

Giulio Paolini

dall'Atlante al Vuoto

in ordine alfabetico

a cura di Sergio Risaliti

Electa

Sommario

7	Premessa	77	Meraviglia
	<i>Giulio Paolini</i>	79	Museo
13	Atlante	81	Natura
14	Autore/Spettatore	83	Né prima né dopo
17	Avanguardia	85	No comment
19	B come Bartleby, Borges, Brummell...	87	Nulla
21	Bellezza	88	Ogni opera...
22	Bianco	91	Ora come ora
25	Classicità	93	Orario continuato
26	Clausura	97	Panorama
29	Comunicare	99	Piaceri
30	Concettuale	101	Pietra filosofale
33	Contemplazione	105	Pittura
34	Contrattempi	107	Prospettiva
36	Cornici	109	Quadri
38	Cosmo	111	Rappresentazione
40	“De Divina Proportione”	112	Realtà
42	Detto (non) fatto	114	Rendez-vous
45	Disegno	116	Riproduzione
46	Esempio	119	Ritorno (senza andata)
48	Esposizione (Universale)	124	Rovine
50	Espressione	126	Scrittura privata
52	Essere artista	128	Solitaire
55	Essere o non essere	130	Stop
56	Fattore K(ant)	135	Storie
58	Forma	137	Titolo
61	Immagine	141	Vedere
62	Infine	142	Verità
65	Intelligibilità	145	Vero/Falso
66	Io/Identità	147	Vita vissuta
69	Labirinto	149	Vuoto
71	Limite/Linea		
72	“Melanconia ermetica”	153	Dal tutto al quasi niente dall'Atlante al Vuoto
74	Memoria/Mnemosyne		<i>Sergio Risaliti</i>

L'editore ringrazia la Galleria Christian Stein
e la Fondazione Giulio e Anna Paolini
per la collaborazione

www.electaweb.com

© 2010 by Mondadori Electa spa, Milano
Tutti i diritti riservati

Un sincero grazie a chi, accanto a me o dalle stanze della casa editrice, ha sostenuto e incoraggiato questo progetto. In particolare a Sergio Risaliti, che tempo addietro mi spinse ad affrontare questa traversata alfabetica e ancor oggi ne ha seguito la rotta.
Grazie a Rossana Silvia Pecorara, che ha saputo ascoltare l'intonazione della mia voce ponendola in sintonia con le tante "voci" di queste pagine.
Ma sono molti altri i pensieri che vorrei rivolgere ancora... in ultimo (ma è il primo) un affettuoso ricordo di Giulio Einaudi che, appunto a suo tempo, volle pubblicare la prima versione di questo volume.

G.P.

Qualche anno fa, intento a procedere nei miei *Quattro passi: nel museo senza muse* (Einaudi, 2006), a proposito dell'affermazione secondo la quale "all art has been contemporary", "tutta l'arte è stata contemporanea", mi trovavo a osservare che "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".

A breve distanza di tempo, mi tocca ora rovesciare quella mia precisazione per dire che l'arte non è *mai* contemporanea. A scanso di equivoci o malintesi, voglio dire che l'arte, pur aderendo in termini cronologici all'epoca nella quale è concepita ed essendo quindi contemporanea al suo tempo (come potrebbe non esserlo?), a quel tempo però non appartiene: non solo perché non partecipa degli eventi politici o sociali, ma neppure a quelli intellettuali, di cui sembrerebbe invece puntuale testimone.

Contemporanea cioè nel suo farsi, ma anacronistica nel suo porsi, nel mostrarsi allo sguardo del tempo col quale si trova a coincidere. Ciò non significa dirsi "antimoderni", ma in senso più semplice e anche più radicale porsi "fuori orario". L'artista sente cioè di agire in disparte, o meglio, non agire affatto: insistere, certo, e perseverare nell'arco della sua attività (del suo *fare*, e non del suo dire, come ben sapeva Paul Valéry) senza però dichiararsi; abitando insomma una sorta di clausura, di assenza volontaria, di rinuncia al ruolo di titolare, facendo eco alla poetica invocazione di Emilio Villa che invitava "i migliori a fare un passo indietro"¹. Tutto questo e altro in un'epoca, la nostra, dove ancora alcuni artisti invocano invece (e addirittura si attribuiscono) l'esercizio di una missione costruttiva, di "un'arte democratica". Arte e democrazia: una convivenza pacifica, certo, volta però ad aggirare o persino a evitare l'ipotesi di trovarsi in un luogo d'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. Allo stesso modo pare protrarsi l'eterna vicenda dei rapporti tra arte e società. Si dice e si continua a ripetere che i fondi stanziati a finanziare e promuovere le attività artistiche siano soprattutto in Italia insufficienti e mal distribuiti. Mi permetto invece di ritenere necessaria e risolutiva un'ulteriore diminuzione, fino a eliminarli del tutto, fatta ovviamente eccezione per le risorse relative alla manutenzione e alla conservazione di quanto appartiene al patrimonio storico esistente.

Il punto è di “deprofessionalizzare” il ruolo dell'artista, ignorare – non certo reprimere – la sua libera attività, frenare fino ad annullare la funzione d'intrattenimento culturale ora svolta dalle istituzioni pubbliche. Dunque, con la certezza, o almeno l'augurio di smentirmi un'altra volta, riprendo qui quanto scrivevo in *Contemplator enim*² (Stein/Hopefulmonster, 1991): “Forse qualcosa davvero si apre e si chiude, almeno per me. Si apre una fase diversa, una nuova area di ricognizione si profila all'orizzonte: ed ecco che per poterla osservare si chiude la pratica del *Grand Tour*, la precaria conquista e il conseguente abbandono degli spazi espositivi, colonie sterili e provvisorie di un *Aleph* senza fissa dimora. Mai più una mostra, lontano da Biennali, Triennali o Quadriennali, luoghi di pena, e quinquennali (*Documenta*), soggiorni obbligati. Lasciate ancora che mi auguri di mai più dover forzatamente apparire in mostre cosiddette di bandiera, di poter fuggire il disagio di figurare, di prender parte attiva a rassegne o confronti nazionali, internazionali o generazionali, di evitare di recarmi sul posto, di essere ‘tesserato’ nel mosaico della situazione [...]

I miei occhi hanno visto abbastanza. Gli orecchi, freschi d'ascolto, riportano qui la monodia udita dalla soglia del monastero benedettino a Ferrara: una sola nota, sempre ripetuta perché inafferrabile, voce estatica del cantore ‘cieco’.

O il rintocco, limpido e discreto, della goccia che cade a lunghi intervalli quasi regolari nello specchio d'acqua della fontana circolare nel chiostro dell'abbazia del Thoronet: il cerchio che via via si espande e si rinnova ogni volta dal punto di caduta sembra disegnare un'architettura riflessa, complementare, a contrappunto degli archi che chiudono il perimetro del luogo”.

Da allora a oggi, oltre sessanta mostre personali e ancor più numerose collettive hanno provveduto a smentire quei miei lontani propositi. Che ora sento però di dover riformulare ripromettendomi un'uguale astinenza³. Tutto sembra procedere ciecamente nell'idolatria dell'“innovazione”, termine divenuto vero

e proprio lasciapassare, garanzia di verità e progresso. C'è da chiedersi il perché di una direzione di marcia così intasata da costringerci a procedere con sempre maggiori rischi ma senza il minimo dubbio sulla necessità di insistere e non avere ripensamenti: perché mai, in arte, non ci si può sottrarre a una tale evidente superstizione? Dopo le nobili ma affannose rincorse delle avanguardie (anche il novecentesco famigerato “ritorno all'ordine” fu a suo modo una variante, appunto un'innovazione, seppur antimoderna), perché non osservare – o meglio rintracciare – qualcosa di perenne, ma non di ovvio? Perché non trascrivere rispettosamente, ma non passivamente, la verità impalpabile, ma non gratuita, da contrapporre alla vanità d'invenzioni innovative destinate a subire una fatale disfatta subito dopo essersi manifestate?

L'autore davvero autentico, originale, riconosce il suo stato di grazia nella vocazione innocente, disinteressata che gli nasconde ogni altra cosa che non sia la sua propria condizione di spettatore partecipe ma distratto, assente dalle vicende che si svolgono sulla scena.

I suoi occhi non scorgono più alcuna differenza tra una macchia d'inchiostro che si espande da sé sul foglio da disegno (*La Sainte-Vierge* di Francis Picabia) e una veduta che, anch'essa, sembra configurarsi da sé e aver guidato la mano del pittore senza quasi che questi se ne rendesse conto (*La Montagne Sainte-Victoire* di Paul Cézanne). In un certo senso l'esperienza dell'artista è qualcosa che potremmo avvicinare alla *kenosi*, termine di origine teologica che significa “vuotare” e dunque al riflessivo “svuotarsi di se stesso”, abbandono del sé, affidamento senza riserve al dettato imprescindibile di un Assoluto. Assoluto che è un inganno, anche se mi piace farlo sopravvivere nei miei pensieri e nelle mie intenzioni. Ho bisogno dell'Assoluto, così come ho bisogno ogni volta di capire che non esiste. E ancora, “obiettivo dell'alchimista è riuscire a far coincidere in ‘nozze mistiche’ i segreti che costituiscono le essenze dei corpi apparentemente inanimati con il segreto che costituisce l'essenza individuale e sovraindividuale di ciascun uomo e della specie umana nella sua interezza. Segreto significa, in questa accezione, verità che è tale proprio perché è oggettivamente estranea al linguaggio della comunicazione: donde lo sforzo di scoprire dentro di sé gli elementi di un linguaggio che non comunica nulla, ma che *dice le cose*”⁴.

Un atteggiamento, questo, che sembra opporsi a un certo compiacimento nell'esercizio della corrente pratica culturale, quando per culturale s'intende la volontà di esprimere e di comunicare.

Siamo stati in molti ad aver scavato la fossa alla parola “ispirazione”, decisi a sostituirla con termini quali “indagine” o “ricerca”; però un’indagine (sempre vagamente poliziesca) o una ricerca (sempre vagamente scientifica) possono al massimo cogliere un bersaglio, aspirare a un risultato. L’opera d’arte ha invece il privilegio di non sapere e soprattutto non volere dimostrare alcunché. 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 l’indiscutibile e spesso inattesa attualità.

L’arte, come a me pare evidente, non comunica: per meglio dire, non ha altro da comunicare perché ci ha già comunicato la sua esistenza una volta per tutte, pur senza concederci una spiegazione... Insomma, si annuncia 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...

Un atlante del vuoto potrebbe dunque non essere quella contraddizione in termini che sembra: anzi, credo possa rispecchiare l’assenza di tesi e dimostrazioni che generalmente sottendono un testo articolato in varie parti e che qui invece ci conduce, attraverso la neutrale linearità dell’ordine alfabetico, a un elenco composito e indeterminato.

¹ Frase riferita da Andrea Bellini in occasione dell’omaggio all’autore al Castello di Rivoli nel luglio 2010.

² Titolo ripreso da un verso di Lucrezio nel *De Rerum Natura*.

³ Anche nelle recenti intenzioni espresse da Enrico

Castellani mi pare di riconoscere accenti che rinnovano quel mio atteggiamento e sottolineano un’antica affinità dei nostri punti di vista.

⁴ Ad vocem *Alchimia*, in *Enciclopedia Filosofica Garzanti*, a cura di F. Jesi, Garzanti, Milano 1981.

Atlante



Prima ancora di metterci in cammino, eccomi assalito da un dubbio: se osservare non significa vedere, per vedere non occorre guardare?

Allo stesso modo, nel momento stesso in cui osservo questa pagina, non posso toccare la sostanza, la "verità" che qui si nasconde.

Parlo di una cecità che credo colga (paradossalmente) chiunque sia dotato di quello "spirito d'osservazione" che dovrebbe invece metterci in condizione di vedere: osservare un quadro non significa vederlo, per vedere non occorre guardare?

Non so perché ma ho sempre provato un certo imbarazzo, una certa prudenza nel considerarmi – come invece tutto o quasi sembra ormai confermare – un artista. Un curriculum davvero invidiabile, titoli e risultati conseguiti oltre a un'onorevole quota di contribuzione fiscale, non mi autorizzano ad avere alcun dubbio. Sono – o comunque sono ritenuto – un artista. Sarà per la mancata formazione specialistica, la propensione a osservare più che a produrre o una pura questione di carattere... il fatto è che, al di là di tutto, mi sento più *uno spettatore*, che *l'autore* che sono.

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.

Come sarebbe ovvio pensare, concepire un'opera non è qualcosa che ha "titolo" ad affermarsi, che si *svolge* al presente, ma qualcosa che si *rivolge* dal passato al futuro, innesta la memoria di un dopo.

L'artista non vuole parlare, comunicare in forma diretta, in tempo reale: non vuole imporre la sua voce ma ascoltare, cogliere un'eco... E non si tratta di un segnale così nuovo e diverso, tale da sfuggire alla nostra comprensione: si tratta al contrario di una traccia così antica, nascosta o dimenticata, in grado però di emergere dai più remoti giacimenti della nostra memoria.

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.



In un' esposizione visitata tempo fa al Musée de Cluny a Parigi, "Sur la terre comme au ciel (Jardins d'Occident au Moyen Âge)", queste due opere strettamente riferite all'identità dell'autore.

Nella prima, l'autore è imprigionato da Narcisso, intento a contemplare la propria immagine riflessa fin a consumarsi e a morire.

Nella seconda, l'autore si è accanto alla fonte e si profita, si libera degli abiti e da se stesso per dedicarsi all'esercizio della scrittura.

Avanguardia

Come in un cannocchiale rovesciato, il termine si allontana irreversibilmente. Che cos'è (che cos'era) l'avanguardia? Già anni fa annotavo che “chiederselo, per esempio, non è d'avanguardia: non lo è nel senso che essere all'avanguardia, oggi, non è più d'avanguardia. Del resto, se ovviamente non è d'avanguardia ciò che è *stato* d'avanguardia allora è nuovo sempre e soltanto ciò che rimane”.

B come Bartleby, Borges, Brummell...



“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 discrezione, al pudore di certe altre 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, da una traduzione simultanea, e non posso riferire 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, mi piace rievocare: “Robinson, which of the lakes do I prefer?”... La preferenza a non dire, a non fare di Bartleby, nella domanda che George Brummell rivolge al suo *valet de chambre* diviene qui preferenza dimenticata, inespressa e, soprattutto, non scritta. Il dandy è così artefice, ma non autore, di un’incolmabile, eroica distanza dal mondo, di una scrittura così alta da non depositarsi sul foglio, da rinunciare allo spazio della pagina per librarsi nel vuoto del tempo.

Bellezza

Oggi e da sempre l'artista è alla ricerca, o in attesa, della bellezza...

Estranea a ogni definizione la bellezza è parente stretta dell'infinito, della vertigine dell'interpretazione: ma non è posta al di là di una prospettiva indecifrabile, in estrema, irraggiungibile lontananza. Sempre mutevole, ancorché immobile, la bellezza appare in controluce: le attribuiamo i lineamenti che i nostri occhi sono stati educati a vedere *dal vero* e che invece non le appartengono.

Non bastano cioè a configurarla, a darle un volto.

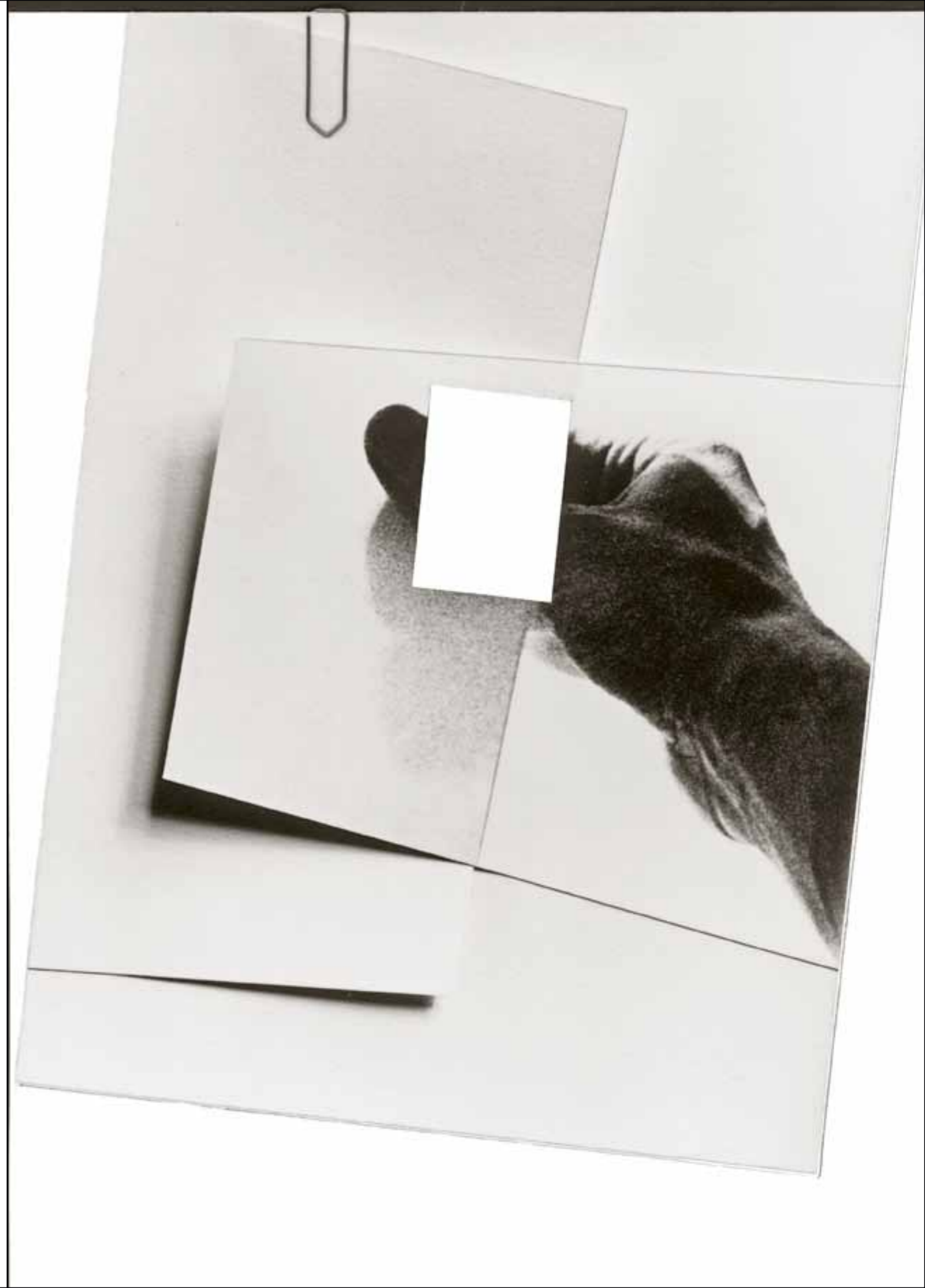
Arduo voler dare chiarezza a qualcosa che non si conosce ancora e che forse non si conoscerà mai. Eppure il principio primo sembra proprio quello di fare ordine, di vederci chiaro.

La bellezza è un enigma perché, come la verità, si guarda bene dal mostrarsi, dallo svelarsi: l'enigma che produce si colora di tutte le illusioni che vengono sistematicamente a cadere, proponendosi come immagine di un'impossibilità o possibilità di un'immagine.

Sottoscrivo il giudizio di Paride: anche se poco "giudizioso", seppe affidarsi al richiamo della bellezza. Non sapeva però che è inutile scegliere: la bellezza non si sceglie.

Bianco

Non posso evitare di ripetermi: “Il foglio bianco, la tela vergine sono il punto di arrivo, non di partenza”.



Classicità

Forse armonia e classicità sono la stessa cosa, qualcosa che si distanzia dal nostro momento quotidiano, qualcosa cui ci si vuol sempre affidare ma che, come l'assoluto, non è facile da raggiungere. Parlavo di distanza dato che classico e armonico sono qualcosa di già compiuto in se stessi, di cui noi godiamo nell'osservazione per ritrovarci nella cosa osservata. E restiamo in ascolto... Se il classico è la distanza, l'antico è la lontananza. L'antico, l'archeologico, la rovina sono una lontananza che non può essere avvicinata. Sono quel tipo di fascinazione che emana da qualcosa d'intangibile appartenente alla nostra memoria. L'antico è una citazione, è dunque un elemento ricco di fascino, ma non risolve la scommessa della riuscita... perché l'antico è un frammento, mentre la classicità è una dimensione.

