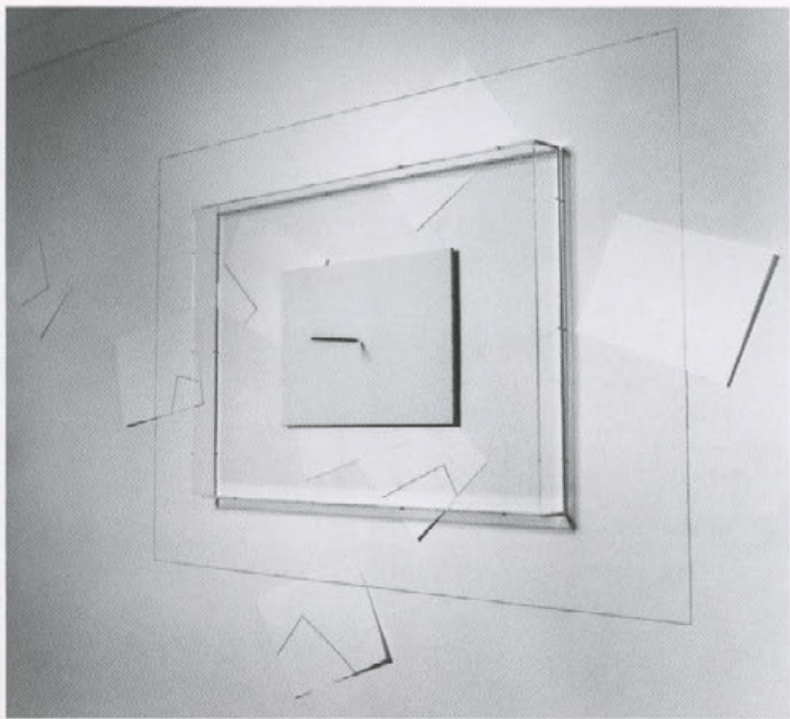
Il segno si avventa sulla superficie e sembra scuoterla, perforarla, aprire una voragine...

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.





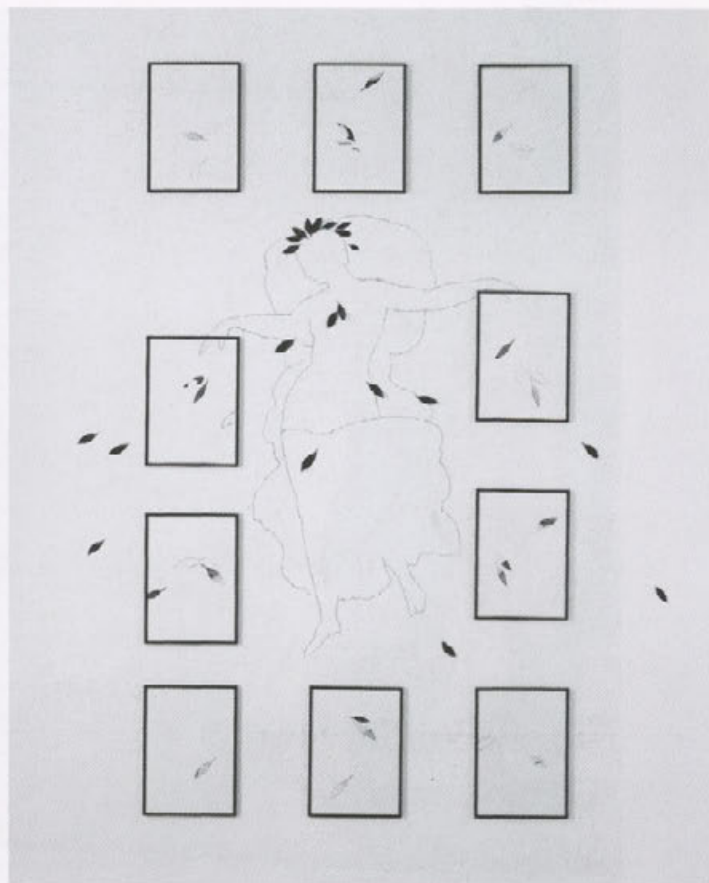
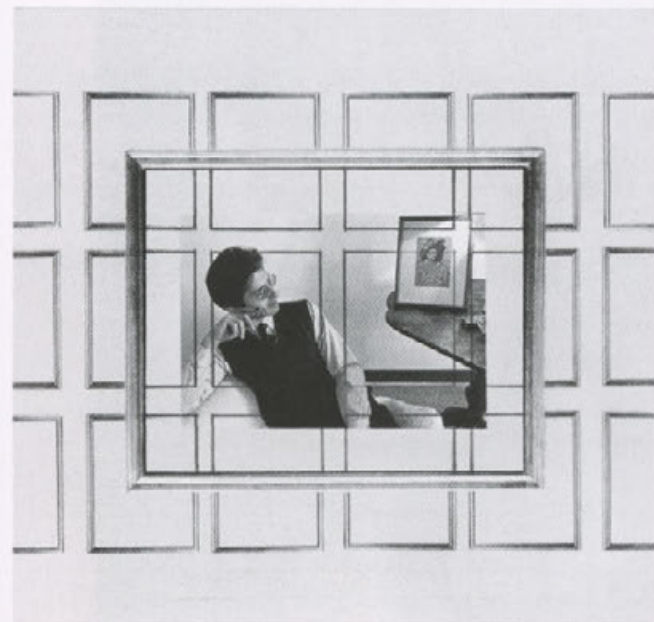
J. J. ZOFFANY

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...

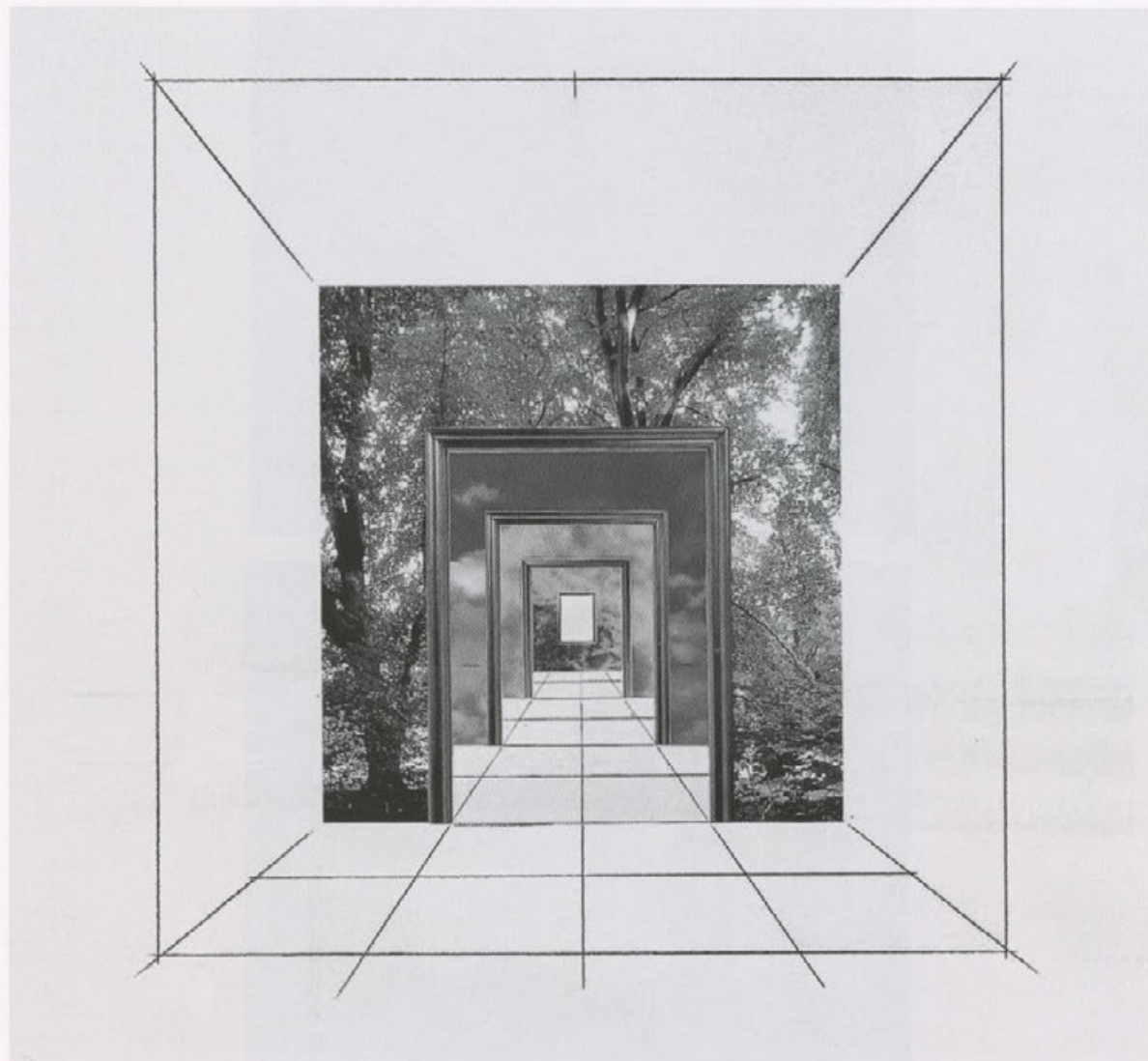
Quadri che descrivono e interpretano una mancanza, incolmabile e disperante, ma anche un'accesa nostalgia del futuro, un'esaltazione, una sintesi instabile eppure equilibrata di memoria e visione.

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.