Clausura

Se volessi concedermi una frase solenne, potrei dire di aver trascorso buona parte della mia esistenza impegnato ad annunciare, in tante opere, un'opera sola (prima o ultima) che proprio ora sto forse per dimenticare.

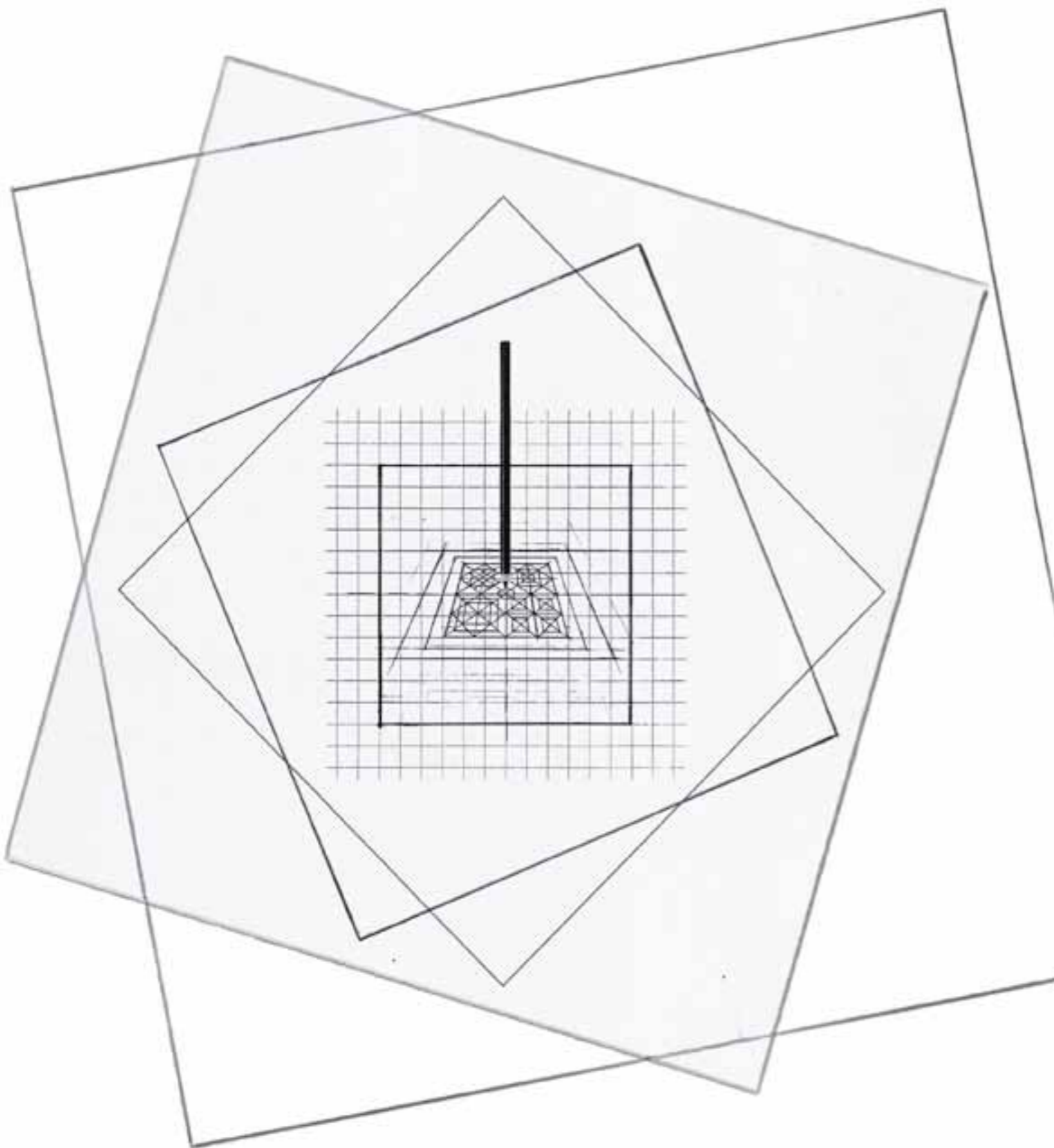
Tempo di bilanci? Ma no: quale presunzione sarebbe pensare che il Tempo sia disposto a spendere anche soltanto una briciola della sua attenzione per interessarsi a noi, occupato com'è a sorvegliare se stesso... E poi come valutare e distinguere (mettere all'attivo o al passivo) prove tanto diverse? Azzerare, aggiornare la data, questo sì: ricominciare.

Mi trovo ora in una stanza dell'Hotel des Artistes (luogo vero o presunto?) a rinnovare il cammino o intraprendere la via del ritorno, ad avviare un percorso che mi consenta di aprire gli occhi sull'eloquenza della visione: insomma, eccomi qui a cercare, di annullare la differenza o almeno appurare la distanza tra *qualcosa* e *quella cosa* che s'impone allo sguardo.

Un letto, un tavolo, due sedie, una lampada, una finestra... L'illustrazione qui accanto spero possa aiutarmi a decifrare un passaggio. Tratta ed elaborata a collage da un manuale di ottica descrittiva, sembra trasmettere un'allusione così diretta e convincente da incoraggiarmi a tentare di definire il cosiddetto "momento della verità". Riesco allora a vedermi disteso sul letto, le gambe incrociate, la mano sinistra a trattenere un foglio che riproduce la stessa immagine che percepiamo da dietro la cavità oculare del soggetto.

La visione è come circoscritta, colta di sorpresa dietro l'occhio del personaggio vedente e veduto. Il suo e il nostro sguardo si sovrappongono e coincidono nella messa a fuoco del foglio che, lui e noi, stiamo osservando: oggetto e soggetto della stessa visione, osservo e mi osservo osservare.





Comunicare

L'artista, pur fedele a se stesso, abdica, rinuncia al suo nome, ai propri diritti civili e alla proposta indecente dell'amplificazione sociale del suo ruolo (o non-ruolo); concede invece l'investitura di valore primario all'opera in quanto tale, originata dalla stessa dinastia che la precede nel tempo e dalla quale discende in linea diretta.

Dunque l'obiettivo - ma no, non è un obiettivo! - l'imperativo è "s-comunicare", liberare il linguaggio dalla sottomissione a essere operativo, funzionale... a intenderlo come transitivo. La "scomunica" riguarda il discorso diretto (anche soltanto intenzionale) da autore a spettatore. L'"eresia", praticata dall'artista intenzionato a trasmettere qualcosa di sé o del mondo al quale dichiara di appartenere, vale la condanna senza attenuanti all'espulsione dalla Storia dell'arte.

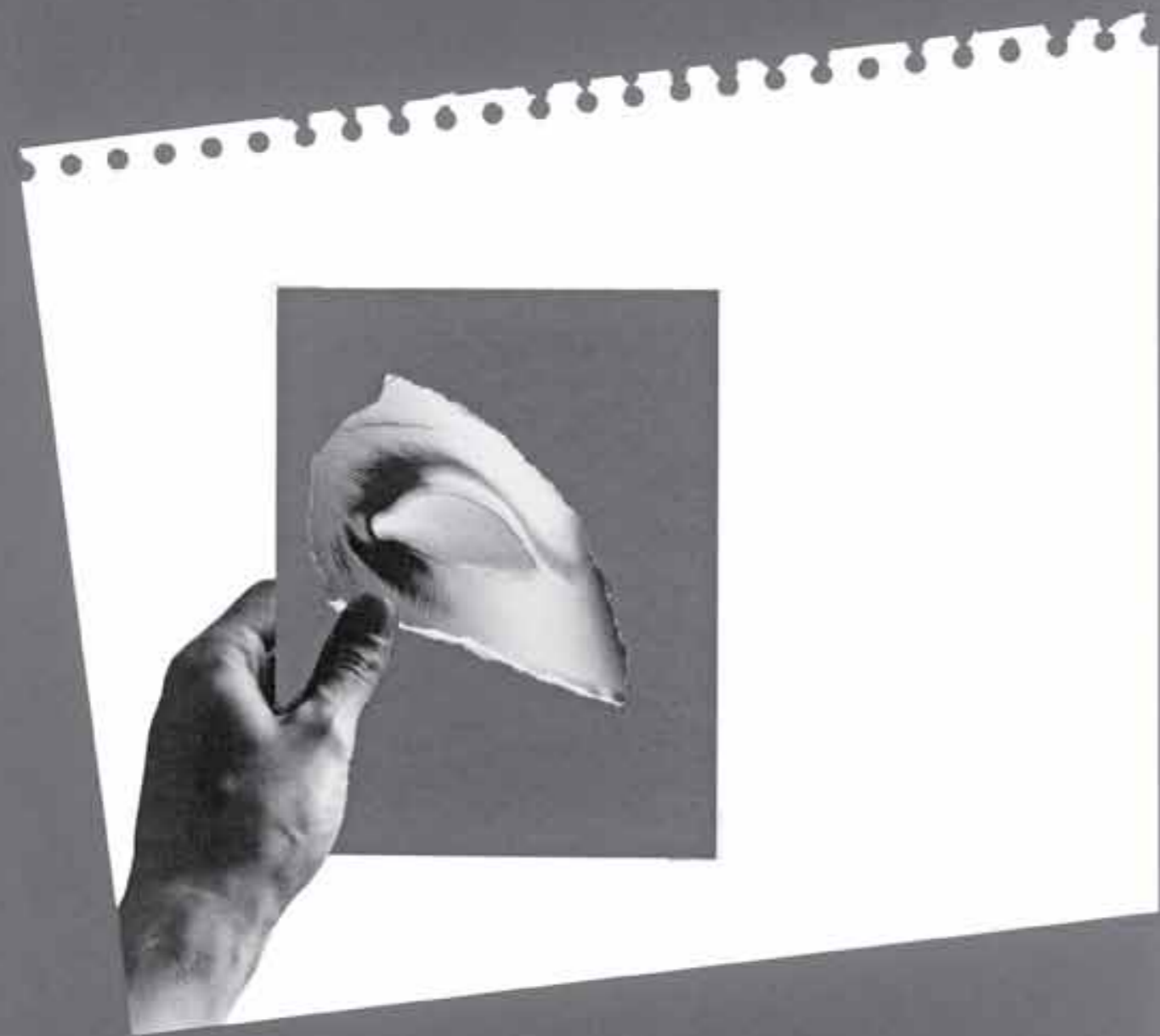
Meglio lasciare il palcoscenico e trasferirci dietro le quinte ad abitare il retroscena: un trasloco a breve distanza, una sorta di clausura che vale oltre tutto a sottrarci al cosiddetto "mondo dell'informazione".

È in atto una vera e propria asfissia provocata dal vasto processo, ormai giunto a saturazione, fondato su quel falso valore, enfatico e illusorio, chiamato "comunicazione".

Concettuale

Dal pittore con la modella
all'opera senza autore.





Contemplazione

La contemplazione, intesa in senso assoluto, non si sa bene cosa sia se non si aderisce a qualche religione orientale o a qualche disciplina di pensiero cui io non ho la fortuna di appartenere. È uno dei vocaboli disponibili per stabilire cosa sia quel certo modo di volgere lo sguardo che è appunto sensibile, esposto a molte variabili e a molte condizioni.

La contemplazione di un'opera d'arte è invece una condizione legata a elementi delicati, che tendono a costituire una regola, un atteggiamento difficile da definire o da descrivere: è una sorta di abbandono dello sguardo che è quasi all'opposto dell'osservazione. La contemplazione potrebbe cioè essere un modo di non veder più "la cosa" per presumerne un'altra.

Contrattempi

Un'esperienza del Tempo: è il circuito obbligato, l'anello in terra battuta intorno al campo sportivo che continuiamo a percorrere pur sapendo che il traguardo si allontanerà della stessa distanza che ci tocca affrontare per raggiungerlo.

Non in gara, ma in corsa contro il Tempo.

Un sentimento del Tempo: ferito a morte, ma ancora impeccabile riguardo al vestiario e al portamento, l'artista si trattiene qualche istante poco più in là della soglia sulla quale sembra esitare ma, in effetti, non è più in grado di procedere.

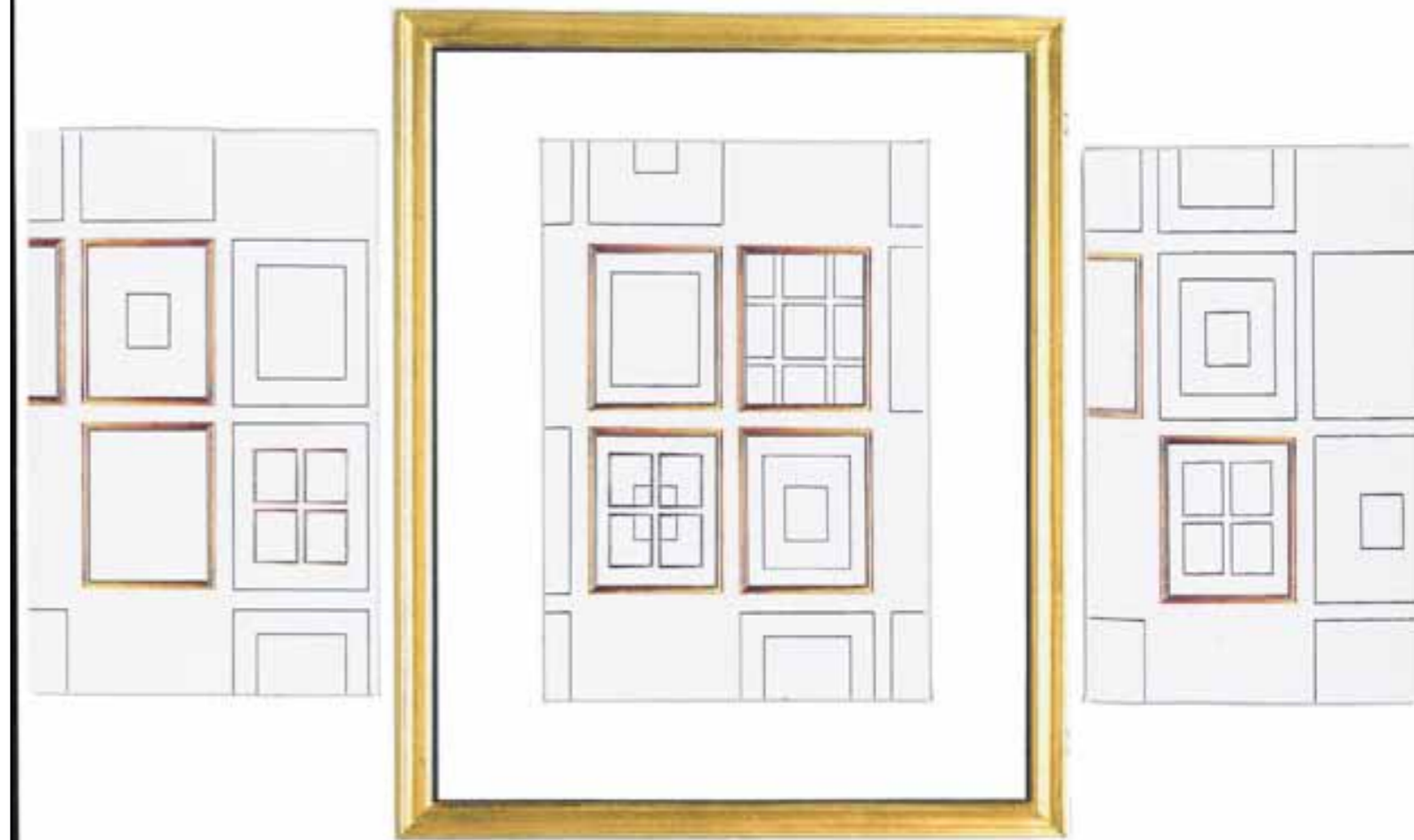
Un uso del Tempo: è proprio del 1918, l'anno della conquista della pace finita la prima guerra mondiale, la dichiarazione di guerra pronunciata da de Chirico contro il tempo progressivo e lineare. È da allora che prende avvio quella sua grandiosa avventura corredata da affermazioni spericolate e da acrobatici voltaggiocchia, temerari salti nel vuoto che dovevano consacrare la sua opera come un'autentica anomalia.

Una misura del Tempo: non è tanto di un quadro o di un altro, di questo o quel quadro che ci si trova a chiedere ragione, quanto piuttosto della loro presunta datazione, l'esser cioè gradualmente e inesorabilmente sempre più antichi, posti nella direzione di un prima se non del primo segno originario della specie di appartenenza. A indicare che la ricerca del perché non si viene formando dalla somma delle esperienze, dell'evoluzione di successive e progressive influenze ma, al contrario, tende alla sottrazione, al recupero della matrice via via sempre precedente fino a presumere la cifra segreta, il segnale irrinunciabile di un *prima*.



Cornici

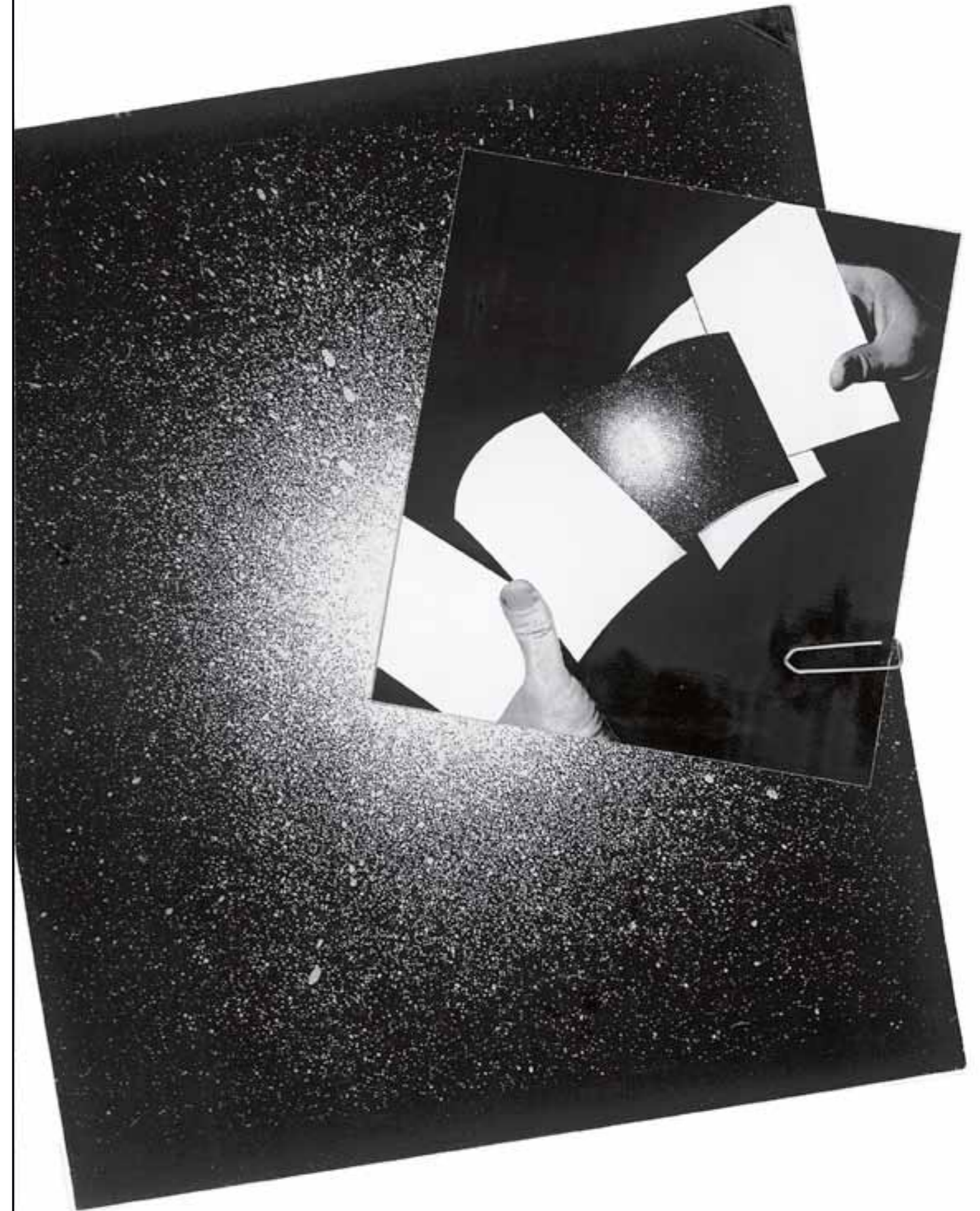
Grazie alle loro opere incorniciate dal prestigio della loro autorevolezza, tutti i pittori che hanno potuto legare il proprio lavoro al proprio nome (cioè i nomi passati alla Storia) hanno potuto e voluto contraddire, variare e superare tutto quanto li aveva preceduti. Tutte quelle cornici mostrano la stessa identica immagine e sono allineate a formare la grande cornice della Storia dell'arte.



Cosmo

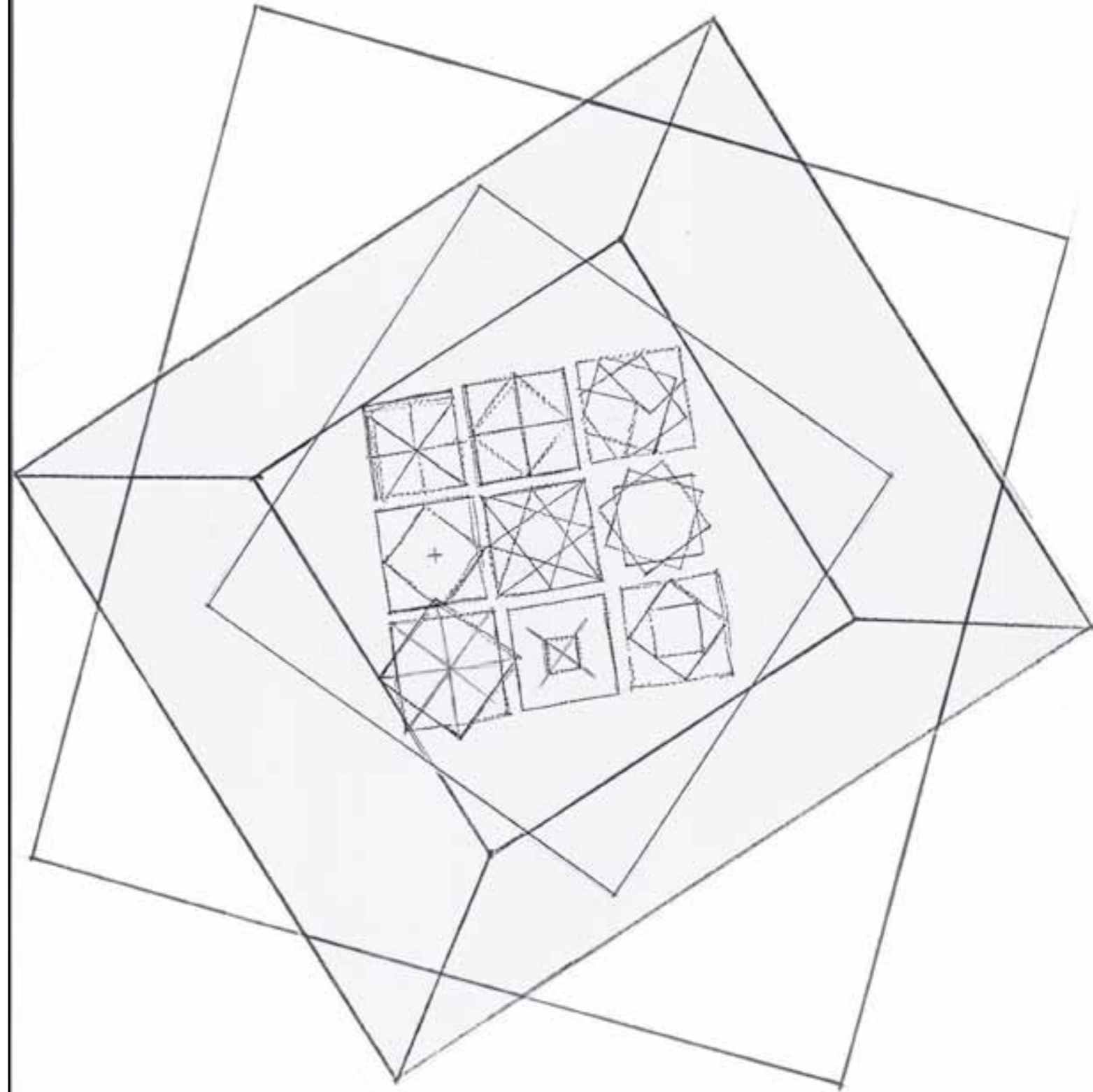
Ricordo che in un film inglese di qualche anno fa due giovani studenti, scrutando il cielo notturno di Oxford, s'interrogavano sui segreti del cosmo senza poter escludere che in quello stesso istante, da qualche altra parte, in qualche altro pianeta disperso nello spazio infinito, qualcuno stesse parlando la loro stessa lingua, pronunciando le loro stesse frasi... Chissà se sapevano di interpretare un *film* e che due delle quattro lettere della parola ne avrebbero dettato il titolo: *If*.

Il cosmo include tutto, proprio tutto: una così piccola parola di cinque lettere contiene l'universo... anche Como.



“De Divina Proportione”

Sempre più sono attratto, posseduto dalla domanda sulla consistenza (o inconsistenza) dell'immagine, della visione prima (o dopo) che si depositi in cosa, dell'idea di quadro come “ente autonomo”, prospettiva o dimensione 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 d'immagine. Nessuna risposta, inutile insistere: “Art happens”, dice Whistler citato da Borges. “L'arte succede, accade. L'arte è un piccolo miracolo... che sfugge, in certo modo, all'organizzata causalità della storia. Sì, l'arte accade o non accade; questo non dipende dall'artista.” 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 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. Dunque il pittore che dipinge una mela (la luna o una qualsiasi figura) e che, pennellata dopo pennellata, la vede apparire sulla tela non deve credere al suo pennello, e neppure a quella mela (alla luna o a una qualsiasi altra figura) ma alla tela. Non è la mela ma la tela a qualificarsi come soggetto della rappresentazione, non è l'immagine che si viene a formare ma la stessa superficie che si trova a restare, a essere schermo della nostra visione: dimensione senza misura, *divina proportione*.



Detto (non) fatto

C'è da chiedersi – e non posso evitare di chiedermi io stesso – se sia mai possibile scrivere o addirittura descrivere qualcosa che non si renda però visibile...

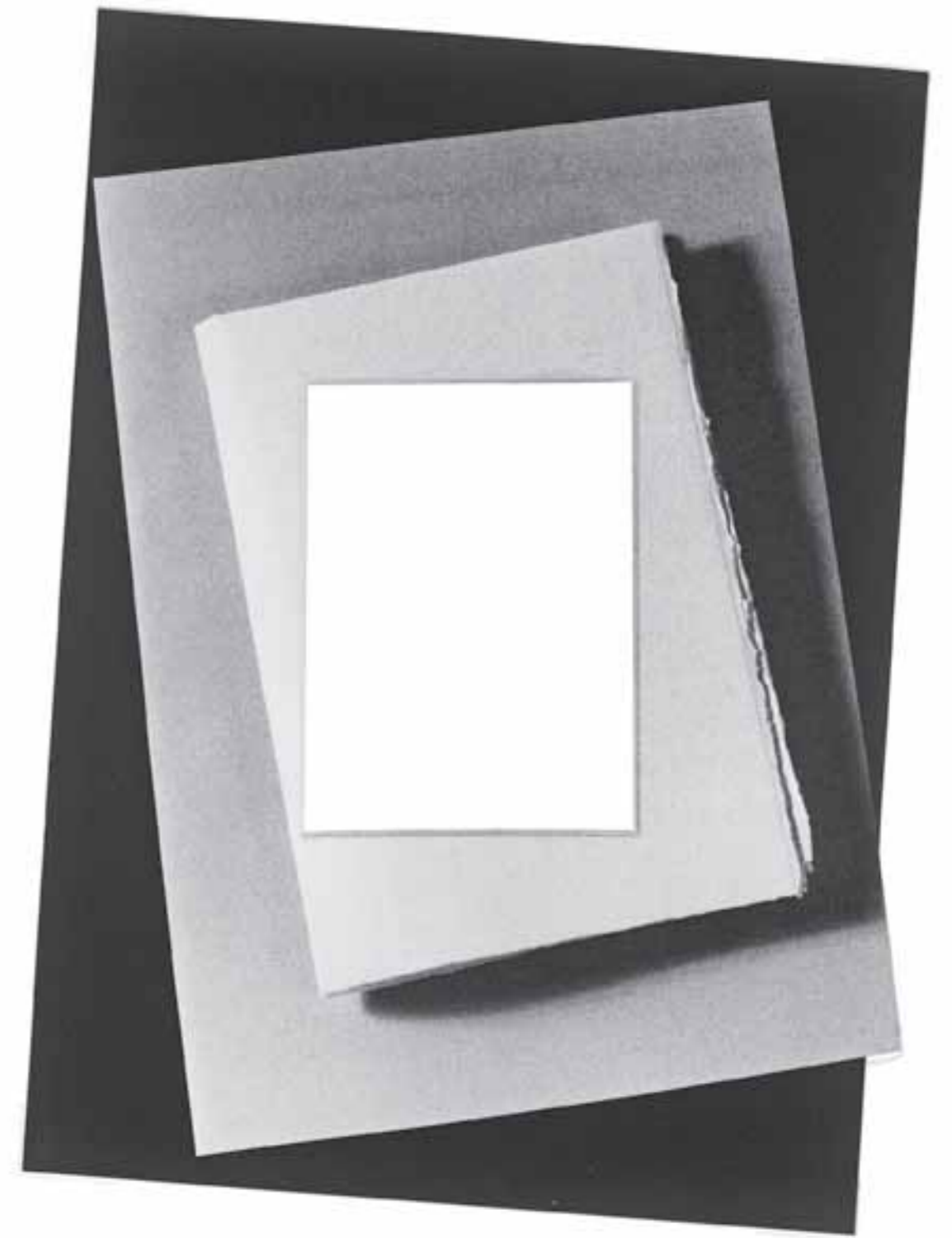
Qualcosa che non sia un puro stato d'animo – per sua natura effettivamente invisibile – ma al contrario una definita, e almeno per me evidente, situazione di fatto.

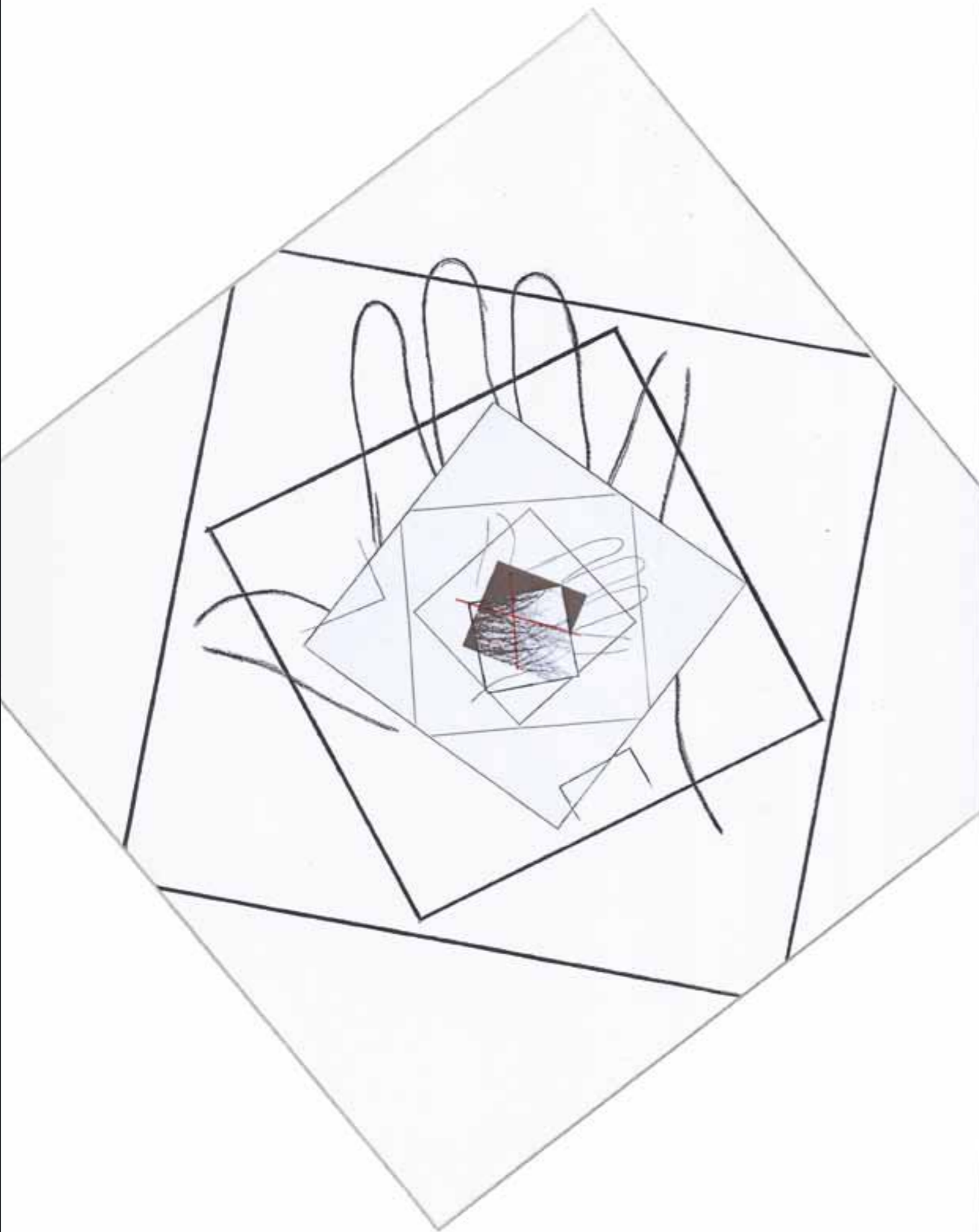
Quanto, parola per parola, viene a costituire questo breve scritto annuncia e appunto descrive la sola urgenza di conformarsi come esposizione – o deposizione giurata – nel corso del processo rivolto ad appurare la legittimità della realizzazione materiale di un'opera d'arte.

Ciò che (non) vediamo è dunque già implicito, assolto da quanto appena detto, anche se ovviamente non verificato. Un'esposizione dà abitualmente a vedere ogni sorta di oggetti presentati come elementi di una rappresentazione e allestiti in modo da fornire prova e ragione adeguate della propria esistenza.

Altrettanto abitualmente non è però dichiarato né, tanto meno, dimostrato, il senso e il perché di una tale messa in scena, dando per sottinteso e condiviso il valore che comunemente si attribuisce a ogni aspetto della comunicazione, di ogni punto di vista, pur di alimentare ogni forma di dialogo.

La “sacra” comunicazione, oggi tanto venerata, non può che generare un rumore di fondo così continuo e uniforme da distogliere la necessaria e serena attenzione per quel richiamo lontano, irraggiungibile, chiamato silenzio.





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.

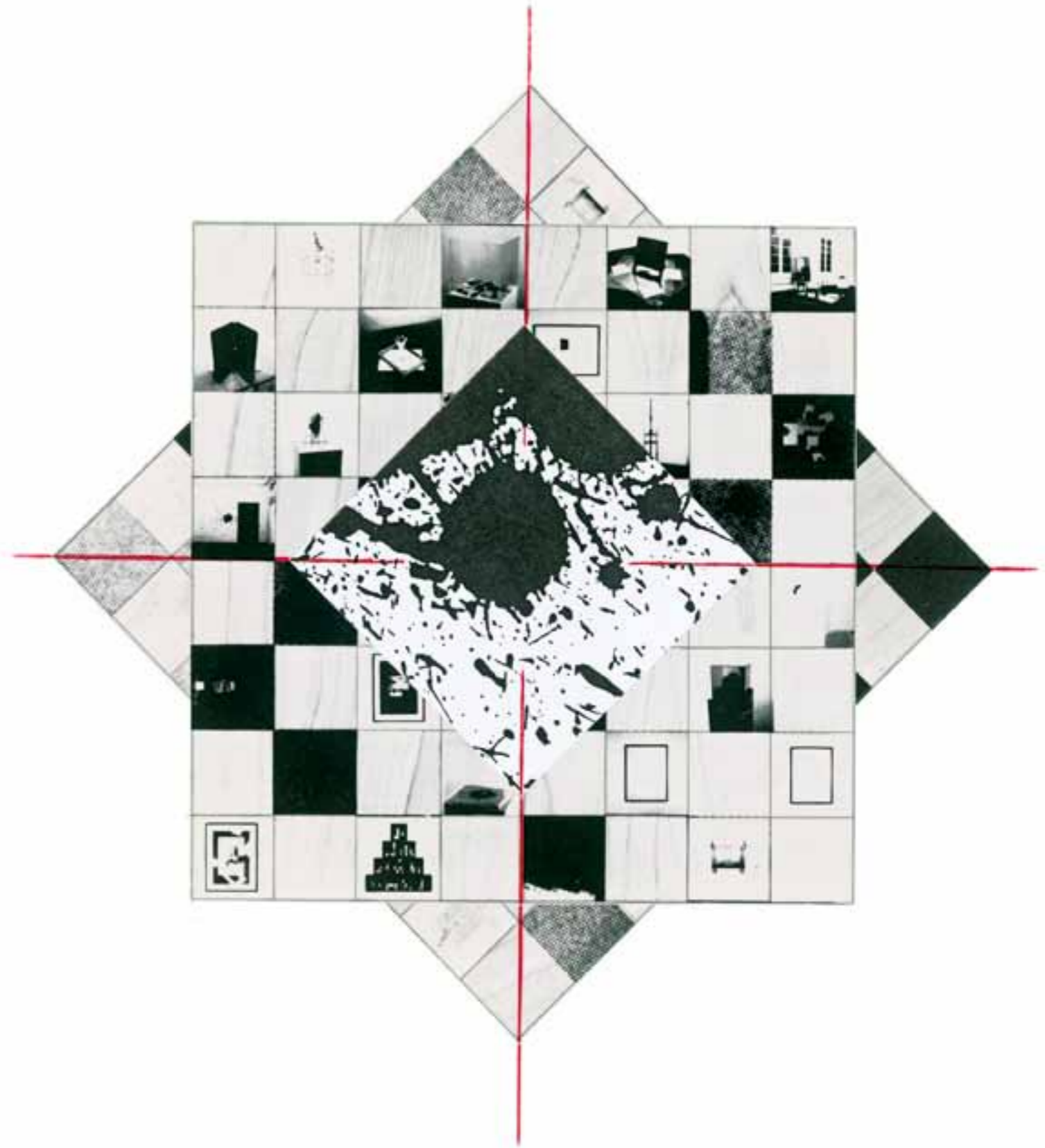
Un tracciato che non è un "soggetto" ma un sistema di punti e di linee, dunque elementi immateriali per definizione, ma essenziali a mettere in atto ogni possibile visione o anche soltanto la pura eventualità che una visione possa arrivare a manifestarsi.

Il disegno è la dimora dell'immagine, quel luogo silenzioso dove il tempo scorre così lento da sembrare immobile.

Esistono almeno due modi d'intendere il termine "disegno". Disegno come libero scorrere della matita sulla carta, approccio fuggevole e immediato, a volte non finito, con la superficie del foglio. 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.