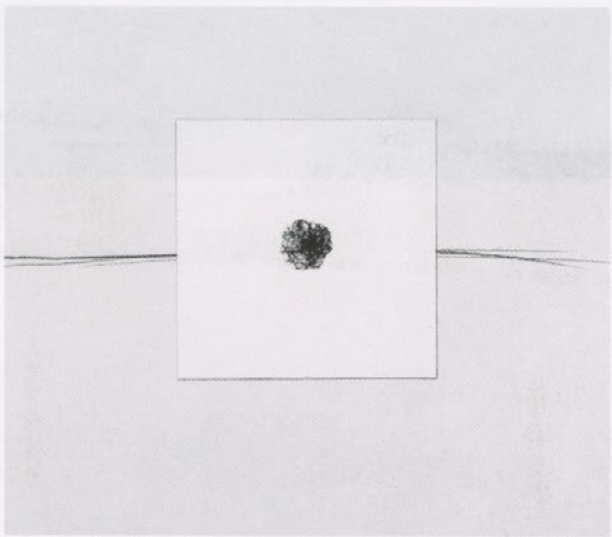
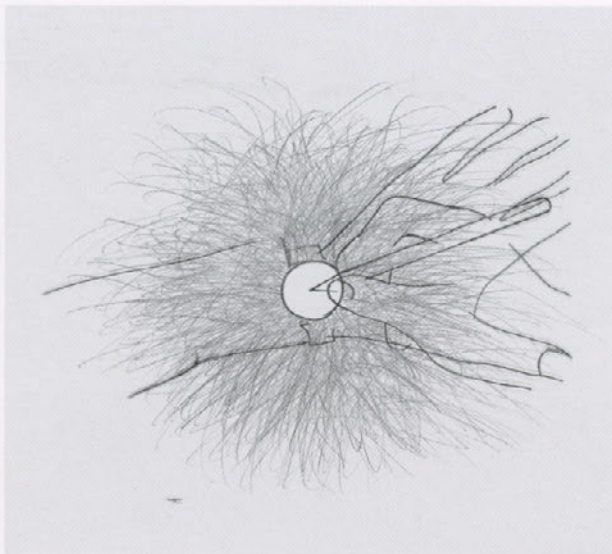


H. ROBERT

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 Museo.

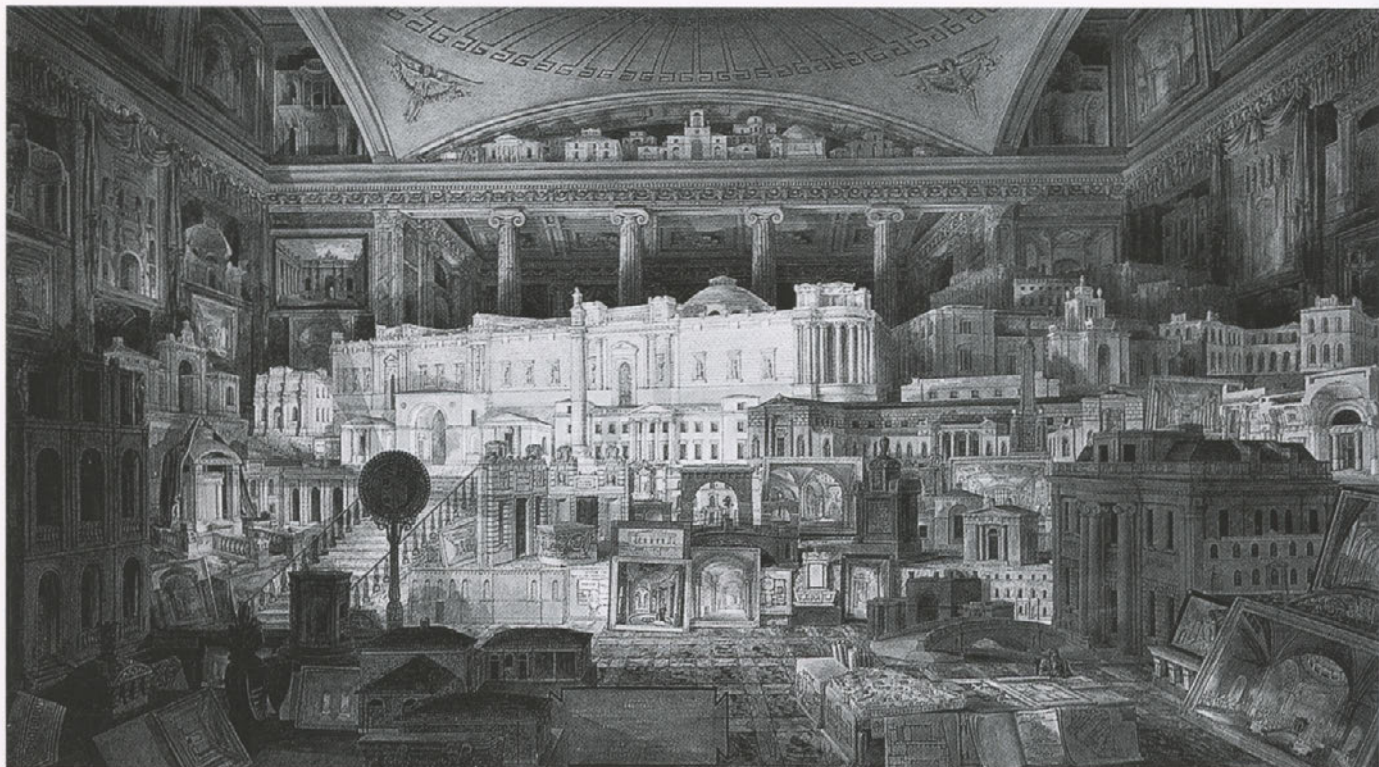


G. P.

11a. *Omega*, 1999.

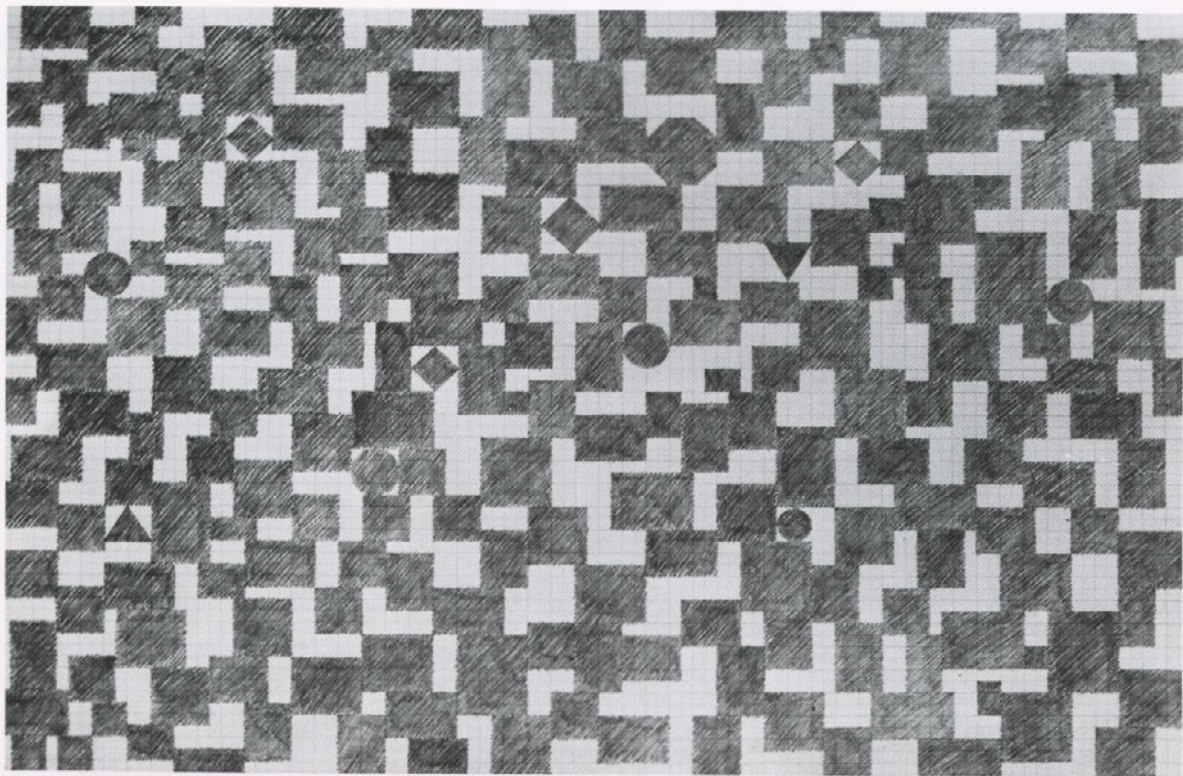
11b. *In extremis*, 1999.

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.

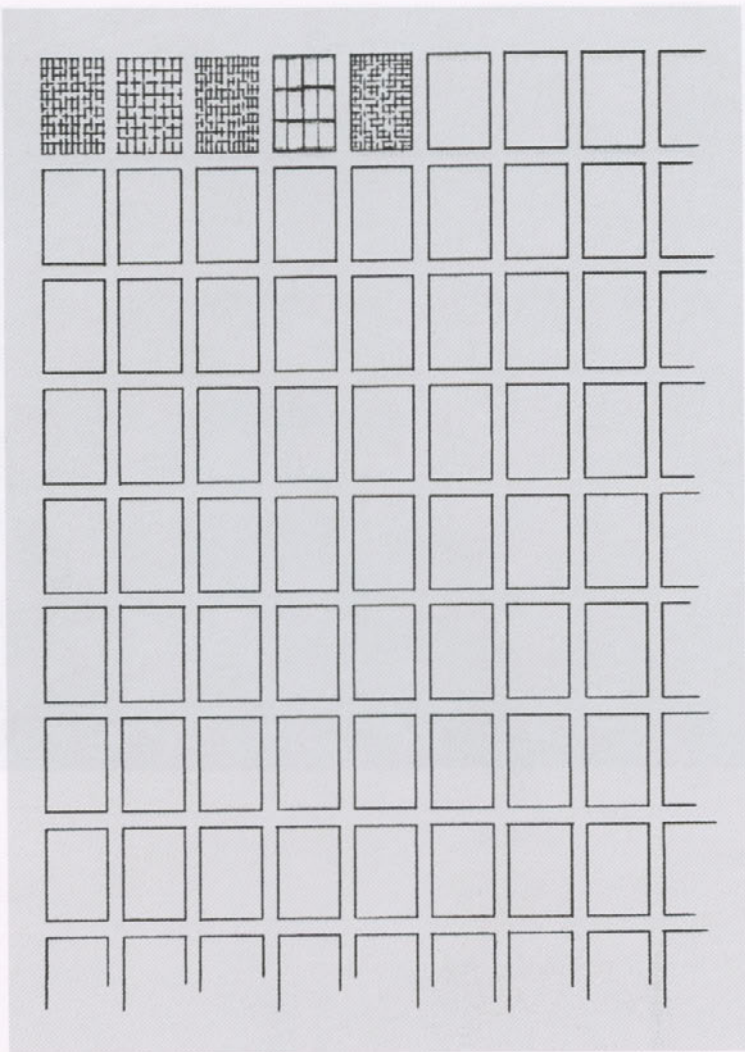
12a. Studio per *Idem* (III), 1973.