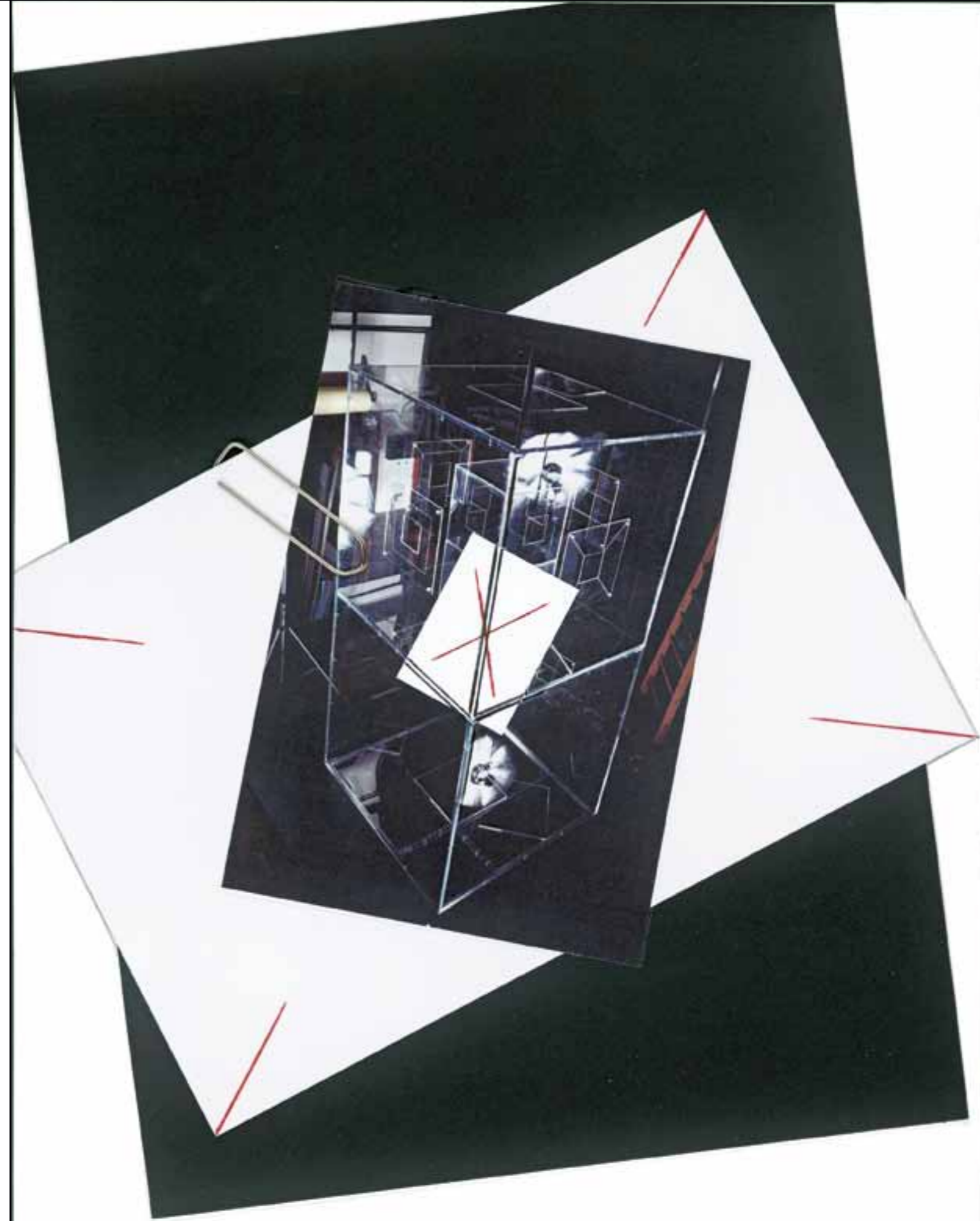
Esempio

Ogni opera, che io sappia, è un esempio
di come avrebbe potuto essere
o di come sarà la successiva.

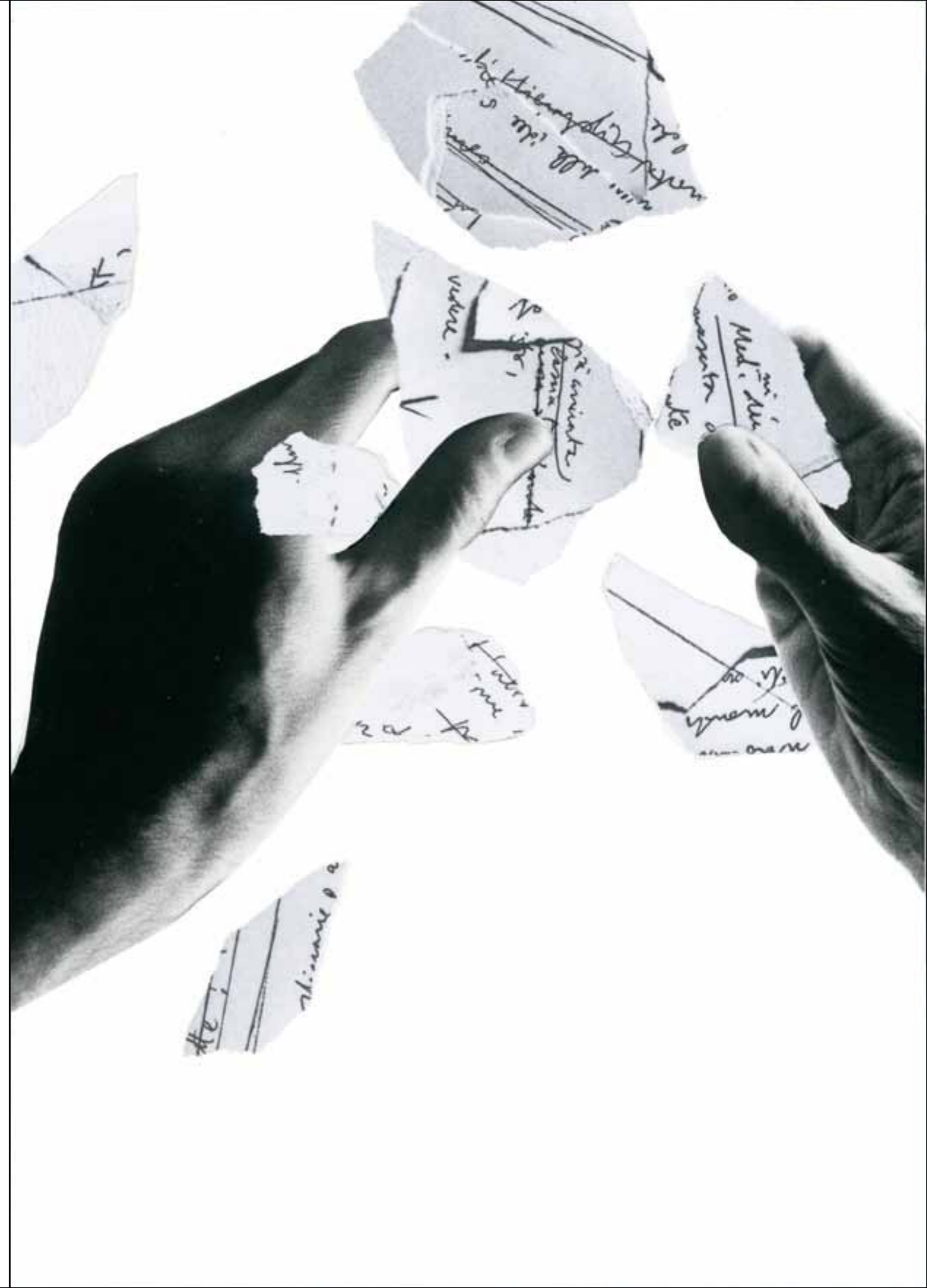


Esposizione (Universale)

Un'esposizione – non è certo il caso di dirlo – è lì a proporre degli oggetti, a offrirci delle immagini. Ma un'esposizione è anche, a sua volta e in quanto tale, un'immagine: una cornice, di tempo e di luogo, che delimita l'area che ci troviamo a osservare senza prescrizioni di percorso (il *sensu* della visita), ma attuando invece la messa in scena dell'opera (il *non sensu* della rappresentazione). Tutto questo ci suggerisce una considerazione: è il nostro punto di vista, non l'oggetto (sempre uguale o destinato a diventarlo), è la traiettoria dello sguardo (sempre diversa, o comunque irripetibile) a disegnare, non si sa dove, lo spazio dell'esposizione (universale). A differenza dei diversi luoghi toccati finora, 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 almeno 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, sovrverte le convenzioni, apre sull'invisibile e – qui osservo il silenzio – sull'indicibile.



“[...] 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? Il desiderio è l'impazienza,
l'impossibilità di sottrarsi all'approdo che di volta in volta ci porta a conoscere
nuove versioni di un'opera che forse è sempre la stessa e a cui ritorniamo sempre.
Chi si esprime è perduto.



Essere artista

Dimenticare tutto, dimenticare di esserlo per esserlo sempre e di nuovo...

La più parte dei miei scritti e delle interviste registra inevitabilmente, quasi ossessivamente in questi ultimi anni, frasi e passaggi sulla figura e sul ruolo dell'artista. Tanta curiosità e insistenza vorrà dire che non sono un artista o non sono l'artista che vorrei o avrei voluto essere.

L'artista che dunque *non* sono ha, dovrebbe avere, le seguenti qualità.

1. Saper sacrificare la *sua* visione alla persistenza del visibile, incantarsi e restare immobile dinanzi alla meraviglia del linguaggio senza però sottrarsi all'urgenza di sperimentarlo, fissando cioè lo sguardo sul *prima* e sul *dopo* della sua funzione abituale, rinnovandone sempre l'originalità pur ripetendosi sempre e continuamente.

2. Non conoscere l'età adulta, ma oscillare in andata e ritorno dallo slancio dell'adolescenza alla consapevolezza della fine. Non esprimere valutazioni o giudizi (non giudica perché non possiede).

3. Compiere ogni volta, in ogni sua opera un gesto sconsiderato (ma non è una provocazione), un attentato: un tentato omicidio o un tentato suicidio, a seconda che tenti appunto ogni volta, in ogni sua opera, di prendere la parola e non cederla più – di assegnarla all'eternità – o invece si limiti ad ascoltare, a osservare il silenzio.

Può anche accadere che i due disegni criminosi si confondano l'uno con l'altro e che neppure il soggetto in questione (l'artista) sappia rendersene conto, accorgersi su quale delle due scacchiere stia muovendo le sue pedine.

Una cosa però deve sempre sapere: se il gioco può essere pericoloso o persino fatale, ha però le sue regole. Il punto è capire di chi siano quelle "sue" regole, se sue (del gioco) o sue (di lui).



Essere o non essere



L'ornamento è un delitto secondo le celebri parole di Adolf Loos.

Sentenza geniale dato il sovraccarico di decorazioni e motivi ornamentali che soffocava non soltanto le architetture, ma gli oggetti, la moda e ogni altra manifestazione del gusto di quell'epoca. Eppure intimidatoria e persistente se ancor oggi tutto tende ad adeguarsi all'uso e alla funzione.

Anche l'abbandono della cravatta nell'abbigliamento maschile è segno evidente di una scelta pratica e funzionale a danno del gusto dell'apparire.

Come il linguaggio, oggi così dimesso e impoverito ("scravattato" com'è stato puntualmente definito da Stefano Bartezzaghi), anche il vestire subisce lo stesso declino, una certa inclinazione al non essere. La cravatta è al centro della generale disattenzione: lo stesso presidente degli Stati Uniti Barack Obama, titolare del più bel repertorio di cravatte attualmente conosciuto nel mondo politico (che sa oltretutto dotare con impeccabile destrezza di un classico nodo Windsor), deve rinunciare al pregiato accessorio (credo su consiglio dei suoi devoti *spin doctors*) in certe apparizioni televisive dovute a qualche emergenza (attentati, terremoti...), deve insomma ammainare la bandiera e figurare appunto "scravattato".

Un non essere alquanto più radicale, addirittura letterale, è costituito da quella insondabile dimensione che corrisponde al non esserci davvero, o al non esser mai stato: condizione raggiungibile soltanto attraverso quel gesto clamoroso, e per questo non esente da volontarietà ed esibizionismo, che è il suicidio.

Atto di delicata e difficile accettazione, oltre che per il diretto interessato, anche per i testimoni (colpevoli) di un non lieto fine, se il suicidio deve proprio accadere sia allora allegro, innocente, festoso... Non sia insomma – come di solito è o viene interpretato – una scelta contraria, ma invece favorevole e fiduciosa di un domani migliore.

Fattore K(ant)

Si dice che Kant fosse così intimamente devoto all'idea dell'assoluta autonomia dell'arte dalla realtà che, posto di fronte a un quadro, per sfuggire le inevitabili connessioni tra l'opera dell'artista e il soggetto rappresentato, si limitasse a osservare la cornice e gli arredi circostanti volgendo lo sguardo altrove.



Forma

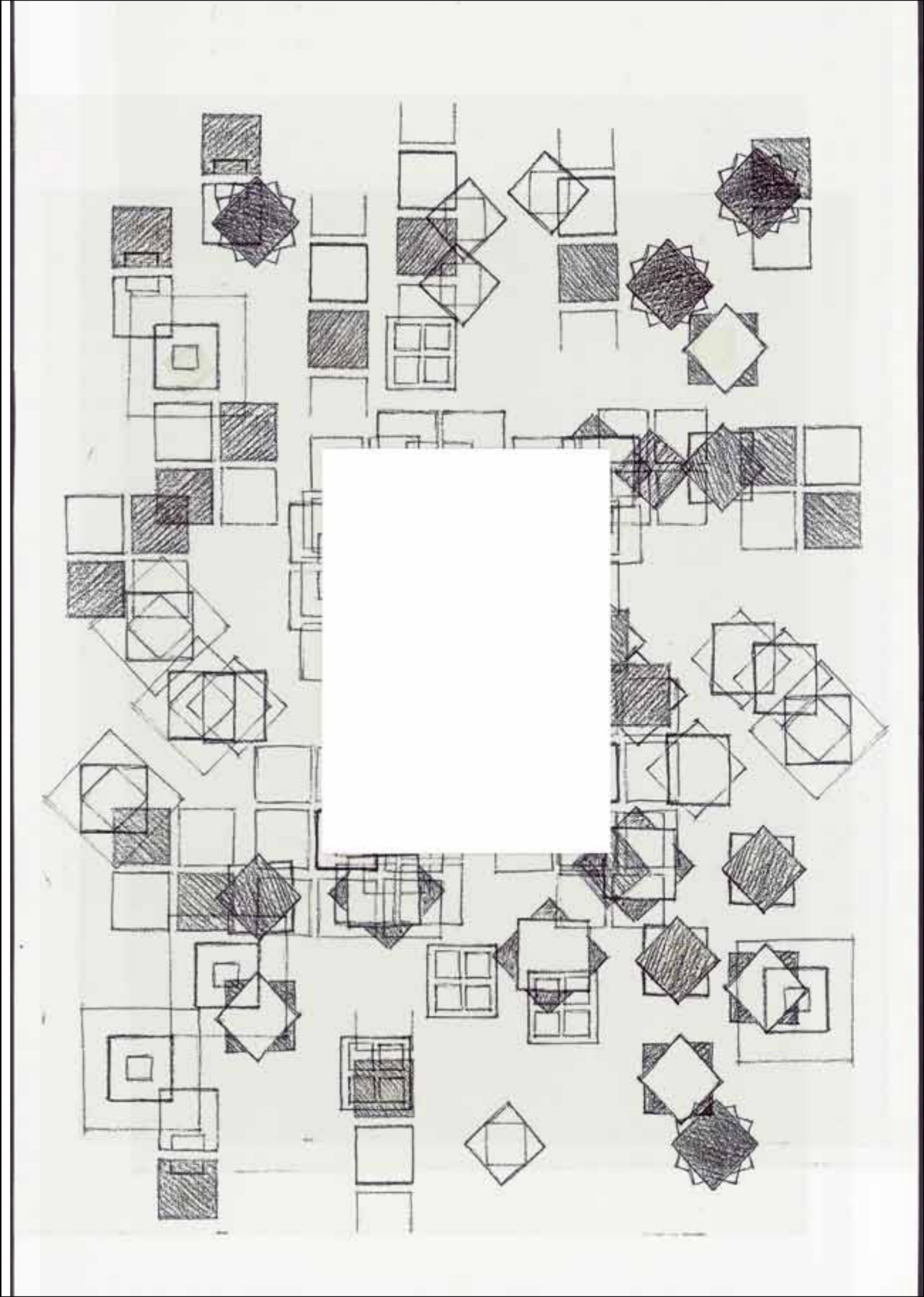
Termine sconosciuto soprattutto perché non “termina”, non arriva a fissarsi definitivamente, a compiere il passaggio da dimensione a misura. Per questo non possiamo conoscerla: dotata di una troppo forte vocazione, assume aspetti sempre diversi e non riesce a darsi un nome.

La forma non sbaglia mai, non può sbagliare perché una forma è vuota, è il vuoto stesso che appunto si conforma rendendosi visibile al nostro sguardo.

L'importante è non “formulare”, non pretendere di esprimersi sapendo di farlo.

La geometria è una grande sicurezza, dà fiducia e mette a proprio agio: è una falsariga grazie alla quale la forma può permettersi escursioni, trasgressioni e vere e proprie anomalie. La geometria mi consente di perdermi, sapendo che poi ritrovo la strada.

Anche l'infinito è racchiuso nella forma, è nascosto in ciascuna delle opere d'arte che conosciamo; e infinite, a loro volta, sono le opere che non conosciamo e che non potremo mai concepire.



Immagine

L'immagine è tutto: si traduce, al momento, nell'opera che sto per compiere e si trasferirà nell'opera che affronterò subito dopo... L'immagine è quel filtro, quel diaframma trasparente che deposita le sue tracce sulla superficie dell'opera ma non si esaurisce, non si spegne. È quel fuoco sempre acceso che illumina altri nuovi orizzonti: è l'identità del nostro sguardo.

L'immaginazione è l'anticamera, un po' in disordine, di quella stanza dove poi l'opera appare. È il deposito segreto, il territorio oscuro e misterioso che tiene aperta la soglia dell'opera. Non la frequento molto, non ho molti contatti con la mia immaginazione. Ho anche il timore che, conoscendola meglio, mi verrebbe a mancare quella curiosità che ho invece vivissima per l'immagine.

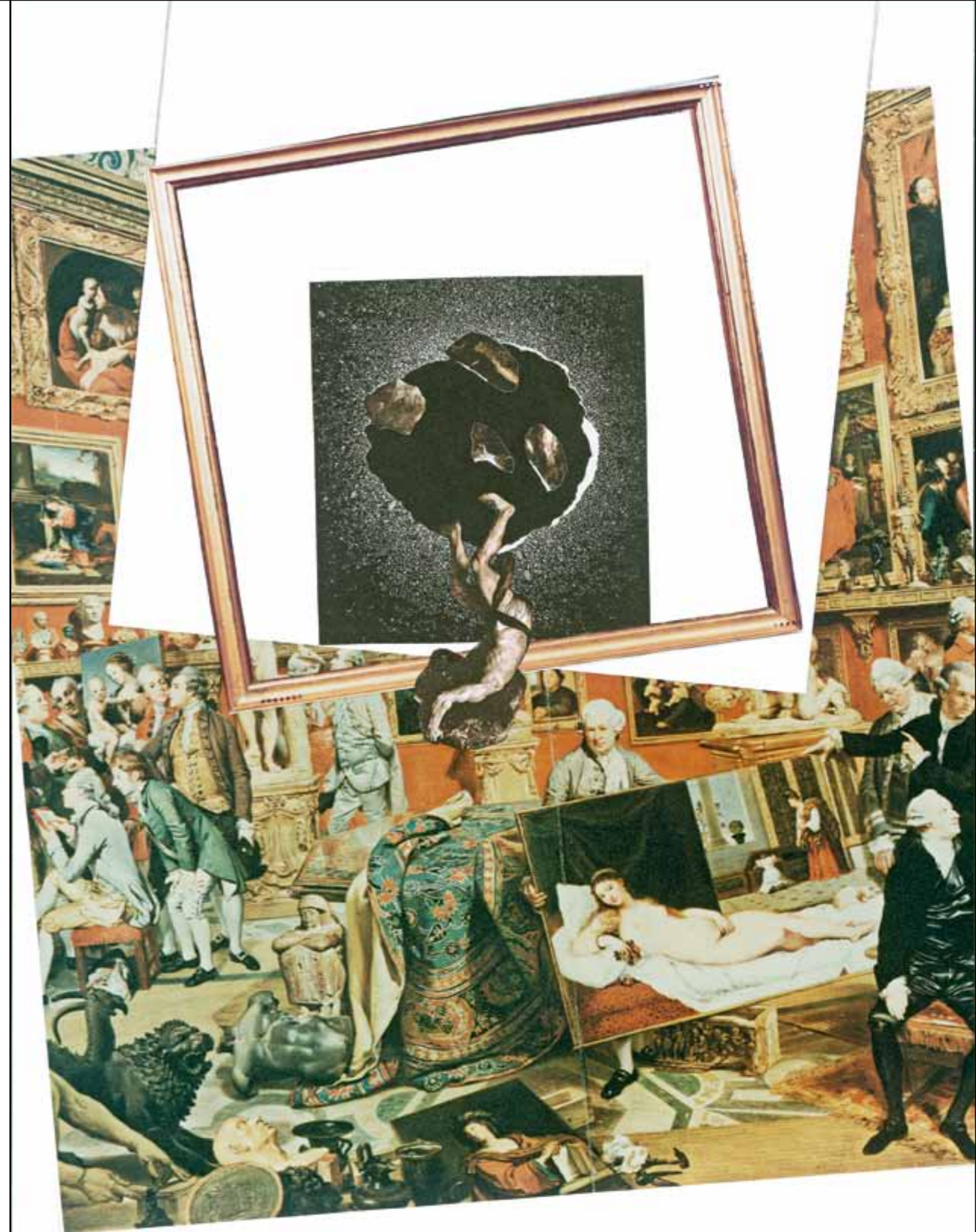
Infine

Dunque alziamoci in piedi, disponiamoci ad accettare la sorte e ascoltiamo la sentenza:

L'Artista (Sisifo), reo di rimuovere con l'inganno gli ostacoli materiali per orientare lo sguardo oltre la realtà al fine di ignorarla o di attraversarla nell'intento di privilegiare e raggiungere lo spazio della rappresentazione, ovvero la dimensione dell'Arte, è condannato alla ricerca perenne e inesausta delle tracce segrete di un'opera destinata a provocare, non appena avvistata, la necessità, anzi l'urgenza di una ricerca ulteriore.

L'eco di quell'opera, prima e ultima apparizione nella cieca traiettoria che un artista disegna coi suoi passi nel tempo, ci perviene come l'attesa di una scommessa sempre rinviata o come memoria della versione originale di un'opera mai compiuta e realizzata.

Né vivo né morto, Sifiso (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 (sì: 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.



Intelligibilità

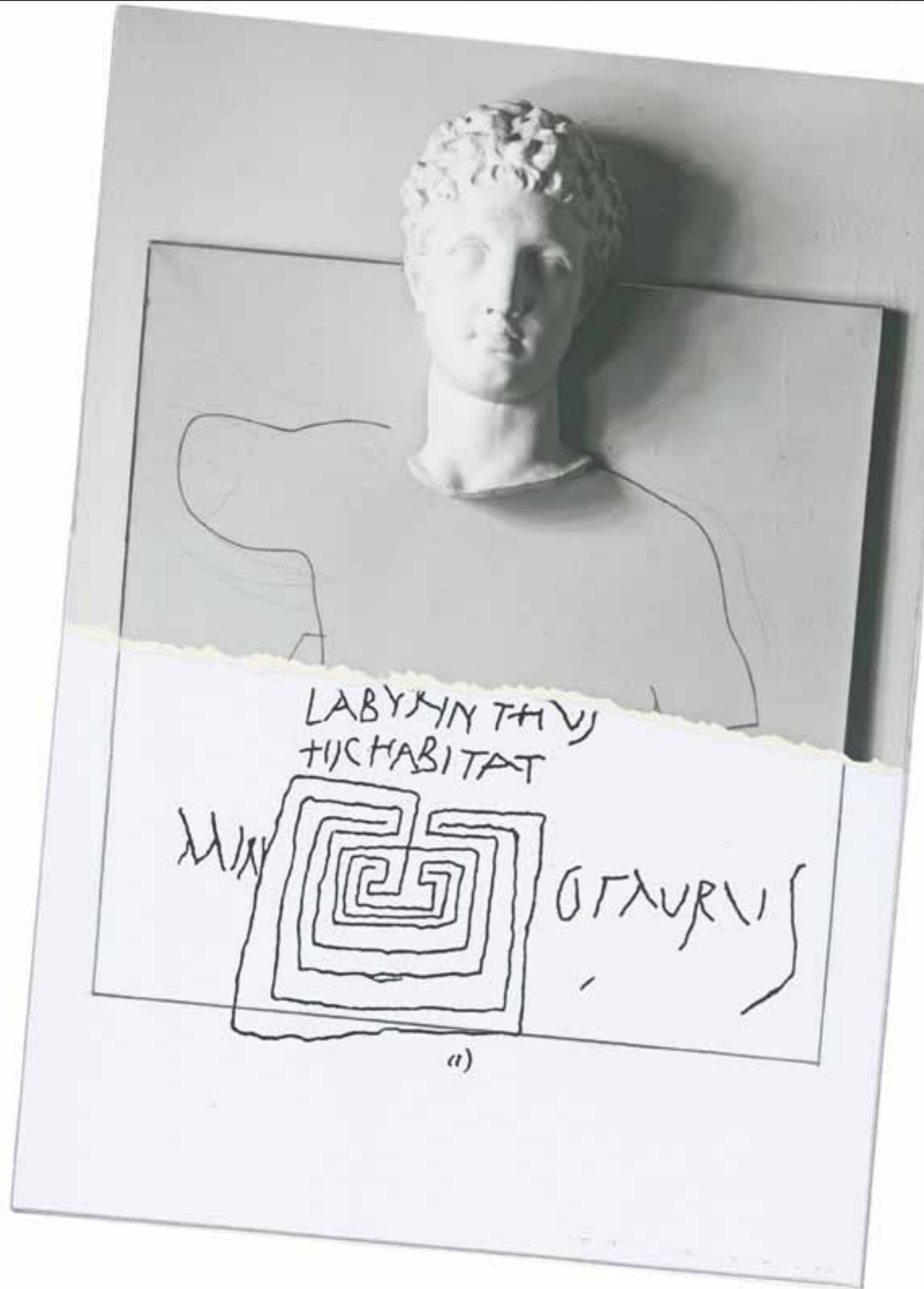
È la misura che rende comprensibile una mancanza: in questo senso è curioso come un'opera sia lì per esserci e allo stesso tempo non possa svelarsi del tutto. Il delicato equilibrio che convive nell'opera d'arte è quello di aver le carte in regola per farsi decifrare ma non volerle scoprire: insomma lasciare sempre un che di oscuro o di incerto perché nessuno, neanche l'autore, è lì a garantire che non possa esser diversa da com'è. L'intelligibilità è una finestra alla quale l'opera si affaccia ma che sembra socchiudersi subito dopo o non aprirsi del tutto.

Io/Identità

La mia identità, il mio ruolo di autore è quello di ospite. Qualcuno che viene accolto con rispetto e osservato con sospetto: nonostante il nome corrisponda, nessuno l'aveva invitato né ricorda di averlo mai visto prima.

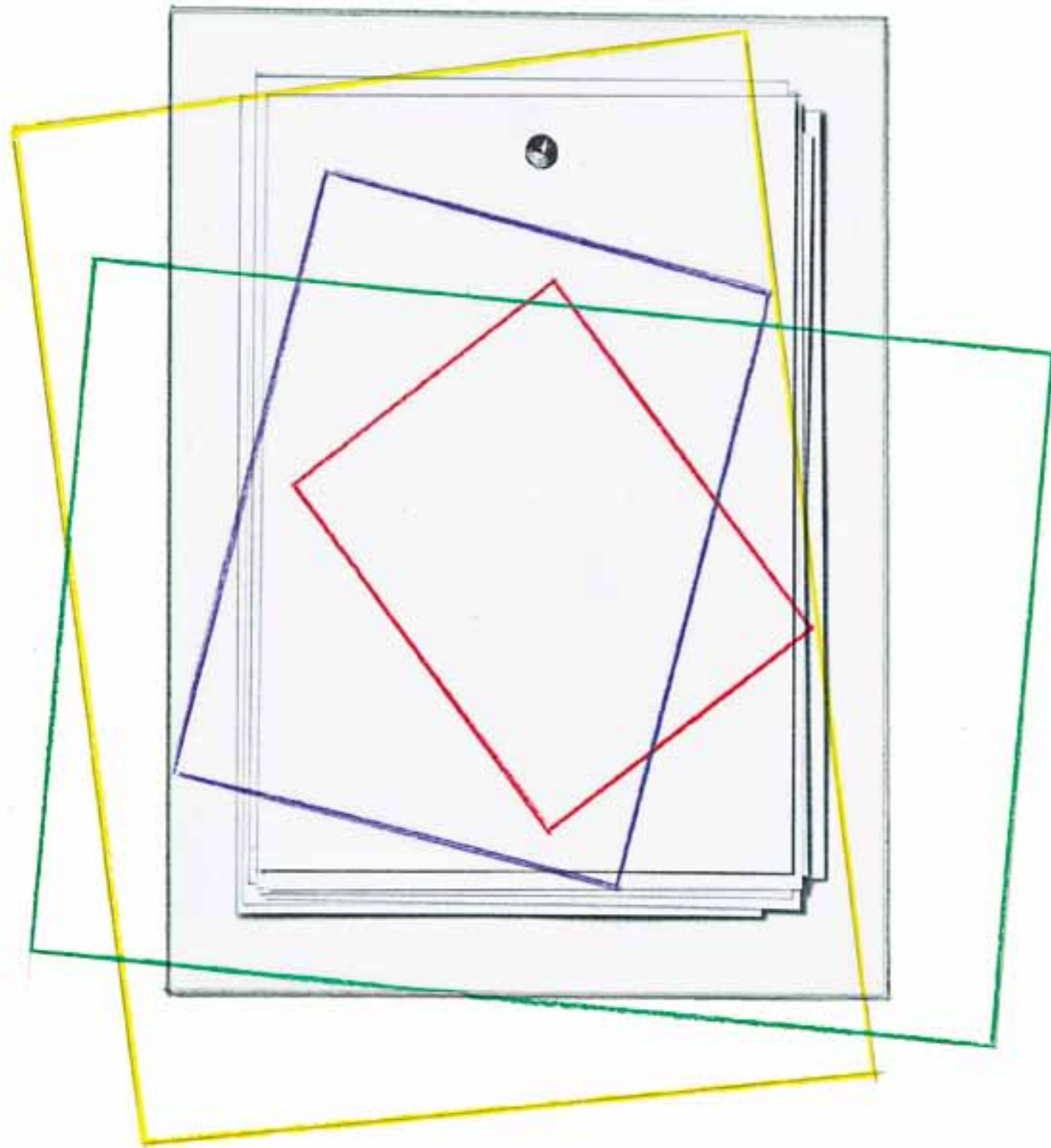


Labirinto



Dal labirinto, una volta non trovatane la via d'uscita, si è liberi d'immaginare altri innumerevoli labirinti che conducono, tutti, al punto di partenza fino a ritrovare e doppiare il proprio cammino.

Limite/Linea



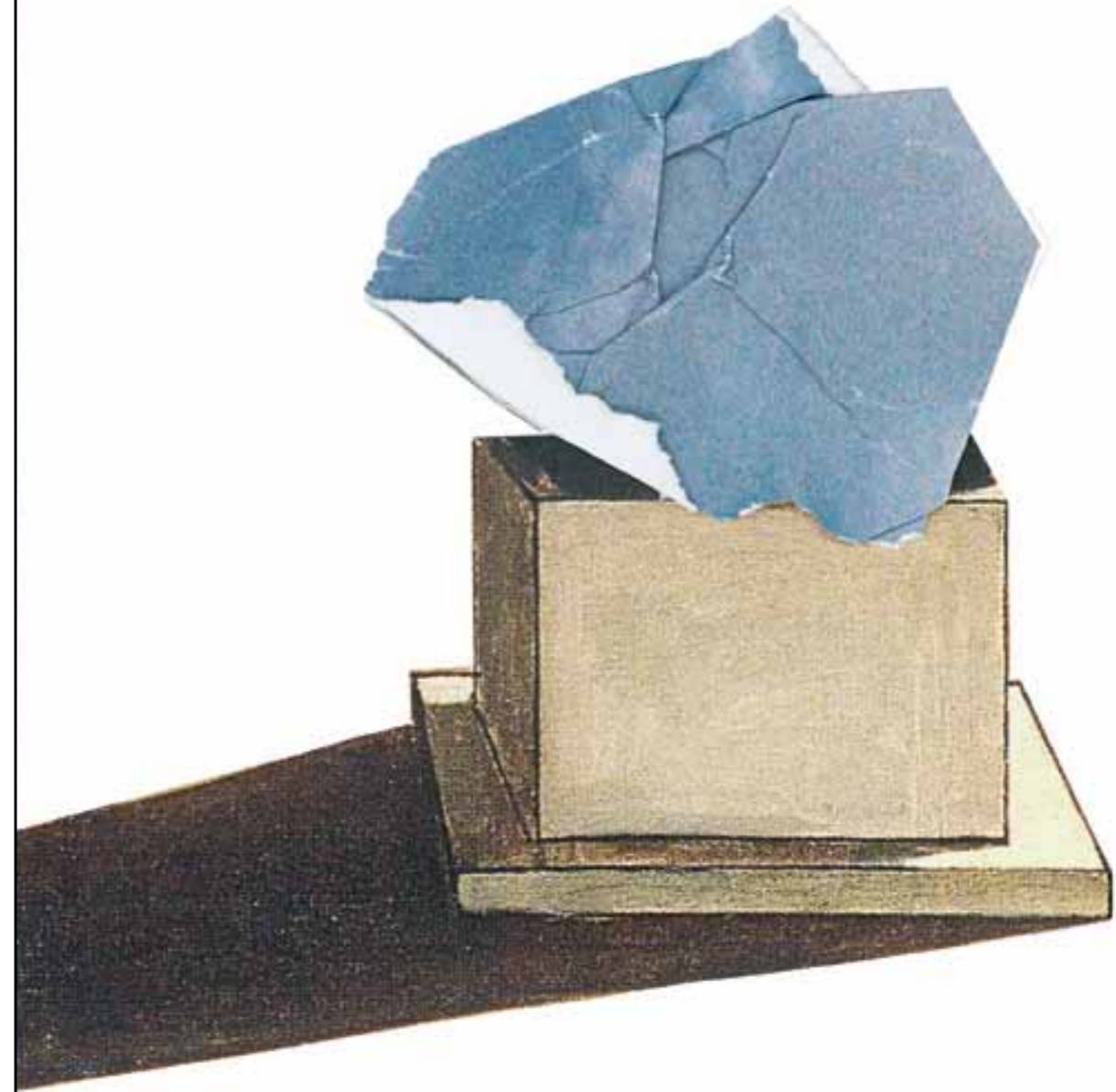
È curioso che i due termini risultino contigui nell'elenco alfabetico delle voci che stiamo compilando: confine, barriera insormontabile, ma anche traguardo immateriale che oltre tutto si sposta sempre più in là...

L'artista vive allo scoperto: quell'insaziabile predatore d'immagini che è non farebbe in fondo nulla di male se sempre sapesse scorgere il senso del limite, mantenere le distanze dettate da quel bene prezioso che è il linguaggio.

Linguaggio come dimensione e misura che lui stesso ha stabilito ma che, altrettanto liberamente, si permette spesso e volentieri di trasgredire.

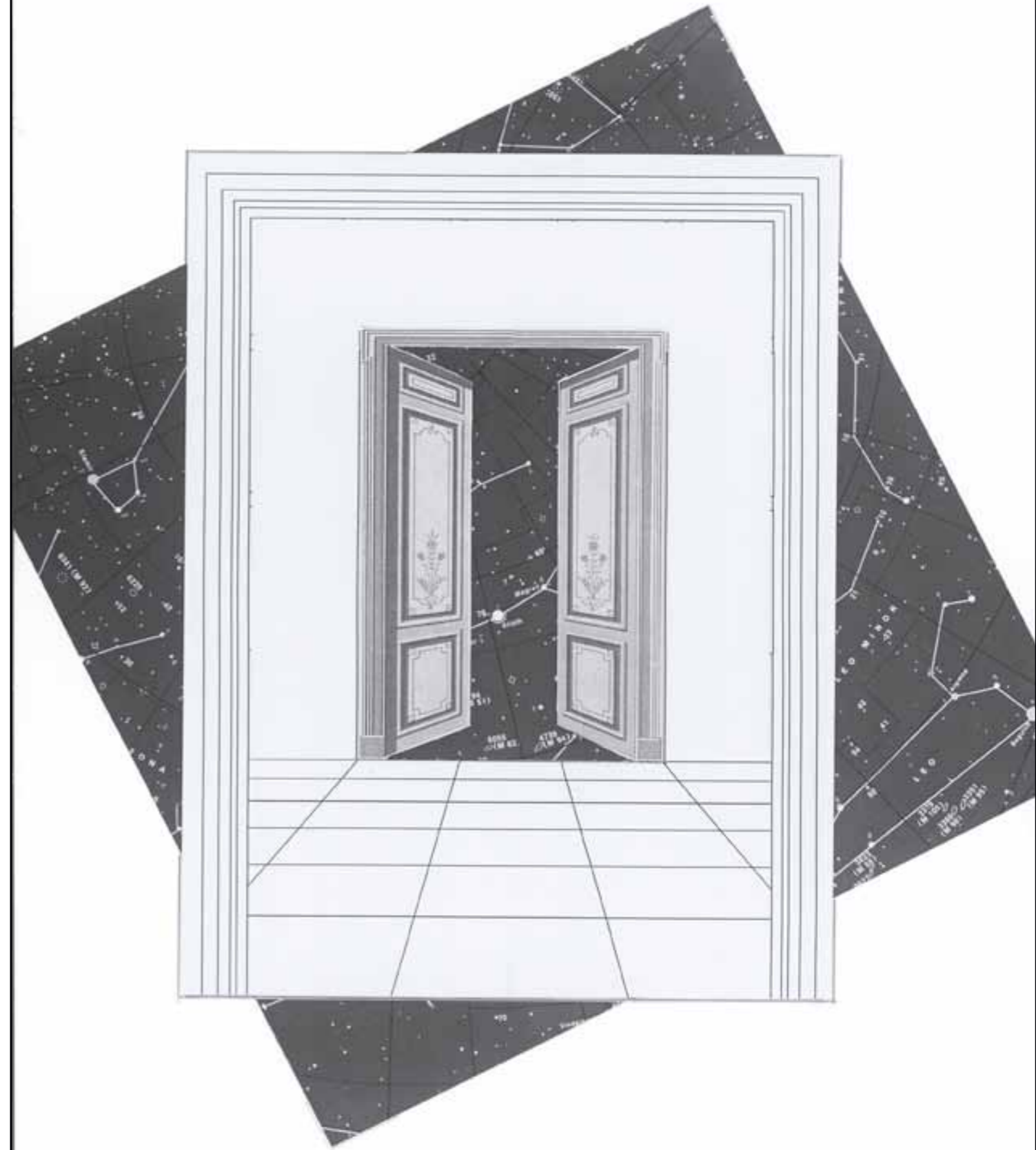
“Melanconia ermetica”

Se “in politica ciò che appare è, e per questo il discorso, che fa apparire, è l'essere del politico”, allora in arte ciò che non appare è.
Non ho detto che ciò che appare non è.