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, piú che l'idea di un processo, diverse occasioni di poter vedere l'infinito rovesciato delle parole e delle immagini.



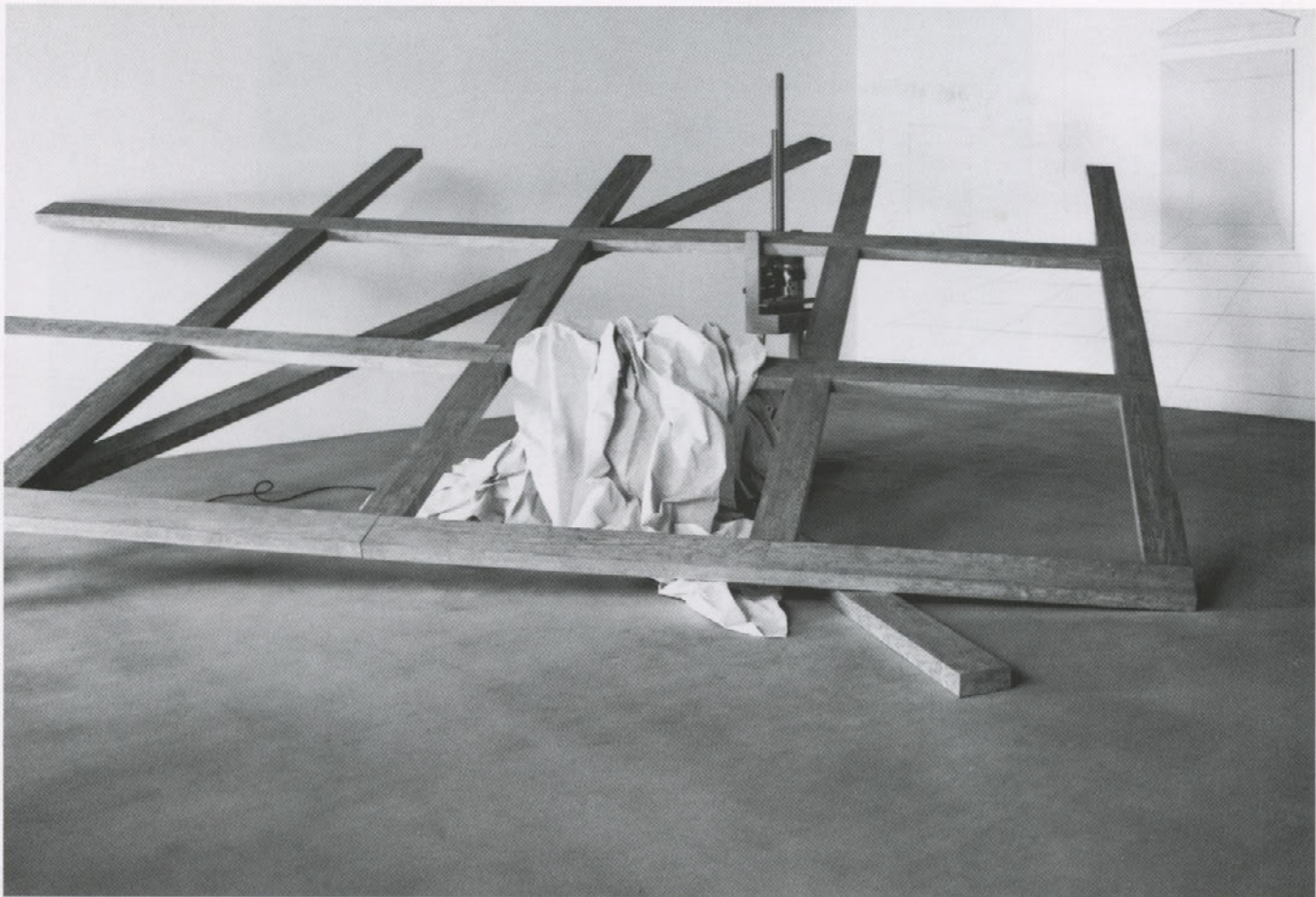
12c. *Œuvres Complètes*, 1993.

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. GÉRICULT

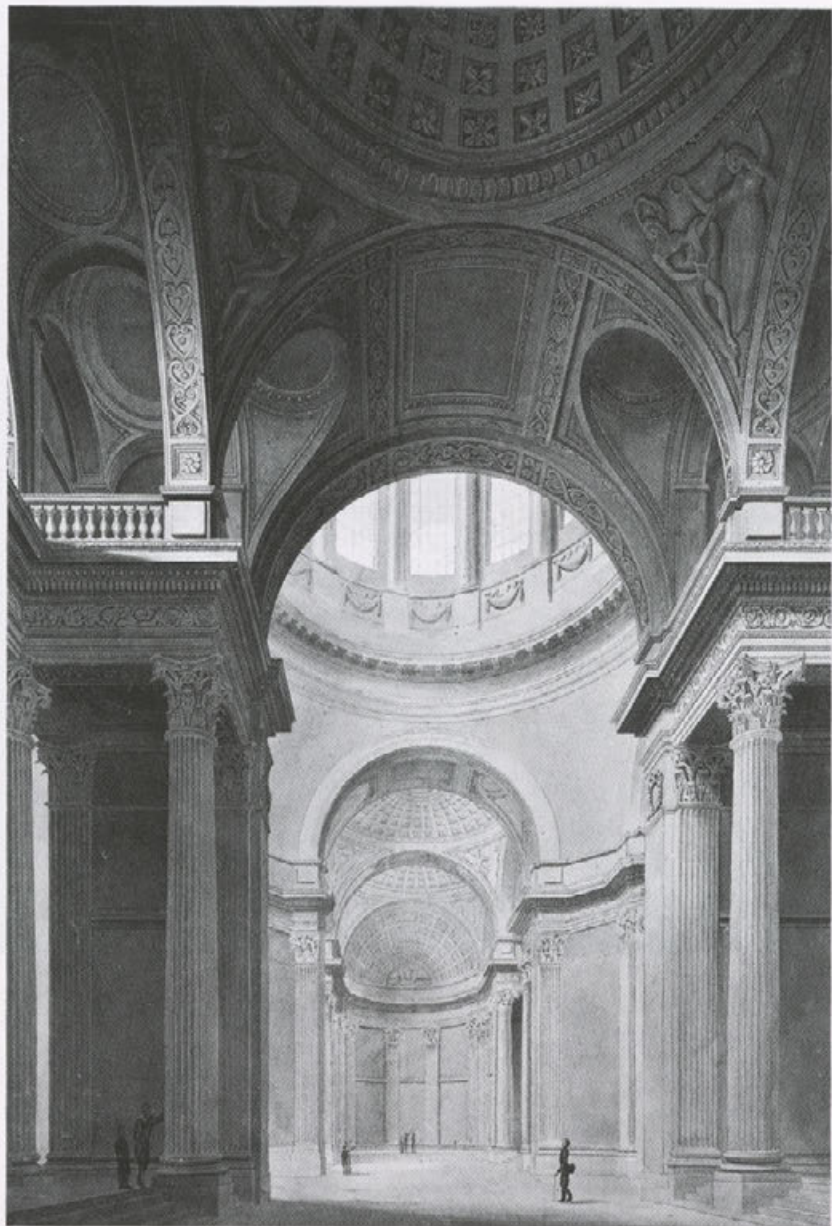
13. *La zattera della Medusa*, 1819.



G. P.

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

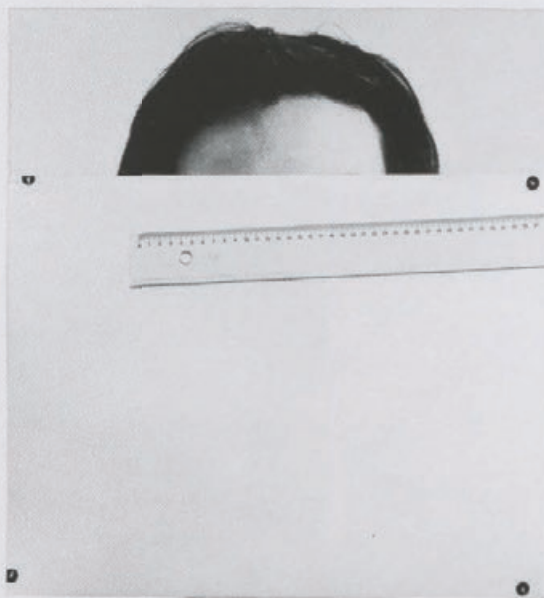
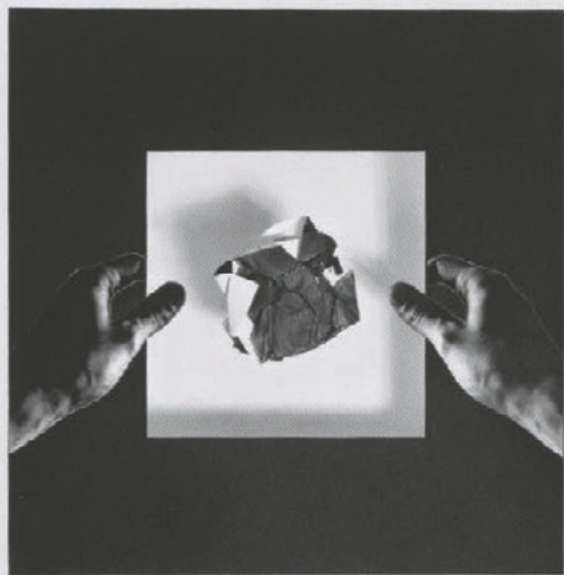
Ovvero, «Le Radeau de la Peinture»: un telaio delle stesse misure del quadro di Géricault, attraversato e travolto da un'ondata di tela bianca, vergine, è trattenuto in equilibrio precario da un cavalletto, immobile, nel punto centrale.