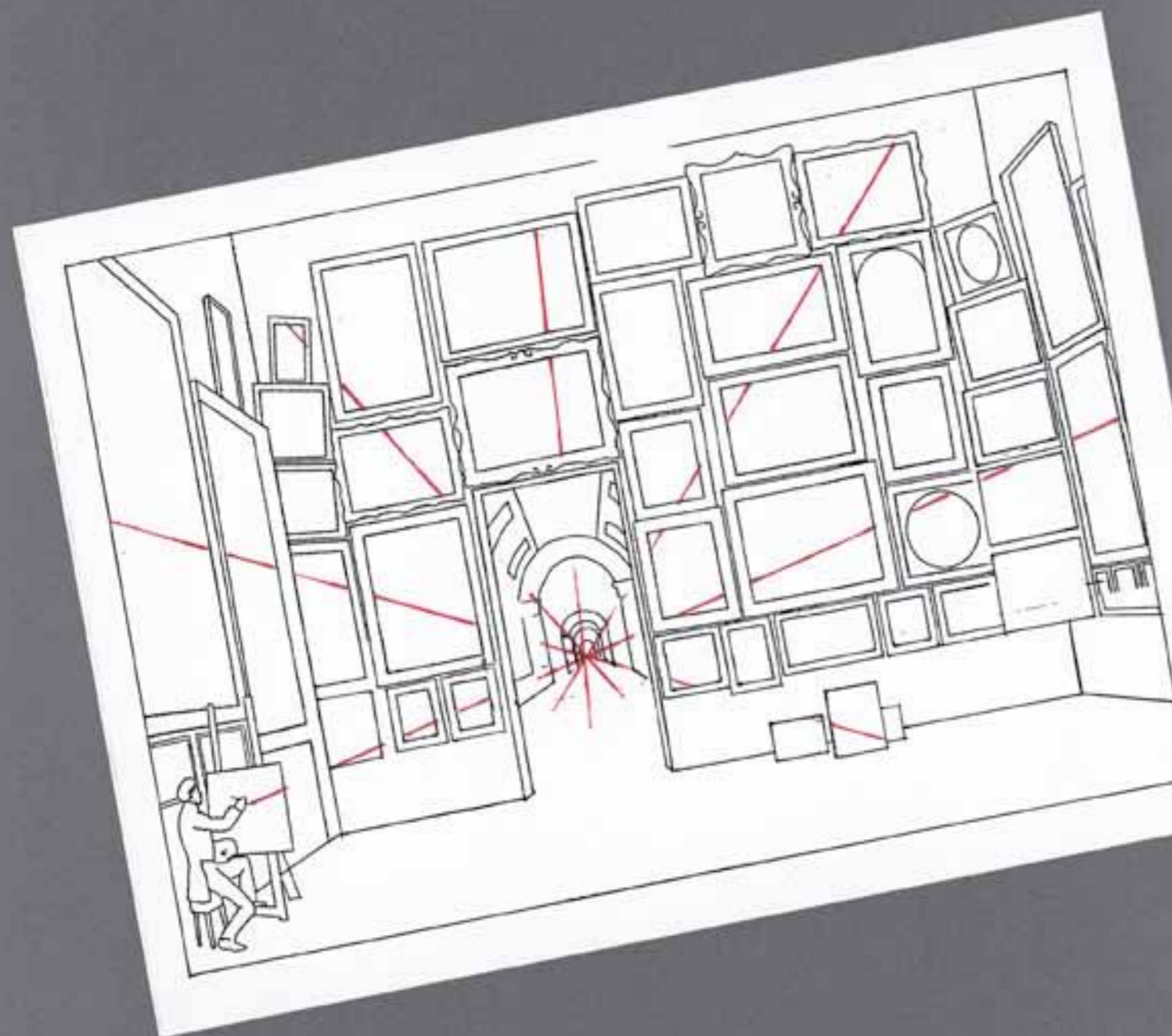
Memoria/Mnemosyne

Manca all'appello, per quanto invocata non ci risponde. La memoria è come il futuro: c'è ma non la si può richiamare, non è un archivio al quale poter attingere come si vuole: è lei che ci dà appuntamento, non si sa quando... Nessun rapporto dunque tra arte e memoria, ma un'effettiva coincidenza dato che l'arte è, essa stessa, memoria. Resta da stabilire di quale memoria si tratti: mi pare evidente che ci riferiamo alla memoria, passata e futura, propria della Storia dell'arte, una dimensione incontaminata e lontana da tutto, o quasi... Mnemosyne: una memoria smarrita, dissolta, irreperibile, latente... evocata da quei resti sparsi, ma non dispersi, che si depositano inevitabilmente in ciascuno di noi.



Meraviglia

Così come un'architettura, un suono, una voce... un quadro non si concede facilmente, offusca la vista: gli occhi si riempiono di lacrime e anche il respiro si affatica. Torneremo in seguito ad ammirarlo, ma lì per lì dobbiamo abbandonare il campo, lasciare frettolosamente le nostre posizioni.



Museo

Da ragazzo trascorrevo intere giornate nelle sale dei musei, non importa quali: ricordo che una volta fui riconsegnato ai genitori che vennero a prelevarmi dopo l'ora di chiusura.

Oggi mi sento "obbligato" a visitarli e mi metto in coda, nell'attesa compunta e rassegnata di vedere qualcosa che tutti abbiamo già visto. Nei "nuovi musei" le opere non sembrano esposte, ma disposte, utilizzate come intrattenimento o pretesto, stazioni da offrire a un visitatore demotivato, accolto al solo scopo di far numero.

L'innesto di un cospicuo coefficiente didattico-sociologico (la "verità" dei sondaggi d'opinione, la ricerca di consenso, il *politically correct*) finirà col prosciugare ogni altra risorsa che non sia la stessa constatazione delle nostre risorse.

"Teniamoci lontani dal nostro tempo, lontani da questo sociale che ci frana addosso come una montagna di nulla", avvertiva Carmelo Bene in un'intervista di più di dieci anni fa, voce solista e solitaria espulsa dal Palazzo dell'Arte. Il museo deve *consistere*, non *manifestarsi*. È il luogo (o non-luogo) degli appelli perduti o ritrovati; ultimo indirizzo cui rivolgersi dove poter trattare una materia delicata (intrattabile!) come un'opera d'arte.

Siamo a un bivio. Due strade ci indicano due direzioni divergenti, separate... Nessuno sa se un giorno ci ritroveremo al punto d'arrivo o di partenza: una ci richiama urgentemente alla realtà, l'altra ci sospinge lentamente in un universo cifrato. Ancora una volta sono in gioco due attitudini contraddittorie: quella dell'artista testimone e quella dell'artista esiliato.

Infine consentitemi un'immagine. Sì, una pura e semplice visione, non certo una teoria dell'arte... Consentitemi di disegnare con voi una sorta di "città ideale". Quella folla della quale noi tutti del resto siamo parte integrante, che scorre oggi nei musei, in quei colossali *prêt-à-regarder* di facili o false percezioni, quella folla sosta silenziosa e immobile. Non all'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 *Œuvres Complètes*, di un'Esposizione Universale capace di concentrare e di evocare, senza necessariamente mostrare, l'opera che ancora e sempre attendiamo di vedere.

Siamo qui, la porta del museo è chiusa e non ci resta che aspettare: riusciremo mai a entrare e, alla fine, a uscire? Ci troviamo dunque davanti a un museo immaginario, a chiederci quali e quante sale si nascondano al di là di quella porta. Ci troviamo cioè a considerare, appunto immaginare, le diverse infinite visioni che ci sono al momento precluse. Perché mai voler entrare, affrontare la vertigine di un salto nel buio? Eppure non vogliamo rinunciare alla prova.

Natura

Sfido chiunque si trovi prigioniero (in vacanza) ai Caraibi, in un parco naturale o anche soltanto seduto su una spiaggia o su un prato, riconoscendosi parte di quel tutto al quale apparteniamo che chiamiamo "creato" e sappiamo eternamente procreato, a non provare orrore e raccapriccio.



Né prima né dopo

Sento spesso raccontare che l'artista si separa dolorosamente dalle sue opere, le quali, in definitiva, gli appartengono: eppure il riconoscimento, la generosa accoglienza offerta da quella certa collezione dovrebbe bastare... Vero è che la collocazione che l'opera subirà resta incerta, ma sarà sempre meglio dell'abbandono alla polvere di un angolo dell'atelier. Si sostiene cioè che l'artista attribuisca alle sue opere un che di assoluto e universale: preferibile alle illustri pareti di un prestigioso museo?

Forse, a pensarci bene, e al contrario di quel che si dice, il punto è che l'opera esiste davvero, che ha una sua effettiva (e relativa) esistenza autonoma, che è lì visibile a tutti, a tutti gli altri e non più soltanto a lui (al suo autore). Anzi, per lui aveva finito di esistere, sostituita a vantaggio di un dopo (l'opera successiva), erede unico e universale di quell'immagine.

No comment

Che cos'è l'arte? Credo nessuno, né io né voi, può certo rispondere, fissare a lungo quella sfera, quel punto luminoso che non abbiamo capito se è una stella, un pianeta o un satellite: se cioè la sua luce sia radente, naturale o riflessa.

Parlo dell'arte senza poterne parlare...

Non si tratta soltanto di aggiustare la mira. Proviamo a immaginare: l'astronomo siede alla sua postazione quando si accorge che la distanza che lo separa dalle stelle è la stessa che ormai lo separa dalla Terra. Intento a scrutare la volta celeste, vaga nello spazio in assenza di forza di gravità senza più avere contatto col mondo, senza poter più inviare messaggi. Forse è il telescopio a essersi orientato nella direzione opposta... E il *vero*? Di vero non resta all'astronomo che il suo solo strumento, proprio lo strumento che gli consente l'osservazione del vero.

Che cos'è l'arte? ...torno a domandarmi. Paradossalmente l'ultimo a poter rispondere è proprio l'artista, il quale certamente sa cos'è l'arte ma non può formulare una risposta, salvo affermare – apponendo una firma e una data – trattarsi di “opera autentica”.



Nulla

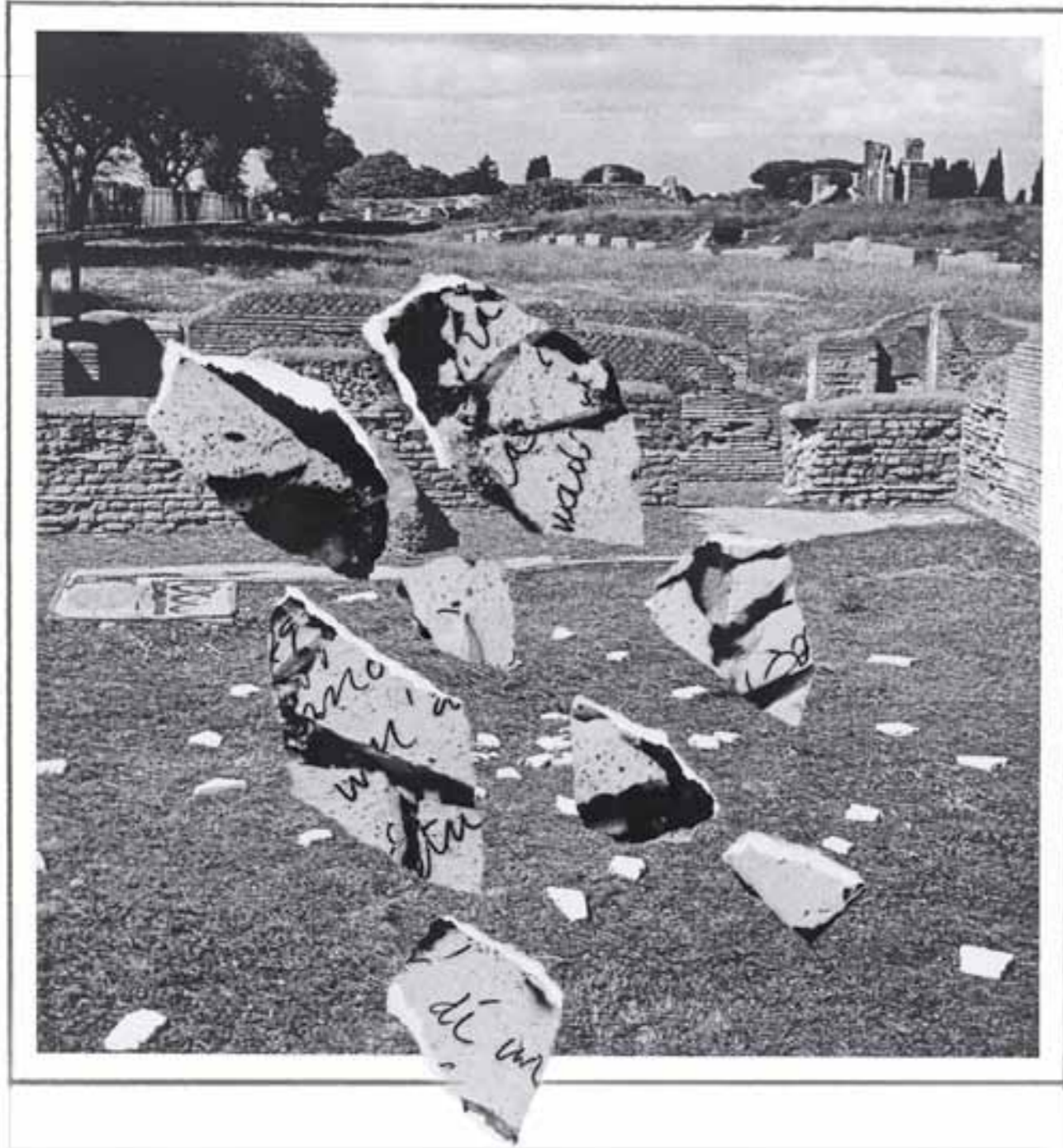
Nulla da dichiarare.

Ogni opera...

Ogni opera, ciascuna a suo modo, nasconde una regola sua propria che l'autore non conosce ma *ricosce* 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 è invece un impedimento al quale l'autore non può comunque sottrarsi. Lo stile è cioè il diritto di passaggio, il prezzo che l'autore deve corrispondere per accedere alla visione dell'opera: le opere dunque esistono grazie agli autori ma anche loro malgrado, sono nell'aria... 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.



Ora come ora



A questo punto della mia vita devo proprio confessare che mi piacerebbe cambiare idea, se non altro per curiosità, per poterla cioè considerare a distanza, separata da quel presente nel quale sono abituato a condividerla. Ma non è facile: certe abitudini possono (devono) cambiare, certe idee no, non si lasciano sostituire. Quante volte sono stato tentato di dipingere dal vero... non ne ho mai trovato il tempo, viene buio troppo presto.

Orario continuato

All'età di sessantanove anni compiuti mi trovo a muovere i primi passi sulla soglia dei settanta, in un'area dove il diagramma delle forze in campo è sensibilmente mutato: dico "sensibilmente" perché il mutamento riguarda proprio la sensazione che si prova nello stare al mondo, nello stare in piedi, su due piedi, pur senza aderire saldamente al terreno ma restando comunque correttamente in equilibrio.

Da qualche tempo evito di apparire in prima persona (in interviste per riprese televisive) e di sottostare alla consuetudine di figurare in quelle foto-ricordo dove l'artista posa trionfante accanto alle sue opere esposte come trofei, fornendo ogni volta ragioni o pretesti occasionali improvvisati e più o meno convincenti. Credo sia il momento di chiarire il perché di una tanto ostinata avversione.

Negli aspetti visibili della vita quotidiana di un autore tutto finisce infatti con l'evidenziare la sostanziale falsità, o almeno l'improprietà, delle parole e dei gesti attribuiti alla sua presenza e al suo ruolo: colui che è visto e ritratto nello svolgimento delle sue "funzioni" non è che la controfigura, il facsimile di un originale inesistente.

Può darsi che qualcosa di vero attraversi, come una falsariga nascosta, la densa e ininterrotta sequenza di "segni particolari" che popolano la biografia di un artista. In verità la successione dei diversi episodi non fa che confermare l'immobilità, la preesistenza di quanto apparentemente scorre e si rinnova:

ho sessantanove anni, ma a diciannove dipingevo per la prima e ultima volta un quadro: quadro che non avrebbe in certo senso lasciato spazio ad altri quadri che non fossero repliche o varianti di quel primo istante. Questo perché quel primo quadro era anche l'ultimo a essermi concesso di firmare e datare come mio.

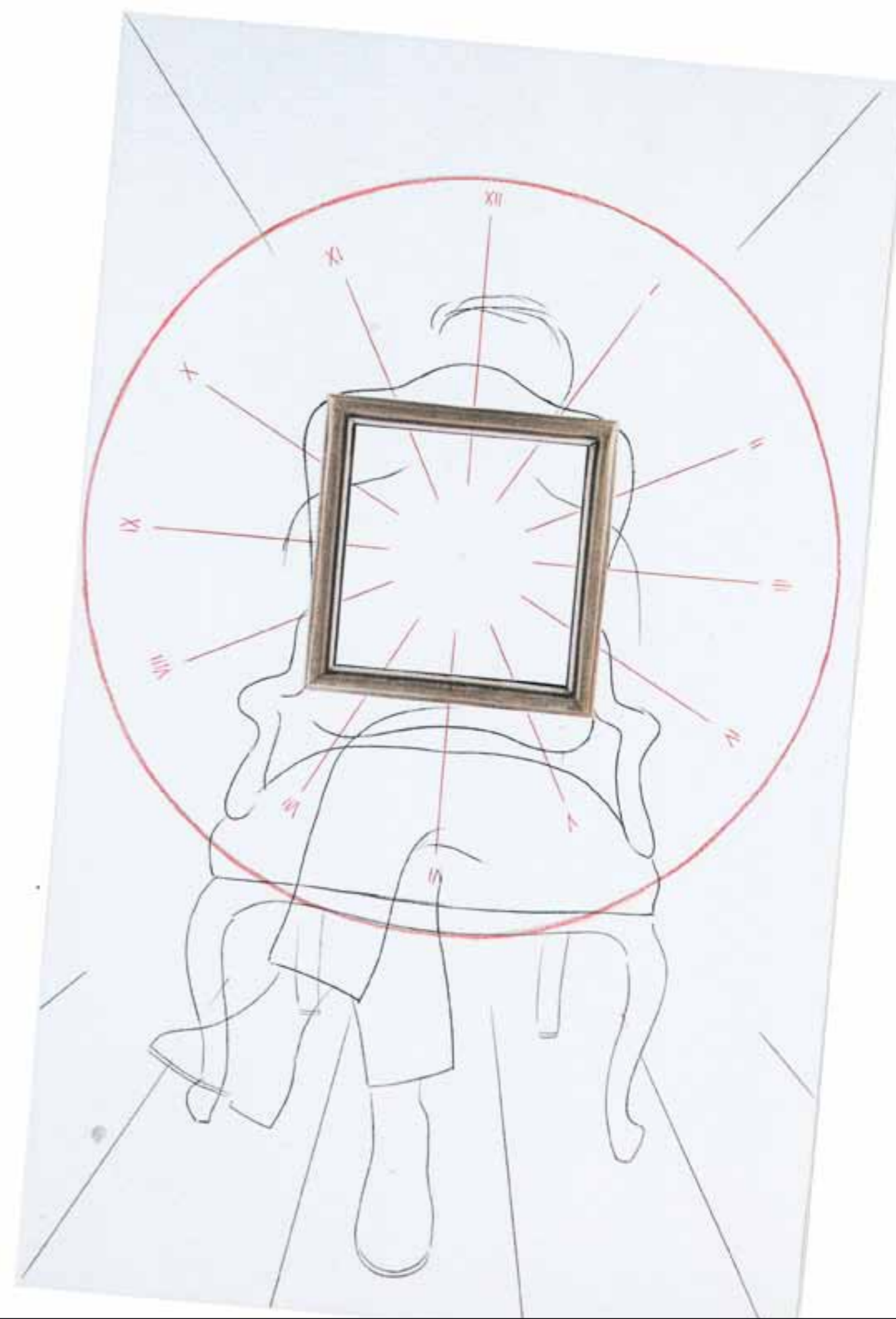
Non sono qui, né altrove... come di conseguenza si potrebbe pensare. Semplicemente non sono: o meglio, non mi riesce di appartenere neppure a me stesso, né tanto meno ad alcuna di quelle circostanze dove tutti, o quasi, siamo tenuti all'obbligo di figurare per quel che crediamo di essere.

Se non sono qui, non è tanto per scelta, quanto per effettiva, irrinunciabile necessità, l'urgenza di osservare un "orario continuato" ma non praticato, una presa di distanza calcolata dalle parole e dai gesti dettati dalla scena del mondo.

L'artista non sa e non dice, non possiede un suo "stato civile", ma non può evitare di ricordare e allo stesso tempo di immaginare, o riferire, l'avvento della visione che sta per compiersi.

Ho già sostenuto altre volte come l'artista non sia autore della "sua" opera, la quale in certo modo è già da sempre annunciata, prefigurata e preesistente, ma di quell'opera sia soltanto attore - e dunque "latore" - della sua rappresentazione.

Chi scrive non è (più) Giulio Paolini, ma la copia conforme del soggetto corrispondente a quel nome: soggetto che non è quel se stesso che sembra ma si riduce appunto a corrispondere a quel certo volto e a quel certo nome. Eccomi, dove sono?