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.

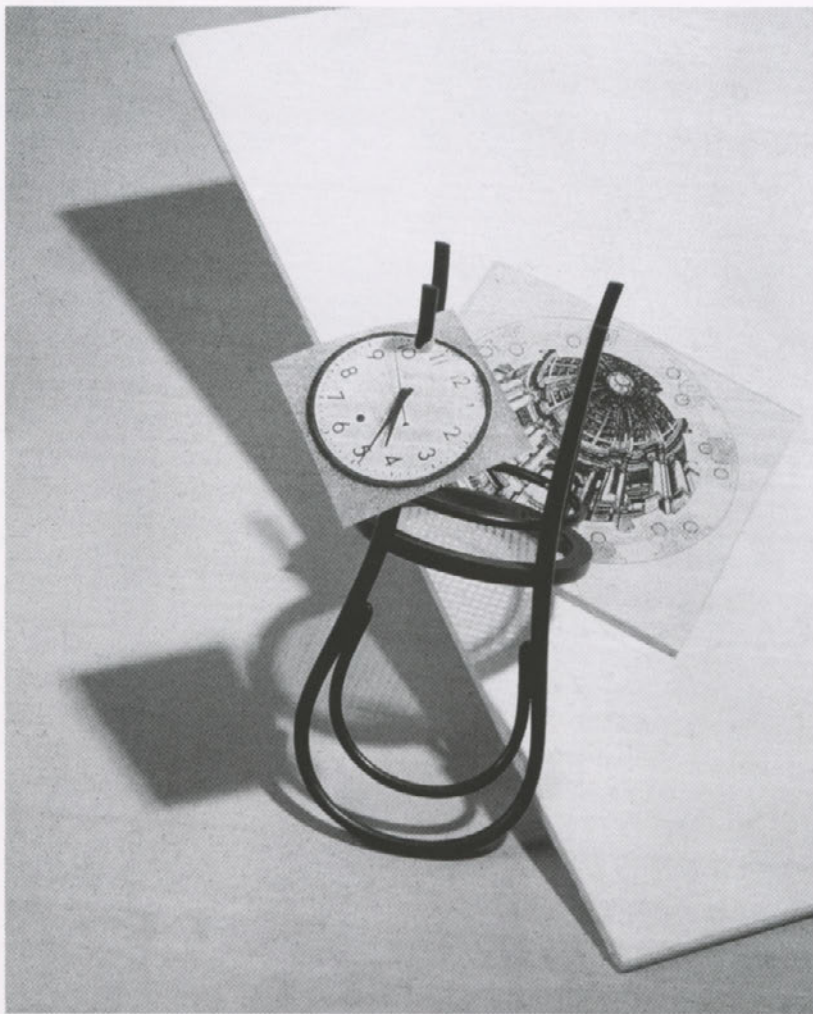
Socrate, Leonardo, Alessandro Magno, Rimbaud... nelle loro rappresentazioni teatrali o cinematografiche: per sottolineare la discordanza dei tempi, dei luoghi e delle storie, i leggii non hanno univocità né unidirezionalità, sono disposti senza un centro, senza un particolare punto di riferimento. La 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 melancolia 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.

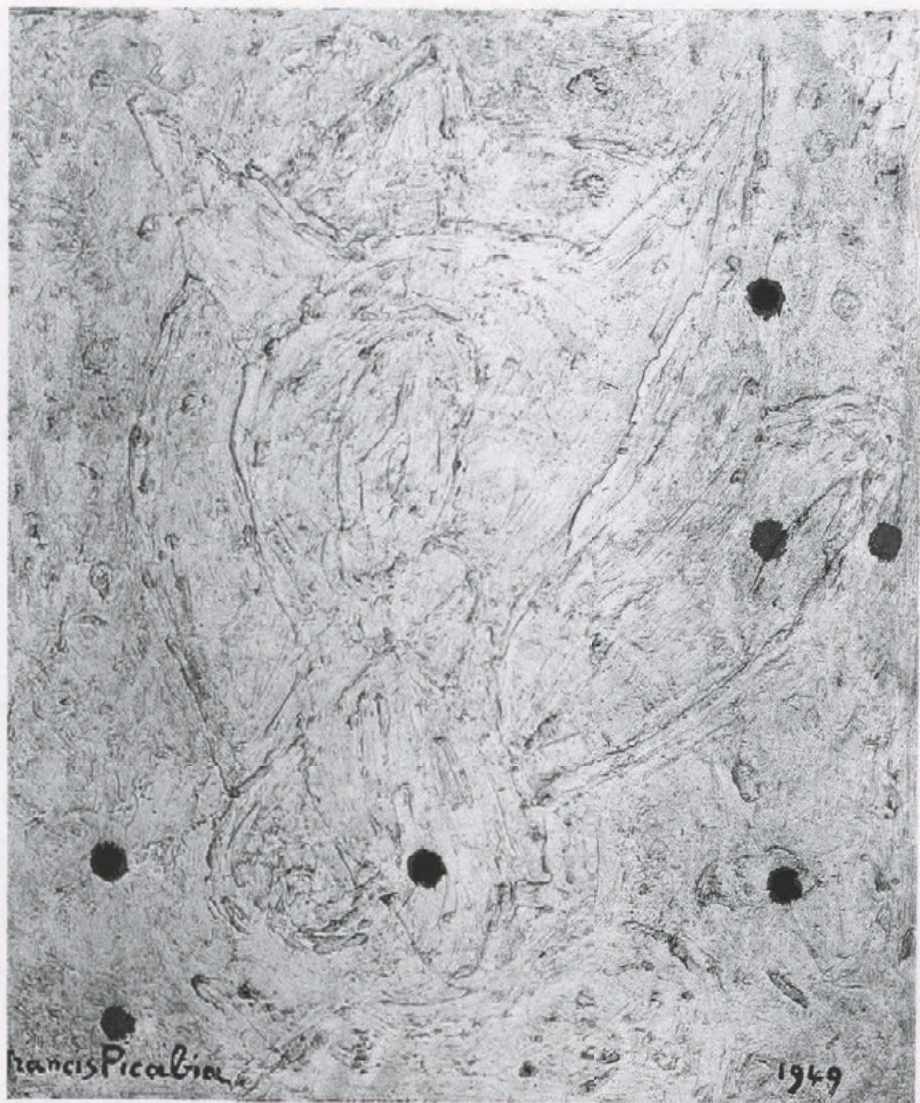
16a. *Piazze d'Italia*, 2001-2002 (particolare).

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.

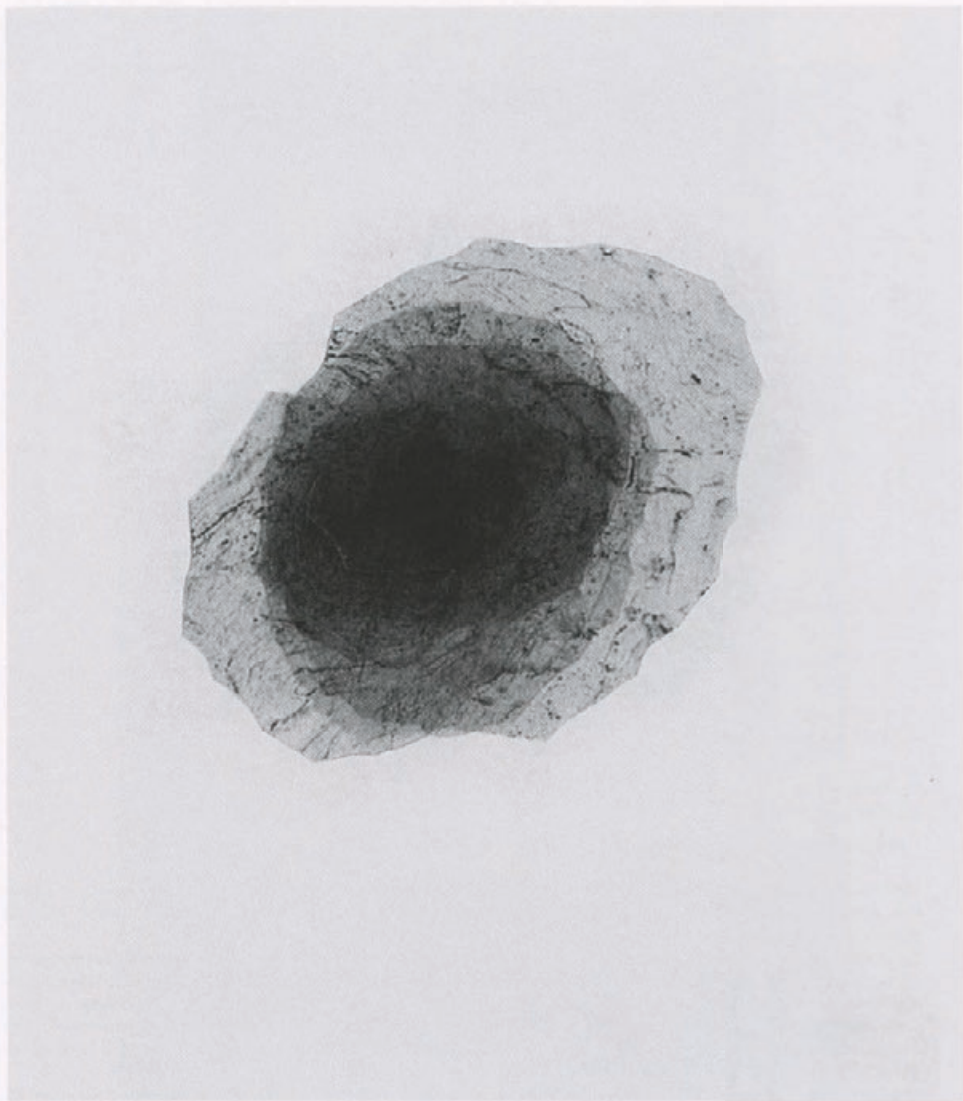
Nelle sue *Piazze d'Italia*, Giorgio De Chirico riporta quell'aria e quella luce al loro silenzio autentico e originario: anzi, a un silenzio ancora anteriore... indefinito, insondabile.