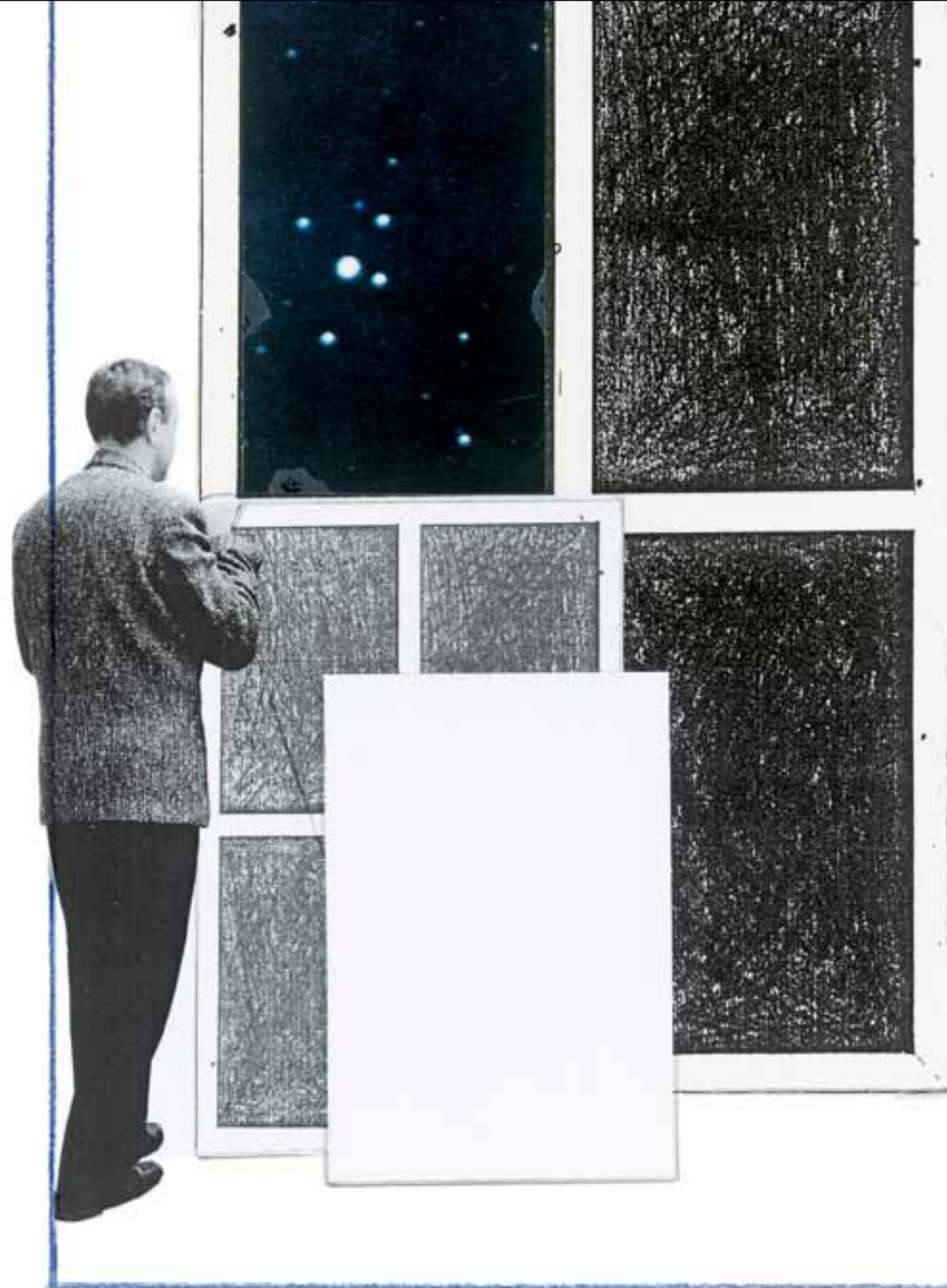


Panorama

Possiamo finalmente accomodarci e disporci a osservare qualcosa attraverso una qualsiasi inquadratura... Ma è una comodità relativa perché, accostato lo sguardo all'obiettivo fotografico, alla videocamera, a un altro apparecchio o anche semplicemente al vano di una finestra, l'occhio s'impegna subito a fissare, valutare continue infinite varianti che si susseguono durante il lungo tempo di posa aperto sul mondo e sui suoi ingredienti in perenne aggiustamento.

Dunque tutto evolve, sì, ma sempre all'interno dei limiti fissi dell'inquadratura che ci trasmette quella certa visione.

D'improvviso un cambio di percezione di quanto vediamo: all'apparenza trascurabile (è bastato allontanarci di poco, ampliare l'area del nostro campo visivo), eppure decisivo e davvero significativo. Cioè il punto di vista non è più soltanto uno strumento ottico, un dato puramente fisico, ma diviene esperienza intellettuale, atto mentale e conoscitivo.



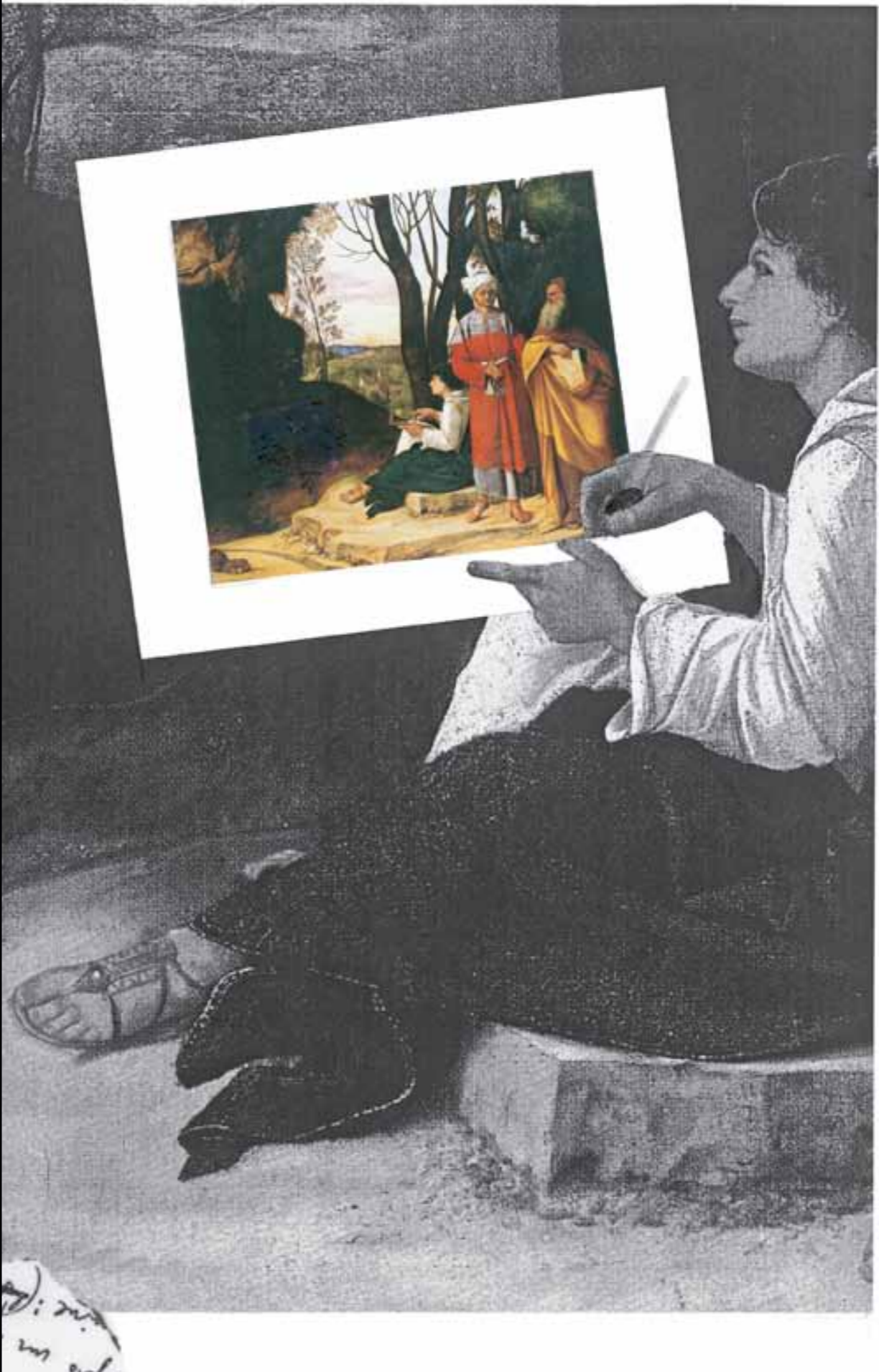
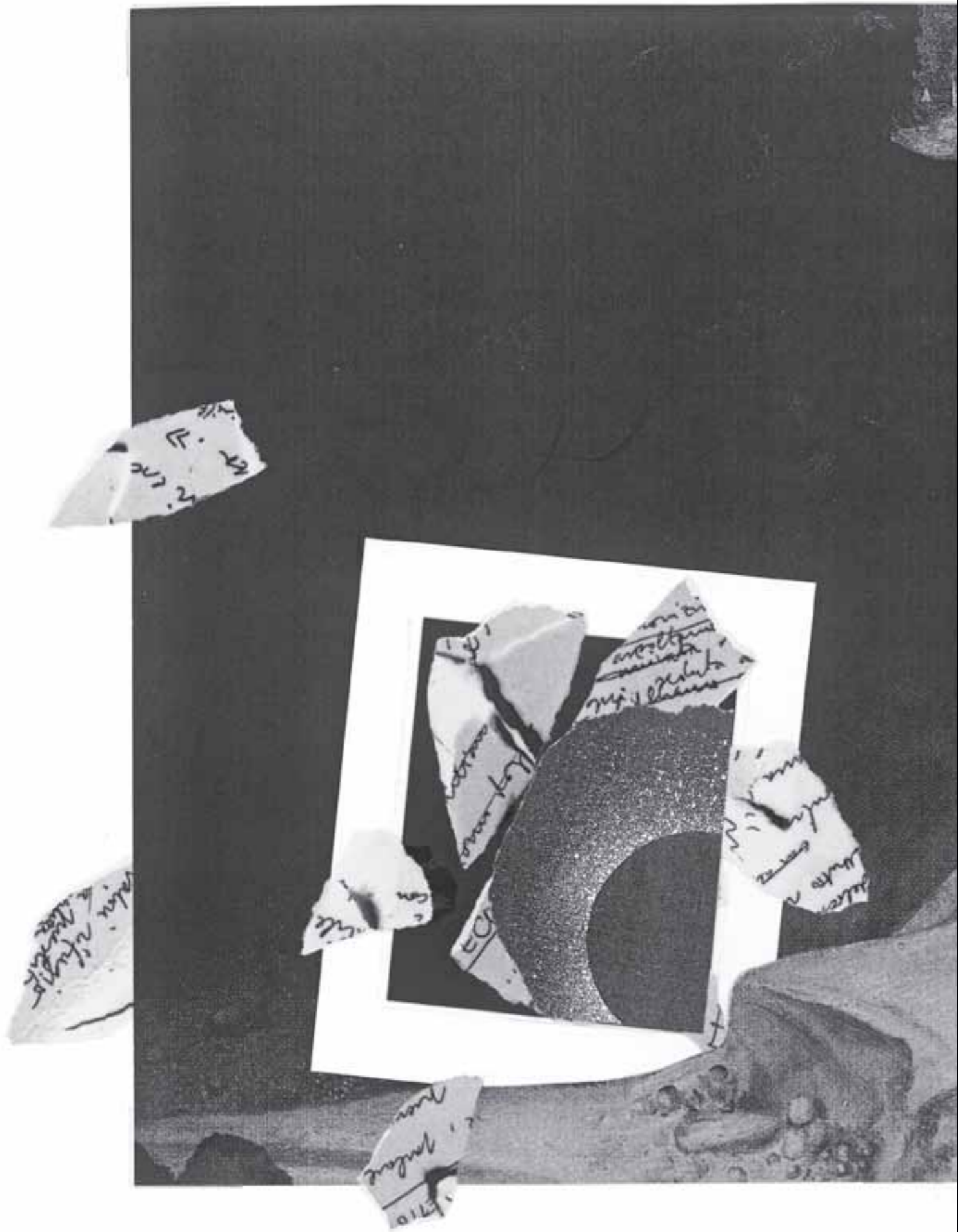
Piaceri

La vita, lo sappiamo, è quella che è. Eppure, forse proprio per poterla sopportare un po' meglio, è (stata) dotata di un certo numero di piaceri: tra questi, quello del sesso. Andy Warhol, durante un suo soggiorno a Napoli, confidò a Lucio Amelio la convinzione che il sesso fosse cosa da lasciare ai teen-ager; Lucio condivise, pur ammettendo una certa difficoltà ad attenersi a un principio così rigido...

Anche i piaceri della tavola sono soggetti a scadenze ancor più stringenti: per i miei gusti, quasi cronometriche: non è tanto questione di menu, quanto di durata. Basta non restare seduti per più di 15-20 minuti e tutto sarà risolto. Certo, in entrambi i casi proliferano le perversioni: non ultima, lo *Slow Food*.

Pietra filosofale

Mondo al buio, parole in chiaro.



Pittura

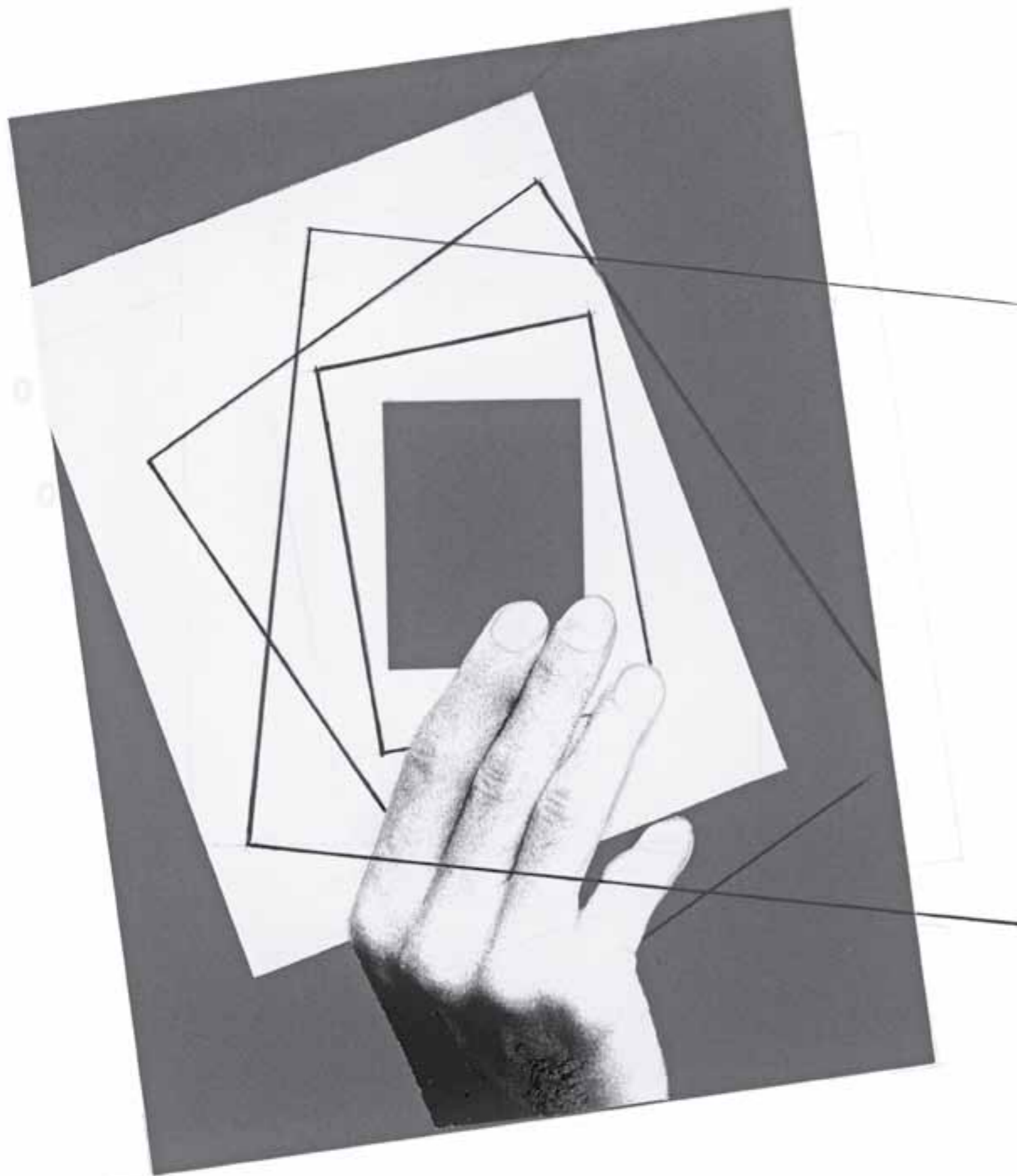
Se la pittura è per definizione, e forse lo è davvero, “l’arte di rappresentare per mezzo di linee e di colori”, non è tuttavia “l’opera così ottenuta” come aggiunge imparzialmente la voce del dizionario. Chiamare un quadro “pittura” non è un’estensione di significato: è una contraddizione. Merito del pittore è saper sottrarre il dato dell’osservazione, *far vedere* nonostante il quadro, illuminare la zona d’ombra tra tela e parete, dissotterrare il tesoro.

Poche storie dunque ha da fare o da raccontare la pittura: sono quelle e soltanto quelle legate al suo farsi o disfarsi, apparire o scomparire, essere o non essere. Una, almeno una mano di colore, fino ad arrivare a molti, infiniti strati di materia stesi in campiture, impasti, velature... e dissolversi, proprio nell’istante in cui sembra compiersi, offrirsi allo sguardo.

Mi trovo a ragionare, a delineare 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. Quest’ultimo assiste al trionfo della pittura nonostante il soggetto, alla progressiva e inesorabile tessitura di un sipario di segni che arriva a dimenticare, a sostituirsi al soggetto. Nessun cambio di scena quindi: il soggetto (*La Montagne Sainte-Victoire*) può restare immobile, com’è, per l’intero arco delle innumerevoli repliche.

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 s’innesta nella “verità” della veduta. “Art happens”, come già detto.



Prospettiva

Proviamo a definirla: regola essenziale per non perdere di vista quel qualcosa che dà praticabilità all'immagine, che ci consente di "entrare in scena". La prospettiva apre e chiude le porte della rappresentazione. Il punto di fuga all'infinito annulla pesi e misure: impossibile "afferrare" l'oggetto, che scompare inghiottito dalla stessa falsariga prospettica che l'ha reso visibile. L'artista non può e non vuole negare la prospettiva, che non è più soltanto un artificio cui ricorrere per raffigurare un oggetto ma un accorgimento che gli consente di spostare il piano della rappresentazione, di osservare – appunto in prospettiva – la stessa superficie del quadro.



Quadri

L'artista lascia... abbandona qualcosa e nel lasciarsi alle spalle tutto o quasi quel che lo circonda apre nel quadro un orizzonte che gli sembra assoluto. Quel che lo affascina di più non è far apparire l'una o l'altra cosa ma scoprire il modo in cui quella o quell'altra cosa potrebbero calarsi sullo schermo del quadro, intendendo il quadro come apparato di suggestioni, di illusioni predisposte a configurare un'immagine che può esserci o non esserci: non quella o quell'altra cosa, ma un soggetto che stia per tutti i soggetti possibili o, al contrario, una qualsiasi cosa posata su un piano.

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, e tuttavia la separa ancor più dallo spazio fisico circostante. Un'altra prospettiva, questa volta mentale o simbolica, 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.

Rappresentazione

È la rappresentazione a dar nome alle cose,
promuovendole a personaggi e figure
che soltanto così riusciamo a riconoscere.