Ecco ritrovata la meraviglia, almeno una.



F. PICABIA

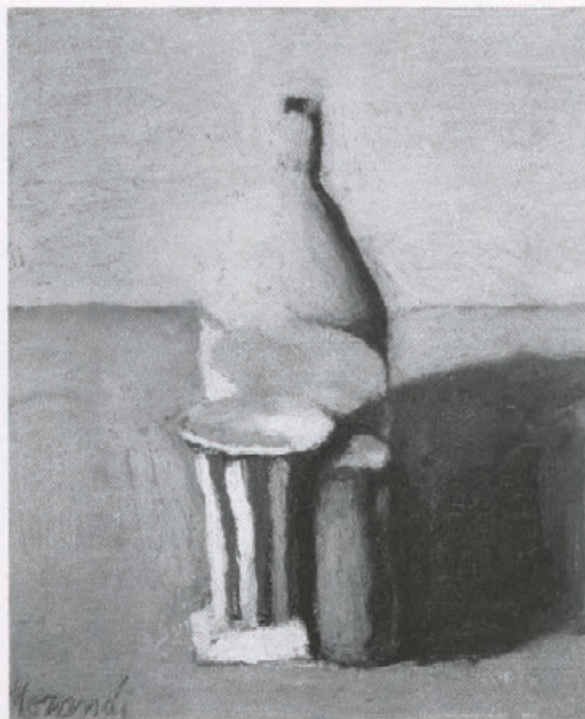
17. *Silence*, 1949.



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».

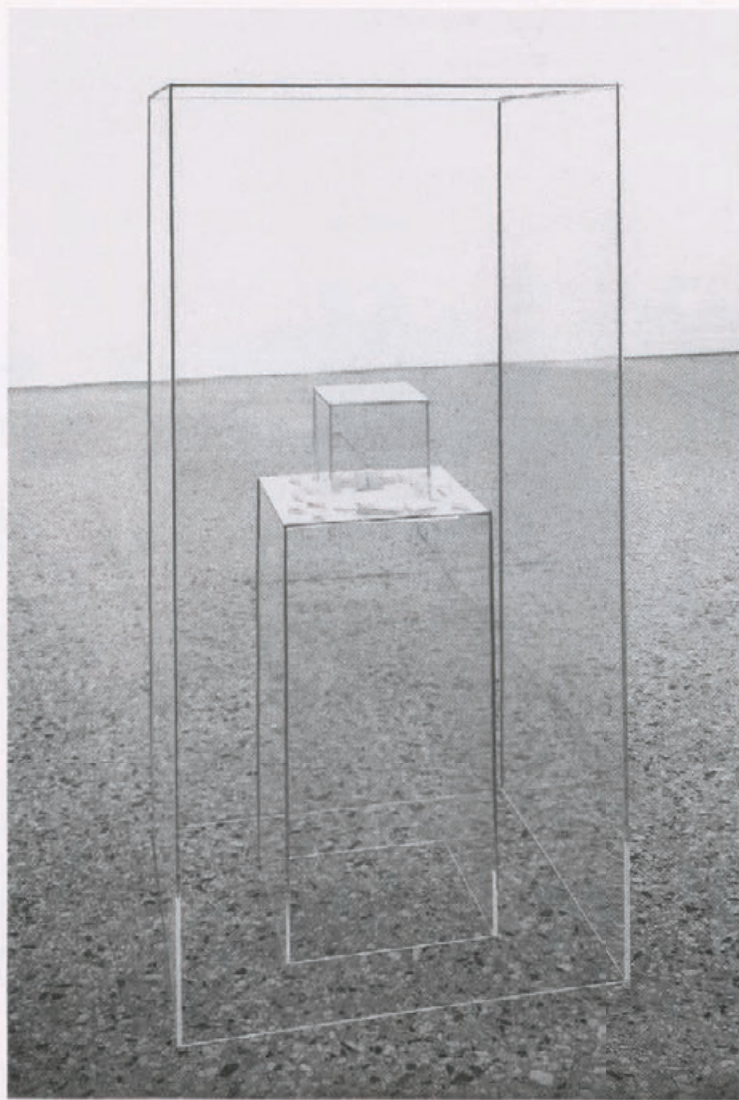
Non mi sono mai innamorato di Giorgio Morandi... pur tuttavia ho sempre provato per lui una più che rispettosa ammirazione, la più alta considerazione. La sua lezione è indiscutibile, la sapienza e la disciplina della sua pittura non lasciano alcun dubbio.

Sono stato invece innamorato di Giorgio De Chirico... e con lui tuttora 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...)

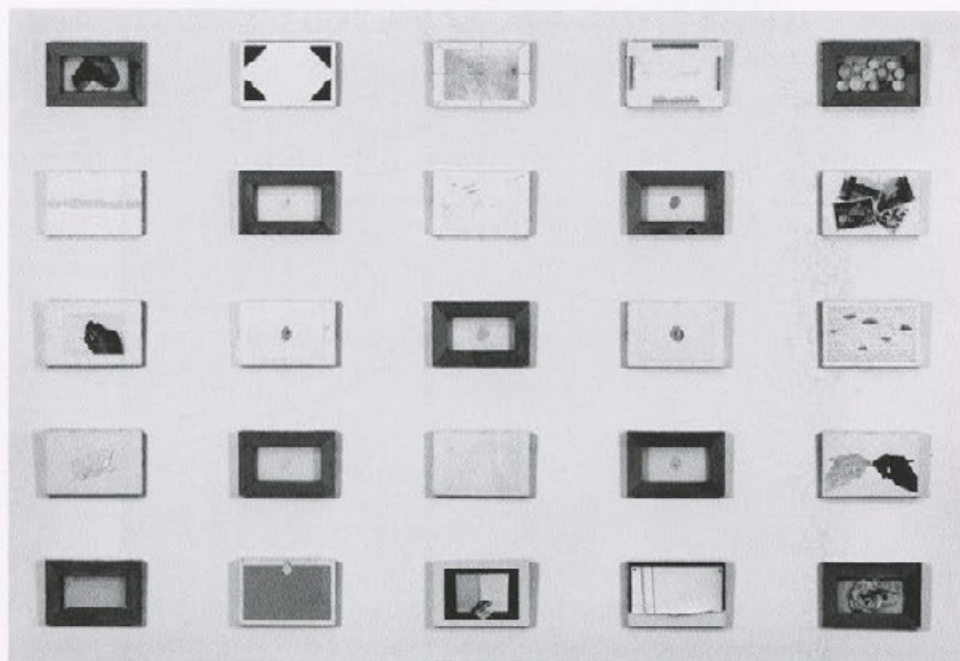
Mi accorgo ora che, in tutta sincerità, i tratti del mio carattere (e delle mie opere) corrispondono più ai «difetti» di Morandi che alle qualità – peraltro rare e inimitabili – di De Chirico o Picabia che ho inteso privilegiare. Che sia vittima anch'io, come spesso succede, dell'attrazione fatale dei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



Glossario, 1975.

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 contro-luce. 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 piú 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 Ladopoulou (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 preesistente, 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 lì 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?

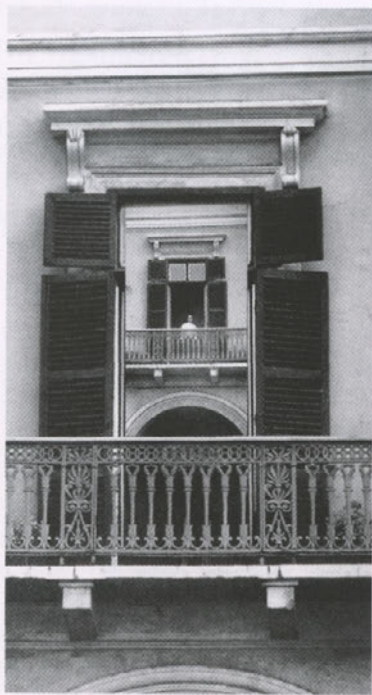
R Perché sono convinto che un'opera non si identifichi del tutto con se stessa, non sia soltanto quella cosa che è, ma posseda o sia posseduta da qualcos'altro che resta nell'ombra...

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.

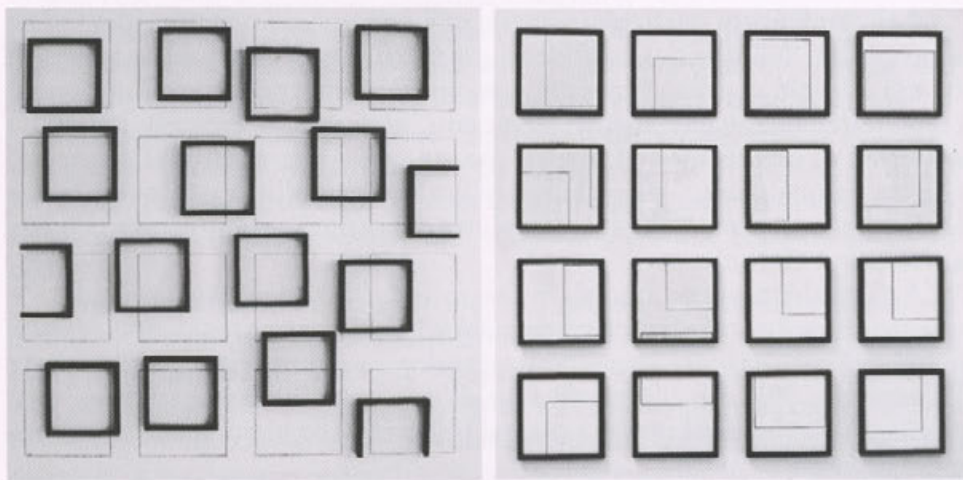
L'Arte osserva invece il mondo a dovuta distanza e ormai da tempo ha capito che non conviene neppure pensare di correggerlo.

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 più 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 principi 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 disperate, 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*?

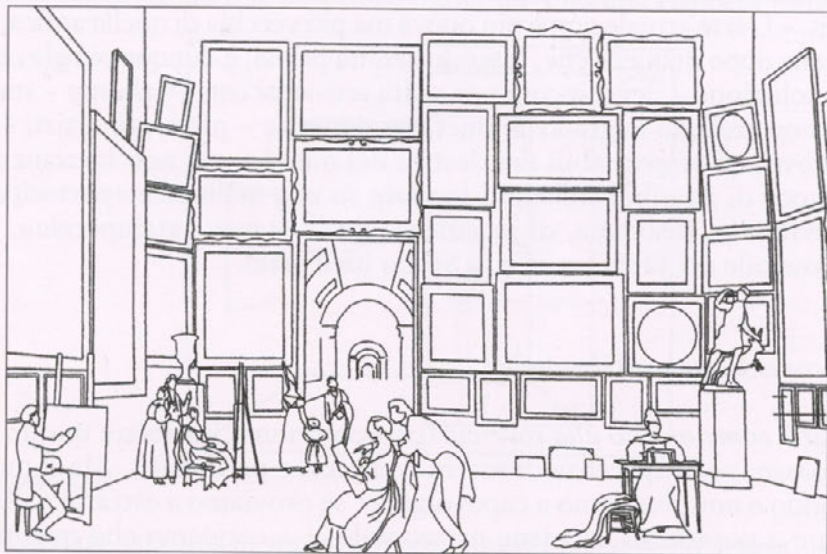
Qualche obiezione, o interrogazione, riesce ancora a profilarsi all'orizzonte: «L'interpretazione che comunemente si dà dell'arte contemporanea è, nonostante tutto, sociologica e storicista: l'arte ci fa capire la società; lo sviluppo dell'arte è legato allo sviluppo storico delle società occidentali. 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).

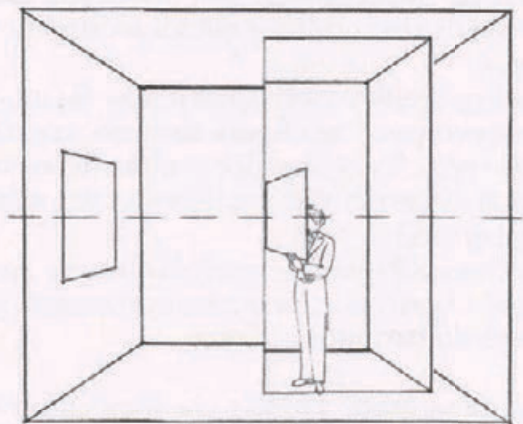
L'arte come mondo alla rovescia (cosí potremmo intitolare questo breve apologo, nella speranza di essere compresi e perdonati). Ma il mondo è rotondo e non riusciamo a capovolgerlo: se proviamo a estrarlo dalla sua orbita e a posarlo su un piano orizzontale ci accorgiamo che quel piano orizzontale non 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 dell'arte 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.

Una vita normale.

La lettura dell'articolo di Vittorio Gregotti, *Architetti / Per ritrovare una regola in un'epoca dove tutto è possibile* (in «la Repubblica», 2 febbraio 2004), otto dense colonne portanti di un solido edificio di convinzioni teorico-critiche sugli aspetti attuali della progettazione, mi suggerisce la laconica brevità di queste righe: piú che una risposta, una teoria



Senza titolo, 1997.

di domande raccolte in quattro linee, gli esili tratti del disegno che le illustra.

Che cosa rappresenta? O meglio, che cosa ci chiede, che dilemma ci pone la scena che descrive? La figura che la abita, protagonista solitario posto al centro del disegno, sembra interpretare il ruolo dell'artefice (architetto? pittore? forse un illusionista, un prestigiatore...) o invece quello dello spettatore.

Autore, o spettatore, di che cosa? Lo spazio che lo accoglie, la prospettiva che apparentemente lo ospita include una finestra (o un quadro?), le pareti di un ambiente (o una cornice?), e perché, nella metà di destra, quella ripetizione parziale e fuori misura dell'assieme? E ancora, la linea tratteggiata che corre a mezza altezza indica lo sguardo del personaggio o corrisponde all'asse mediano della stanza?

Perché, per venire al dunque, questa messa in scena? Per sottolineare, se non per dimostrare (in arte non esistono dimostrazioni) l'inafferrabi-

lità, l'intercambiabilità ma soprattutto la gratuità dei ruoli in un ambito (quello dell'arte) refrattario a qualsiasi valutazione o classificazione. Il disimpegno che ne deriva ci avverte della vanità di esibire facili effetti, di assumere un ruolo che non sia il *non-ruolo* imposto dall'appartenenza a una dimensione non misurabile come quella dell'arte.

In altri termini, e per concludere, artisti e architetti dovrebbero possedere, custodire nel loro DNA la memoria delle regole, dei canoni, della «disciplina» alla quale appartengono pur senza applicarla, praticarla passivamente... Una certa «distrazione» dall'ortodossia sarà però salutare, provvidenziale ai fini di una corretta e quindi accettabile apparizione sulla scena (dell'arte).

Insomma, il nostro artefice è certamente una figura originale ma dovrà atteggiarsi, proporsi come una figura normale, vestire l'abito da cerimonia, osservare le regole, la «quota di eternità» di una dinastia – la Storia dell'arte – posta ai vertici dell'eccellenza e del sublime (e non del *glamour*, come oggi si dice).

Dinastia che nel suo millenario percorso ha sempre saputo tenere a dovuta distanza i passi e i gesti più clamorosi, oggi sempre più attesi e sollecitati dalla «comunicazione multimediale».

P. S. L'effetto sconsolante, l'orrore che il mondo «reale» inesorabilmente provoca, ci induce a rivolgerci a qualcos'altro, a imboccare una direzione diversa, a correggere la rotta o addirittura a dirigerci altrove. E tuttavia invoco da sempre e sempre più una vita «normale», ancorché riferita a normalità di segno diverso e perfino contraddittorio.

Riformare, ricercare una forma nuova è come respirare, aprire gli occhi sul visibile. Un'esigenza primaria, un ricambio vitale, «fisiologico», che per apparire legittimo e opportuno deve però osservare le regole, una certa disciplina: quale, in un'area (quella dell'arte) che non sembra conoscerne di assolute e immutabili?

La forma del «nuovo» si profila da sé, senza che nessuno ostenti di saperlo, di attribuirsi l'invenzione e disporne a proprio uso: il suo «autore» la scopre cioè senza volerlo, per distrazione o oblio (un *lapsus*?), sempre però consapevole dell'ora e del luogo dell'appuntamento, delle condizioni adatte a una visione, appunto, normale.

[The text in this section is extremely faint and illegible, appearing to be a series of paragraphs.]

Nulla da dichiarare

L'ascensore dell'albergo si era appena arrestato, puntualmente, al piano dove era situata la mia stanza. Non era la prima volta che mi trovavo a sbarcare su quel pianerottolo ma quel giorno, per la prima volta, lo sguardo cadde proprio dove doveva cadere, davanti a me, sulla parete di fronte alla porta automatica che si aprì, dal centro verso i lati, come un sipario scopre una scena a teatro: un quadro, alla giusta altezza e della giusta misura, s'impadronì subito della mia attenzione.

L'immagine era quanto di più ovvio e risaputo – vorrei dire banale – potesse offrire, oggi, un quadro: una composizione corretta e gradevole, tra l'astratto e il figurativo, equilibrata, un'indiscutibile piacevolezza cromatica di tono vagamente naturalistico, in una cornice semplice e dignitosa. Nessuna firma, nessuna data.

Un'immagine tutto sommato anonima, e non soltanto perché sprovvista dell'indicazione di un titolo e di un autore. Un caso anche raro, unico ai miei occhi, quasi un esempio di come riuscire a sottrarre a quel teatro della soggettività che è un quadro l'impronta «autorevole», il segnale di un discorso personale e diretto.

Di fronte a quel nulla mi sorpresi a pensare, a dire sottovoce... «Non avrei mai creduto che si potesse arrivare a tanto». Né firma né data... né immagine?

Ora non ricordo com'era ma neppure, e tanto meno, come non era. Di certo quel quadro l'ho visto ma, insomma, ho visto che cosa? Ho visto qualcosa, forse l'unica cosa che possiamo riuscire a vedere: proprio un'immagine.

Ogni volta che mi trovo a passare da quelle parti, e non mi capita spesso, è sempre lì, immobile, seduto al centro della piazza: è Pietro Paleocapa, «ingegnere illustre» come recita l'iscrizione posta sul piedistallo che sostiene la statua. Veniamo così subito a sapere nome, cognome, professione, meriti e imprese del personaggio marmoreo che, protetto da una sobria cancellata e assorto nei suoi pensieri, sembra del tutto indifferente alla nostra curiosità. Delle due mani l'una è inerte, posta in grembo; l'altra, la destra, è più in evidenza ma risulta, per fatale effetto del degrado, mutilata delle dita, sottratta cioè alla funzione che possedeva in origine di trattenere una lettera, un disegno... Il suo sguardo ora non è più assorbito dall'osservazione di quel certo documento svanito nel tempo e appare sospeso a mezz'aria. L'immobilità dell'intera figura accentua il senso di abbandono e impotenza che emana da una posa peraltro serena e composta.

Così, pur sapendo quasi tutto di lui, non possiamo sapere che cosa (lui) stesse allora osservando. Né possiamo sapere che cosa (noi) stiamo ora osservando: lui o l'opera dello scultore che l'ha ritratto? Ma di quest'ultimo non conosciamo neppure il nome. Dunque ci troviamo, sí, in presenza di un soggetto ma in assenza di chi, l'autore, quel soggetto ci ha reso visibile. A ben guardare anche il soggetto, l'ingegner Paleocapa, privato nel tempo del gesto eloquente che gli era stato attribuito, appare... o meglio, sparisce: la sua presunta eternità statuaria sembra dissolversi nella discrezione e nella fragilità di ciò che resta di lui.

Si tratta in effetti soltanto di una statua, del suo corpo anonimo, di un'opera dove cioè la Scultura (con l'iniziale maiuscola) non ha certo inteso lasciar traccia, imprimere una forma significativa: la scultura (con l'iniziale minuscola) dietro le quinte, fuori dalle sale del museo, senza nome e senza storia?

Riprendiamo il cammino, non abbiamo visto niente.

– I piccioni! Li hai visti i piccioni! – L'esclamazione non era rivolta a me, direttamente, ma non potei fare a meno di intercettarla. Mi trovavo, visitatore fino a quel momento solitario e indisturbato, davanti alla *Città ideale*, celebre prospettiva dipinta su tavola, altrettanto eccezionalmente vuota come la sala della mostra «Rinascimento» in corso presso le Scuderie del Quirinale, a Roma. Fui così sopraffatto da un folto e chiassoso gruppo di spettatori in visita guidata, che d'improvviso mi distolse dalla mia assorta contemplazione. La frase mi entrò dritta negli orecchi, mentre i miei occhi erano risucchiati dalla porta, appena socchiusa, del tempio collocato sul punto di fuga dell'area centrale della veduta prospettica. Quelle parole facevano seguito alle raccomandazioni della guida che esortava i presenti ad accorgersi di alcuni dettagli (due piccioni effettivamente appollaiati sul cornicione dell'edificio sulla destra...) La presenza di quegli animali, secondo la spiegazione che mi era appena stata imposta, induceva a ritenere che quel luogo, quelle vuote architetture fossero comunque abitate, concepite e costruite «per l'uomo» (chi avrebbe nutrito e consolato, se no, quei piccioni, quelle innocenti creature?) Dimenticava di dire, il nostro loquace accompagnatore, qualcosa che poco prima della sua versione dei fatti mi era parso davvero sorprendente. Dimenticava di segnalare, tutto proteso a confortarci, a rassicurarci che l'autore del quadro non si era dimenticato di noi, quanto densa e popolata fosse in quei pochi decenni quell'area, pur così circoscritta, della Storia dell'arte. Dimenticava di sottolineare come tra Venezia e Mantova, Firenze e Perugia, il volo libero e incrociato di tante nuove e meravigliose immagini continuasse a nutrire e consolare noi, appollaiati come quei piccioni di allora sul cornicione di un edificio oggi pericolante e senza prospettiva. Reso instabile e precario proprio dalla falsa ma ostentata sicurezza di ritenerci al riparo da noi stessi, di confidare che tutto, nello spazio e nel tempo, sia sempre concepito e costruito «per l'uomo».

Da qualche tempo evito di apparire in prima persona nelle interviste destinate a documentari cinematografici o televisivi, fornendo ogni volta ragioni o pretesti occasionali, improvvisati e piú o meno convincenti. Credo sia il momento di chiarire il perché di una tanto ostinata avversione. Confesso che anche le foto-ricordo o le istantanee che mi colgono durante le fasi di allestimento di un'esposizione, intento a manipolare gli strumenti e i materiali d'uso, mi provocano un certo fastidio.

Parlo di me come «autore» perché come tale mi capita talvolta di dover affrontare quel genere di richieste. Pur non rinunciando alla sua voce (la conversazione scritta o parlata è invece un'occasione per lo piú gradevole), l'autore rinuncia alla propria immagine, non si ritrova in quel documento di riconoscimento, di identità personale che gli si continua ad attribuire: la sua figura (ma si tratta piú propriamente di una controfigura) è ormai sostituita da quell'altra immagine (la sua opera) cui ha appunto attribuito il suo nome.

L'autore abdica, si apparta, *si ritrae* (proprio nel doppio senso di «tirarsi indietro» e di appartenere, di «assegnarsi» all'immagine dell'opera). La sola immagine nella quale ammette di riconoscersi, il suo autoritratto, è la cornice vuota, l'unica inquadratura «autorizzata» a rappresentarlo.

Dunque, nessuno è giunto all'appuntamento. Una poltrona, al centro dell'ambiente, sembra però lí ad attendere qualcuno che, a ben guardare, forse già la occupa. Il disegno sinuoso del mobile, stile Louis XIV, curvilineo e vagamente antropomorfo, non aiuta a constatare l'effettiva presenza dell'ospite. Piú distinguibile risulta una cornice, ma non è chiaro se appoggiata ai braccioli della poltrona o posta in grembo al personaggio che cosí ci appare (se davvero ci appare) come lí da sempre, come una figura

che abbia abbandonato il suo corpo. Personaggio centrale ma assente, evoca l'idea di tempo, di un'eternità regolata e misurata dallo spazio.

Un punto di vista analogo a quello che, in situazione del tutto diversa, cogliamo quando dal finestrino dell'automobile o del treno in corsa l'occhio si posa sull'inquadratura di un paesaggio del quale però non avvertiamo gli elementi distintivi (case, alberi, persone...) ma soltanto i limiti che ne determinano la visione.

Torniamo nella stanza: la figura, in posa, sembra trattenerne la cornice come per un ritratto in tempo reale, in corso d'opera, che non avrà però mai fine.

Ci troviamo disorientati... non si sa dove, di certo in un luogo che non è sede o dimora stabile, abituale, ma uno spazio incerto, provvisorio, dai confini indeterminati.

Un'iscrizione, quasi uno stemma, è appena leggibile a lato della porta d'ingresso. Sembra una versione corretta e aggiornata dell'antico *Cogito ergo sum* e ci dice, senza aggiungere altro: «Eccomi, dove sono?»

P. S. Raymond Queneau sembra ora venirmi in aiuto, chiedermi la parola col suo scritto *Comprendere la follia* dove riferisce la testimonianza di un paziente che il dottor Minkowski cita nel suo libro *La schizofrenia*: «Mi ero imposto il dovere di non leggere più per non deformare il mio pensiero. Cerco l'immobilità... Tendo al riposo e all'immobilizzazione. Ho anche in me la tendenza a immobilizzare attorno a me la vita. Amo per questo gli oggetti immutabili, le casse e i chiavistelli, le cose che sono sempre là, che non cambiano mai... Il passato è il precipizio. L'avvenire è la montagna. Fare tornare in mente le sensazioni di quindici anni prima, fare ri-fluire il tempo, morire con le stesse sensazioni di quando si è nati, girare in circolo per non allontanarsi dal punto di partenza...»³⁷.

Una doppia vita?

Appunti per un'antibiografia

Rien n'est séparé par une coupure de ce qui le précède.

Plotino (che parla francese), in P. TORTONESE, *L'œil de Platon et le regard romantique*, Kimé, Paris 2006.

Ieri ho compiuto centotrent'anni. Sì, certo, abbastanza, ma non molti se considerati come la somma di due vite in parte sovrapposte: sono nato nello stesso anno di J. Auguste Dominique Ingres (1780) e sono sopravvissuto alla sua morte (1867) essendomi ritrovato, appena ventitreenne, nella vita di Henri Rousseau, nato qualche anno prima (1844).

Sono date, queste, delle quali non avevo precisa nozione fino a ieri, quando cioè, nello stesso giorno, ho potuto rendermene conto.

Un dubbio però ancora rimane e dipende dal fatto – o meglio, dalle ipotesi – che io debba considerarmi vivo o morto: nella prima avrei già raggiunto l'età, ancora maggiore, di duecentoventisei anni (1780-2006); se invece valesse la seconda, fossi cioè morto con Rousseau (1910) avrei comunque vissuto, come già detto, centotrent'anni.

Occorre ora spiegare il perché di queste incerte divagazioni.

Nella giornata di ieri, nello stesso giorno, ho potuto visitare due diverse esposizioni in corso a Parigi e dedicate ai due artisti (chissà perché ancora si insiste a chiamare Rousseau «il doganiere»; anche Ingres, ma con più discrezione, è spesso nominato per la sua vocazione di violinista; e cosa mai si potrà dire di me: archivista, magazziniere?)

Al di là delle apparenze, che pongono i due soggetti agli antipodi (mai credo, in uno stesso secolo, hanno convissuto due artisti così incompatibili: l'uno inarrivabile nella perfezione degli effetti, l'altro irresistibile nella serenità descrittiva), entrambi condividono una sorta di intenzionalità celebrativa, «recitativa», una visione irrealista: la traduzione del reale in cerimoniale. *La Libertà che invita gli artisti a partecipare alla 22ª esposizione degli artisti indipendenti* (1906) e *l'Apoteosi di Omero* (1827) sono riunioni elettive di personaggi e figure esemplari riunite in posa scenografica, quasi coreografica, a formare una parata, un'assemblea appunto ideale.

Dunque un'identità, se non di «vedute» certamente di principi che io stesso condivisi quando tempo fa mi recai in visita nelle due città natali dei due artisti (a Montauban e a Laval), in due pellegrinaggi decisi e voluti nello stesso anno (1967) e intesi quasi come omaggio devozionale a quei luoghi di origine. Ed è anche per questo che la dogana di Porte d'Arcueil, boulevard Jourdan a Parigi, e la Villa Medici, sede dell'Accademia di Francia a Roma, figurano tra i luoghi toccati dal viaggio compiuto dalla musa da Fiesole a Urbino, Aix-en-Provence, Ferrara... nella mia opera intitolata *Museo* (1970-73).

Occorre ancora osservare come sia Ingres che Rousseau, ciascuno a suo modo, siano entrambi «ciechi» di fronte alla verità del visibile a tutto vantaggio della verità dell'immagine e consapevolmente indulgano a sublimi «errori»: dov'è finita la gamba sinistra de *La Grande Odalisque*? e perché quelle mani e braccia smisurate del *Portrait de Femme* ospite del Museo Picasso?

Ma è soprattutto in due (miei?) autoritratti (*Autoritratto* e *L'invenzione di Ingres*) dello stesso anno (1968), quando mi trovo nei panni di Rousseau o mi nascondo nel volto di Raffaello (scelto a sua volta come maschera da Ingres, che vede nel giovane pittore di Urbino l'effigie del suo modello), è lì che arrivo a dubitare della mia stessa esistenza.

Ingres, Rousseau e quanti e quali altri artisti, tutti così diversi ma tutti interpreti di uno stesso codice di rappresentazione, sono associati nella lunga linea ininterrotta e punteggiata da innumerevoli stazioni che credo di intravedere alle mie spalle?

Tutto questo non è, ovviamente, esauriente né ci autorizza a osservare e decifrare quel misterioso fenomeno, o gioco combinatorio, dei destini intrecciati... Ma è sufficiente a insinuare il sospetto che i cosiddetti dati biografici non si riferiscano sempre a un'unità individuale, indipendente e separata, ma compongano invece una figura presunta, situata nell'area di una scacchiera e in grado di assumere posizioni e contorni sempre diversi ma sempre all'interno di quello spazio originario.

Né vivo né morto, l'Artista si trattiene in equilibrio instabile tra affermazione e negazione, verità e menzogna, ricordo e oblio, in quel limbo sospeso e senza confini che è la sfera dell'Arte (sí: sfera, volume impenetrabile, luce originaria e abbagliante) vista un istante - o un'eternità - prima del *big bang* della Storia, la quale, da quella sfera imperscrutabile, svolgerà quella linea più o meno regolata e leggibile che appunto chiamiamo Storia dell'arte.

Desidero ringraziare Angela Rastelli, Clara Gorla, Gloriano Eosio e Maddalena Disch per la preziosa collaborazione.

Il capitolo *Parole al vento* è già stato pubblicato in *Giulio Paolini*, catalogo dell'esposizione, Fondazione Antonio Ratti - Charta, Milano 2003; *Le chiavi del Museo* è uscito in 48 esemplari firmati presso l'editore Danilo Montanari di Ravenna nel 2004; *Fuori programma* è apparso (in parte) in *Giulio Paolini. Fuori programma*, catalogo dell'esposizione, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006.

- Troppe note?
- Ma no, né una di piú né una di meno!

Cosí Mozart ribatteva alle garbate osservazioni di Giuseppe II, imperatore d'Austria, al termine di un suo pur applaudito concerto. Devo comunque scusarmi se le numerose citazioni cui il testo fa via via riferimento finiranno col mettere alla prova la pazienza del lettore.

¹ Cfr. *Cézanne / Vollendet-Unvollendet*, catalogo dell'esposizione, Kunsthaus Zürich, 5 maggio - 30 luglio 2000.

² Cfr. i due articoli di F. Pratico in «la Repubblica», 3 gennaio 1998 e 2 agosto 1999.

³ Dal mio testo intitolato *Kob-I-Noor*, in *Giulio Paolini - Da oggi a ieri*, catalogo dell'esposizione, GAM, Torino 1999, pp. 25-36.

⁴ P. Tortonese, *Retrospezione*, inedito.

⁵ M. Disch, *Cadere di cose...*, in *Giulio Paolini cit.*, pp. 54-55 (già in *Von Heute bis Gestern*, catalogo dell'esposizione alla Neue Galerie, Graz, 1998).

⁶ E. M. Cioran, *La caduta nel tempo*, Adelphi, Milano 1995, pp. 22 e 37-38.

⁷ G. Ceronetti, *Lanterna rossa*, in «La Stampa», 16 gennaio 2000.

⁸ Lettera firmata da V. Pannone e datata «Fondi (Latina), 12 settembre 1999, h. 03.27».

⁹ Il brano è tratto dall'allegato della rivista «Domus», marzo 1942, n. 171, reperito dall'amico bibliofilo e collezionista Alessandro Dorna. Due diversi punti di vista sull'«ultimo De Chirico» appariranno piú tardi, a firma di R. Barilli e M. Fagiolo dell'Arco, in «Bolaffi Arte», 1973, n. 32, rivista allora diretta da U. Allemandi. Cfr. anche M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *De Chirico, gli anni Trenta*, Mazzotta, Milano 1998, e L. Busine (a cura di), *Giorgio De Chirico. Les dix dernières années*, catalogo dell'esposizione, Palais des Beaux-Arts, Charleroi, 4 febbraio - 13 maggio 2001.

¹⁰ *Lezione di pittura* (1994) è il primo volume di una trilogia (con *Black out*, 1996 e *Giro di boa*, 1998) a cura di A. Becattini per Exit, Lugo di Ravenna, che raccoglie i miei scritti di quel periodo.

¹¹ Amanda Lear, dall'intervista di A. Amendola per «Oggi» (ripresa da «Il Foglio», 8 marzo 2004).

¹² Cfr. inserto di *Giro di Boa* cit.

¹³ H. James, *Racconti di artisti*, Einaudi, Torino 2005, p. 51.

¹⁴ Le gallerie di Marian Goodman e di Yvon Lambert dispongono entrambe di due sedi, a Parigi e a New York, e costituiscono quindi un'adeguata simmetria di luoghi necessaria all'attuazione dell'«esperimento». Si profila inoltre l'opportunità di rinnovare il progetto in altre quattro sedi, in altre due città in Italia.

¹⁵ «Giochi d'acqua», Galleria Pieroni, Roma, 1985.

¹⁶ Volume edito da The Dovecote Press, Stanbridge-Wimborne-Dorset 2005 (cit. da N. Aspesi, *Il '900 scandaloso dell'ultimo dandy*, in «la Repubblica», 3 luglio 2005).

¹⁷ «Turner, Whistler, Monet», Galerías Nacionales du Grand Palais, Parigi, 2004.

¹⁸ J. L. Borges, in *Conversazioni con Osvaldo Ferrari*, Bompiani, Milano 1986, p. 88, e nel prologo a *La Rosa profonda* (1975), in *Tutte le opere*, Mondadori, Milano 1985, vol. II, p. 659. Grazie a poche, soccorre-

voli voci (Anna, Maddalena...) che hanno risvegliato la mia assopita memoria, ho potuto ritrovare le fonti delle citazioni di Borges e di Calvino che ricorrono nel testo.

- ¹⁹ *Ten O'Clock* è il titolo della conferenza di Whistler, tradotta in francese da S. Mallarmé nel 1888 (cit. da L. Abélès nel catalogo dell'esposizione al Grand Palais, Parigi, 2004).
- ²⁰ Cfr. J. Ortega Y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, Luca Sossella, Roma 2005.
- ²¹ I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino 1979, pp. 177 e 181.
- ²² Cfr. *Esporre e sottrarre (tutte le mostre in una)*, in Giulio Paolini, catalogo dell'esposizione, Palazzo Forti, Verona, Electa, Milano 2001, pp. 26-28.
- ²³ G. Paolini, *Quadrante. Viaggio intorno a un'idea di esposizione*, Edizioni dell'Oca, Roma 2002, p. 7.
- ²⁴ G. Paolini, *L'ora X*, catalogo dell'esposizione, Fondazione Querini Stampalia, Venezia 2004, pp. 27-30.
- ²⁵ G. Paolini, *Esposizione universale*, catalogo dell'esposizione, Kunstmuseum Winterthur, Winterthur 2005, p. 12.
- ²⁶ È questo il profilo biografico attribuito a Lucian Freud, descritto e celebrato dai giornali come campione esemplare di una vita vissuta «ad arte», in occasione della mostra al Museo Correr, Venezia, 2005.
- ²⁷ M. Pulini, *Il secondo sguardo*, Medusa, Milano 2002, p. 30.
- ²⁸ M. Senaldi, *Ho scritto t'amo sulla sabbia*, in AA.VV., *Haim Steinbach*, Charta, Milano 2000, p. 133.
- ²⁹ B. Groys, *Sul nuovo*, in Ilya Kabakov, *Public Projects or the Spirit of a Place*, Charta, Milano 2001, p. 320.
- ³⁰ Queste ultime citazioni di Borges e Feynman sono tratte da un articolo di P. Odifreddi, «Il Sole 24 Ore», 13 gennaio 2002; si veda anche J. L. Borges, *La biblioteca inglese*, Einaudi, Torino 2006.
- ³¹ Olafur Eliasson, dall'intervista di A. Polveroni, in «la Repubblica», 20 agosto 2005.
- ³² «Michelangelo Pistoletto e Cittadellarte. La Mensa delle Culture», Galleria Civica, Modena, settembre 2005.
- ³³ «... il s'est fixé la mission difficile d'imiter le style de vingt-huit peintres différents, représentés par un choix de trente-huit œuvres couvrant cinq pays et trois siècles. Morse consacre une année entière à son tableau de tableaux, de l'automne 1831 à septembre 1832, avec une épidémie de choléra dans l'interval. Il s'astreint à un rythme exténuant, "toute la journée de huit heures à la nuit", en s'accordant juste le temps de manger et de dormir. Morse lui-même doit convenir, malgré sa modestie, que c'est "un travail splendide et précieux, et je suis sûr que c'est le tableau le plus exact de son espèce jamais peint à ce jour, car tout le monde dit que j'ai attrapé le style de chacun des maîtres" ... La présentation publique de *La Galerie du Louvre* en octobre 1833 à New York est un fiasco, d'autant plus consternant pour Morse et son entourage. "Tous les artistes et les amateurs d'art en sont enchantés - observe William Dunlap - mais c'était du caviar pour le peuple". La recette des entrées ne couvre même pas les frais de location de la salle. Morse écoute l'exposition, brade son tableau, se désole de la "paralysie d'esprit" ambiante et commence à "réprimer toute aspiration". Moins de quatre ans après, il abandonne définitivement la peinture», P. Staiti, *Les artistes américains et la Révolution de Juillet*, in *Les artistes américains et le Louvre*, catalogo dell'esposizione, Hazan, Paris 2006, p. 68.
- ³⁴ M. Belpoliti, *Informe, bello è impossibile*, in «La Stampa», 6 giugno 2003, a proposito del libro *L'informe* di Y. A. Bois e R. Krauss, a cura di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 2003.
- ³⁵ Nell'intervista di P. Vagheggi, in «la Repubblica», 18 agosto 2003.
- ³⁶ Così recita la frase nell'opera al neon di Maurizio Nannucci che Pier Giovanni Castagnoli ha posto in alto sull'edificio della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea a Torino.
- ³⁷ Cfr. R. Queneau, *Comprendere la follia*, a cura di F. Sampogna, Edizioni L'Obliquo, Brescia 2003 ed E. Minkowski, *La schizofrenia*, Einaudi, Torino 1998.

- 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 35, 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.