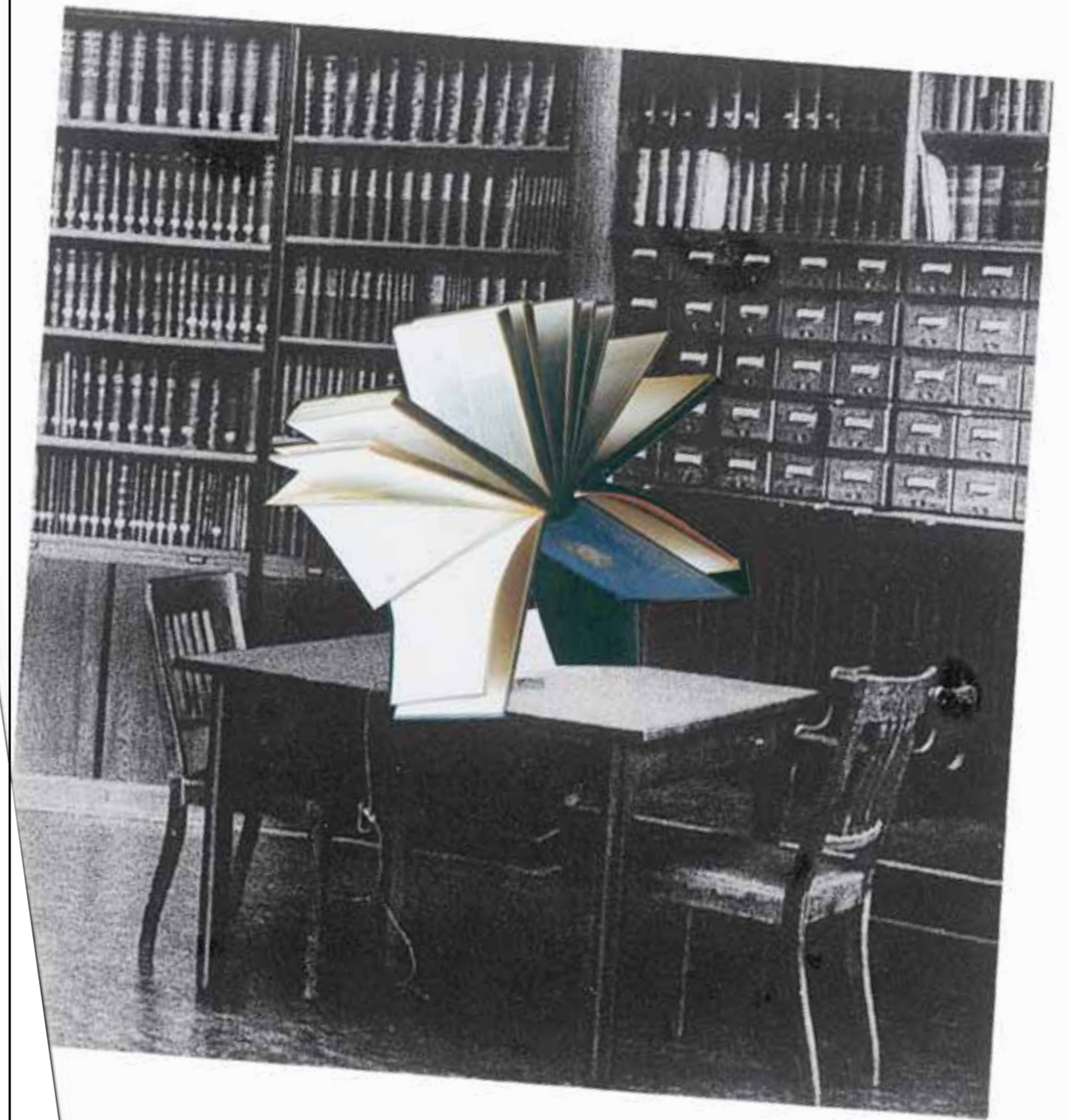
Realtà

...Dov'è? Del conflitto arte-mondo si è già detto abbastanza: tutto sta nel chiedersi cosa s'intende per l'uno o per l'altra. Più che con la realtà, gli artisti credo si confrontino con la maniera più elegante d'ignorarla. Della realtà oggi non resta altro che la sua immagine ed è questa soltanto che possiamo osservare.



Rendez-vous

Il 20 novembre 1978 Giorgio de Chirico fece qualcosa di puntuale e irripetibile, giusto in tempo per ignorare, ad esempio, l'esistenza del Centre Pompidou appena inaugurato, il museo Guggenheim a Bilbao, la Tate Modern a Londra e altri numerosi anonimi, o peggio, originali padiglioni espositivi sorti qua e là un po' dappertutto allo scopo – parola di direttore artistico – di “essere in grado di accogliere e intrattenere gruppi e famiglie di visitatori per l'intera giornata”; giusto in tempo per evitare di assistere al crescente inarrestabile “ritorno alla pittura” attuato con la strumentale brutalità che abbiamo dovuto subire in quegli anni e che appunto gli fu così risparmiato. Con finezza e discrezione fece insomma la sola cosa che gli restava da fare: morì.



Riproduzione

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



Ritorno (senza andata)

“[...] L'arte, al presente, si affatica a trovare un'identità che nessuno (neppure lei stessa) è in grado di attribuirle. Tutti invece alzano subito la voce, da una parte e dall'altra, impegnati da un lato a strafare, a occupare quanto più spazio possibile, a produrre opere sempre più invadenti; dall'altro a discutere, a spiegare l'inspiegabile, a fornire valutazioni non richieste perché fuori luogo e soprattutto fuori tempo. Può sembrare un paradosso, ma non lo è: una sola cosa s'impone con urgenza, aspettare.”

(dalla lettera a “Il Foglio”, 15 agosto 2008)

“Dio mi perdoni... e chiedo scusa anche a Lei, caro Direttore: mi chiamo Giulio Paolini – se ricordo bene – così almeno mi riconoscono e mi chiamano gli altri. Non vorrei però perdere nozione e memoria dell’artista che credo ancora di essere, il quale, per suo costume e abitudine, di solito osserva una serena distanza dalle cronache correnti.

Sono seduto al tavolo, nel mio studio: per quanto tenti di fare, non riesco a liberare del tutto il piano di lavoro dall’incontenibile valanga di notizie e indiscrezioni sulla più stretta attualità di questi giorni, sul glamour sollevato dai riti inaugurali della Biennale di Venezia... Il mio sguardo finisce così sotto il tavolo, poco lontano dal cestino delle cartacce [...]

La passerella si apre con l’arrivo del nuovo direttore, curatore artistico della rassegna, che dichiara: ‘Sono attratto da scrittori frammentari ed eleganti come Paul Valéry e Jorge Luis Borges, quest’ultimo il mio prediletto’. Evviva!

Finalmente la soddisfazione di condividere con lui una scelta così personale; subito dopo, però, aggiunge: ‘Credo che le questioni politiche e filosofiche siano ancora contemporanee alla società [sic!]; così aspetto un nuovo Pier Paolo Pasolini e forse è già qui...’. Cosa può mai succedere – mi chiedo – nella testa di un uomo (di un uomo non qualsiasi, ma di un intellettuale) per arrivare a una tale mostruosa confusione, a non distinguere il pari dal dispari, il meno dal più? Riguardo alla pretenziosa, patetica ‘michelangiotesca’ esibizione eviterei ogni commento e lascerei ai frammenti di specchio di ‘riflettere’ sull’accaduto.

Più inaspettato e doloroso l’oltraggio costituito dall’allestimento dei quadri esposti alla Fondazione Vedova ai Magazzini del Sale. Tempo addietro Salvador Dalí, alla richiesta di esprimere un commento sui *Mobiles* di Calder ebbe a rispondere che la prima cosa da poter chiedere a una scultura era di restare ferma. Qui si va ben oltre: le opere vengono snidate dalla loro naturale, dignitosa, ormai storica immobilità e messe alla frusta, spinte verso lo sguardo dell’osservatore e ridotte al ruolo di ballerine di fila nel teatrino di una irrispettosa visita guidata.

Insomma può anche darsi che l’Artista fosse consenziente, addirittura ispiratore di questa dubbia messa in scena: ma è questa, proprio questa, la ragione del contendere. L’architetto, il curatore – e persino l’artista – non possono, né devono argomentare e disporre nei confronti dell’Opera, di quella cosa (ma non è una cosa!) che li riguarda, sì, ma fino a un certo punto: cioè non oltre il loro ruolo di interlocutori e non di autori o titolari esclusivi di una dimensione – quella dell’Opera – che li trascende e sulla quale non possono esercitare quei diritti che credono di possedere.

(dalla lettera a “Il Giornale dell’Arte”, luglio-agosto 2009)

“Mi trovo qui con voi a discutere di un argomento – la Documenta di Kassel – del quale io, come voi, sono stato per qualche tempo testimone attivo e partecipe. Ora però, se sono qui, è innanzitutto per un saluto e per osservare a distanza, dal di fuori, le analisi e le proposte degli addetti ai lavori. Credo di dover chiarire, in primo luogo a me stesso, perché mai un argomento utile a confrontare diverse valutazioni e punti di vista sia diventato per me motivo di perplessità anziché materia d’interesse.

Che cosa è successo per provocare un mio tanto radicale ripensamento nei confronti di iniziative culturali da sempre ritenute meritevoli e coraggiose? Per quanto ne so, l’artista accoglie la propria opera con discrezione nel silenzio delle pareti del suo studio e rifugge, prova imbarazzo per la dote di ‘creatività’ che gli viene attribuita in occasione delle gare di categoria alle quali deve pur partecipare. Quando arriva a Kassel, a Venezia o a Berlino... è esausto, estenuato dall’aver dato fondo a tutte le sue risorse per affrontare la prova d’esame del grande pubblico ed esibire le sue sacrosante fatiche.

Come non ricordare, a questo proposito, le antiche ma sempre attuali parole da *Il Libro del Cortegiano* (1528) di Baldassarre Castiglione: ‘[...] Usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l’arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia; perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia [...] si po dir quella esser vera arte che non pare esser arte [...] perché se è scoperta, leva in tutto il credito e fa l’omo poco estimado [...]’. L’artista, un tempo ‘maledetto’, oggi pressoché unanimemente ‘benedetto’, dovrebbe essere – a parer mio – semplicemente ‘non detto’, nel senso di non insignito di quel valore primario che spetta invece all’opera in quanto tale, perché originata dalla stessa dinastia che la precede nel Tempo e dalla quale discende in linea diretta.

Una rassegna come Documenta potrebbe e dovrebbe davvero arrivare a rovesciare la consuetudine di enfatizzare l’elenco dei nomi degli autori rispetto ai titoli e alle notizie sui progetti presentati. Lasciatemi immaginare che un’esposizione internazionale possa accogliere e mostrare le opere, antiche e contemporanee, riunite a testimoniare una dimensione – quella dell’arte – posta a confronto o in contrapposizione al ‘mondo reale’: qualcosa di diverso, lontano dalla parata di valori correnti ed effimeri imposti dalla stringente attualità.

Un’opera, per essere autentica, deve dimenticare il suo autore.”

(dall’intervento a “d documenta: a conference towards DOCUMENTA (13)”, Castello di Rivoli, 19 settembre 2009)

“Leggo nella vostra lettera d’invito, e metto subito al passivo di un mio eventuale coinvolgimento, termini e definizioni come ‘confronto’, ‘dibattito’ e ‘fare arte’ che fanno eco ad altre infelici espressioni di uso corrente come ‘fare politica’ o ‘fare sesso’ [...] Sorvolo sugli aspetti delle due ultime aree d’azione e mi limito a dire che, a differenza delle altre, l’arte fa da sé, non sa che farsene di noi e si manifesta senza interlocutori o intermediari. La sua parola – o il suo silenzio – sono quanto di più lontano dall’ambito della comunicazione e della discussione praticate dalle dilaganti kermesse di fiere (del Libro) e festival (di arte, letteratura, filosofia...).

Ritengo cioè superata la stagione delle prediche liberatorie e consolatorie (‘la rivoluzione siamo noi’, ‘tutti gli uomini sono artisti’: come dichiarava fino a ieri l’osannato caposcuola o capopopolo chiamato Joseph Beuys). Credo invece che non tutti ma *nessuno* sia l’artista o l’autore che individuiamo per nome e cognome come libero artefice della sua opera, che appunto *sua* non è... Nessuno dunque è in grado di ‘fare arte’ perché è l’opera, essa stessa, ad accedere alla cifra segreta e immutabile della propria essenza.

(dalla comunicazione al Festival dell’Arte Contemporanea di Faenza, marzo 2010)



Rovine

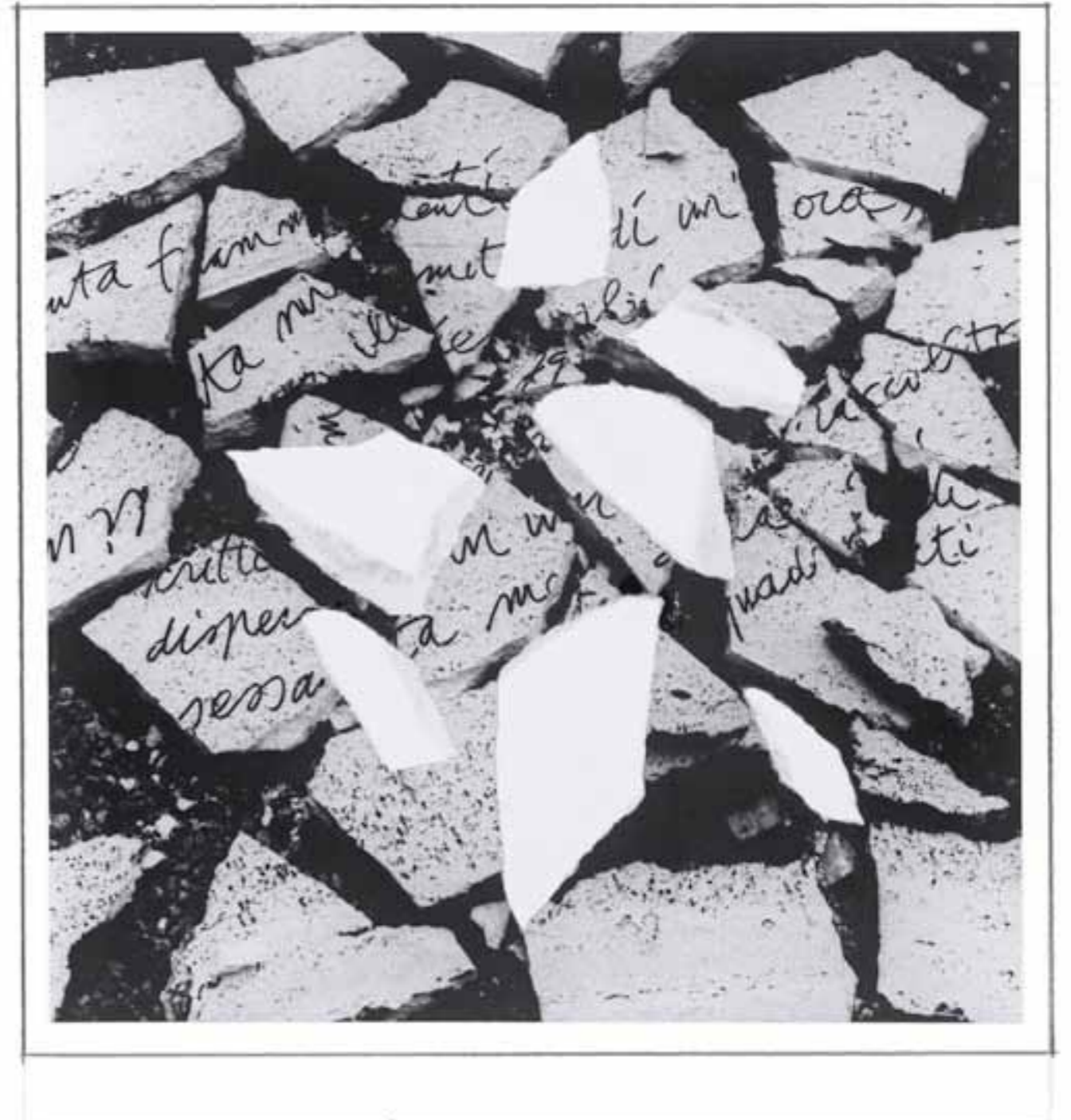
Sembrano immobili: classiche o neoclassiche,
medievali o barocche...
sfidano il tempo con molto stile.



Scrittura privata

Sessanta frammenti: sessanta minuti di un'ora, di un testo illeggibile scritto a memoria. Scrittura a inchiostro tracciata su una lastra di travertino di un metro quadrato, frantumata e dispersa in un'area di sessanta metri quadrati.

(progetto per l'esposizione "Arte in memoria", a cura di Adachiara Zevi, sito archeologico di Ostia Antica, 2002)



Solitaire

Attesa, suspense al tavolo da gioco: nulla si muove, il tempo scorre senza che una carta, una parola, un qualsiasi segnale si annunci e rompa il silenzio. Il gioco è fermo, così almeno sembra, ma è soltanto un'immagine di superficie: i semi (fiori, cuori...) e le figure (re, regine...) giacciono a faccia in giù, proni, distesi al suolo come capita ai fedeli di certe confessioni. Il loro destino è già segnato, siamo al finale di partita.

"Les jeux sont faits, rien ne va plus".

L'artista è solo, volontariamente separato da tutto, anche dal proprio passato. Tutto è scritto, l'azione cede il passo alla predestinazione. Occorre giocare a carte coperte, sottrarre clamore e pubblicità alle figure (gli artisti) e agli episodi (le mostre, i festival...) troppo invadenti e, proprio per questo, elementi compromettenti la buona salute - quando c'è - del corpo dell'arte e del suo delicato divenire.



Stop

Fermi tutti! Non dico a voi, che credo stiate leggendo comodamente seduti; ancor meno a chi, reduce dalla lettura di queste pagine, si sta addirittura abbandonando a un benefico torpore... Lo dico agli oggetti, alle immagini, a tutto quanto ruota qui intorno, senza concedersi la minima possibilità di uno stato di quiete.

Un continuo movimento sembra spingere senza tregua e nelle più svariate direzioni ogni cosa o persona ad animare la propria immagine, ad adeguarla al flusso incessante del divenire.

Alla fotografia fu attribuito un tempo l'indiscutibile primato di documentare gli aspetti della realtà visibile, di fissare e isolare l'istante eleggendolo a prova inequivocabile e assoluta.

Oggi anche la fotografia è morta. Quanti anni aveva? La nascita della fotografia è registrata in una casa di Chalon-sur-Saône nell'anno 1822, quando accanto alla finestra Nicéphore Niépce riuscì a fissare la luce in un'esposizione di otto ore su una lastra di rame argentato. Per altri versi però la nascita della fotografia (o meglio del suo ingresso nell'olimpo del linguaggio dell'arte) potremmo ascriverla al 1980, quando Roland Barthes (*La chambre claire. Note sur la photographie*) considera e scopre la portata del suo significato.

Per quanto mi riguarda, non ho potuto assistere a quella sua prima nascita anagrafica avvenuta, come s'è detto, molto tempo addietro. Ho invece condiviso, come si dice, in tempo reale le pagine che ne annunciavano la rinascita: tempo fa mi capitò di parlare dell'"avvento" della fotografia, del prodigio di una verosimiglianza inverosimile, un vero e proprio miracolo reso possibile dalla sua più intima proprietà: quella di mostrare che tutto è, o sembra, fermo.

Oggi però tutto si muove: film, video... in generale il modo di apparire della stessa realtà contingente non conosce sosta.

Il foglio sul quale sto ora tentando di fissare queste note scivola poco a poco sotto la mano e devo ogni tanto riportarlo in posizione (potrebbe d'altronde restare così com'è, bianco e appunto fermo lì dove si trova).

Eraclito e Parmenide restarono fermi ciascuno sulle rispettive posizioni fissando così un momento perenne nella Storia della filosofia: due momenti, sì, ma in certo senso uno solo, perché forse proprio lì la storia si fermò, proprio lì giunse al suo punto d'arrivo.

Anche Galileo, ben sapendo che tutto "pur si muove", doveva però ammettere che quel movimento ci è a tal punto connaturato da non potercene rendere conto, dato che è tutta la Terra a muoversi con noi.

Una palla da tennis, o da biliardo, può rimbalzare di qua e di là nel campo di gioco, compiere rapidamente e continuamente le traiettorie più inaspettate ma ben sappiamo che quella sfera, seppure instabile, muove da una sua precedente assoluta immobilità e se attraversa quello spazio lo fa appunto per gioco.

Meglio parlar chiaro e subito: non sono tra quelli pronti ad attribuire a cinema, video, performance (arti "mobili") la promozione immediata ad arti "nobili", qualifica posseduta da disegno, pittura, scultura (arti visive cosiddette tradizionali)...

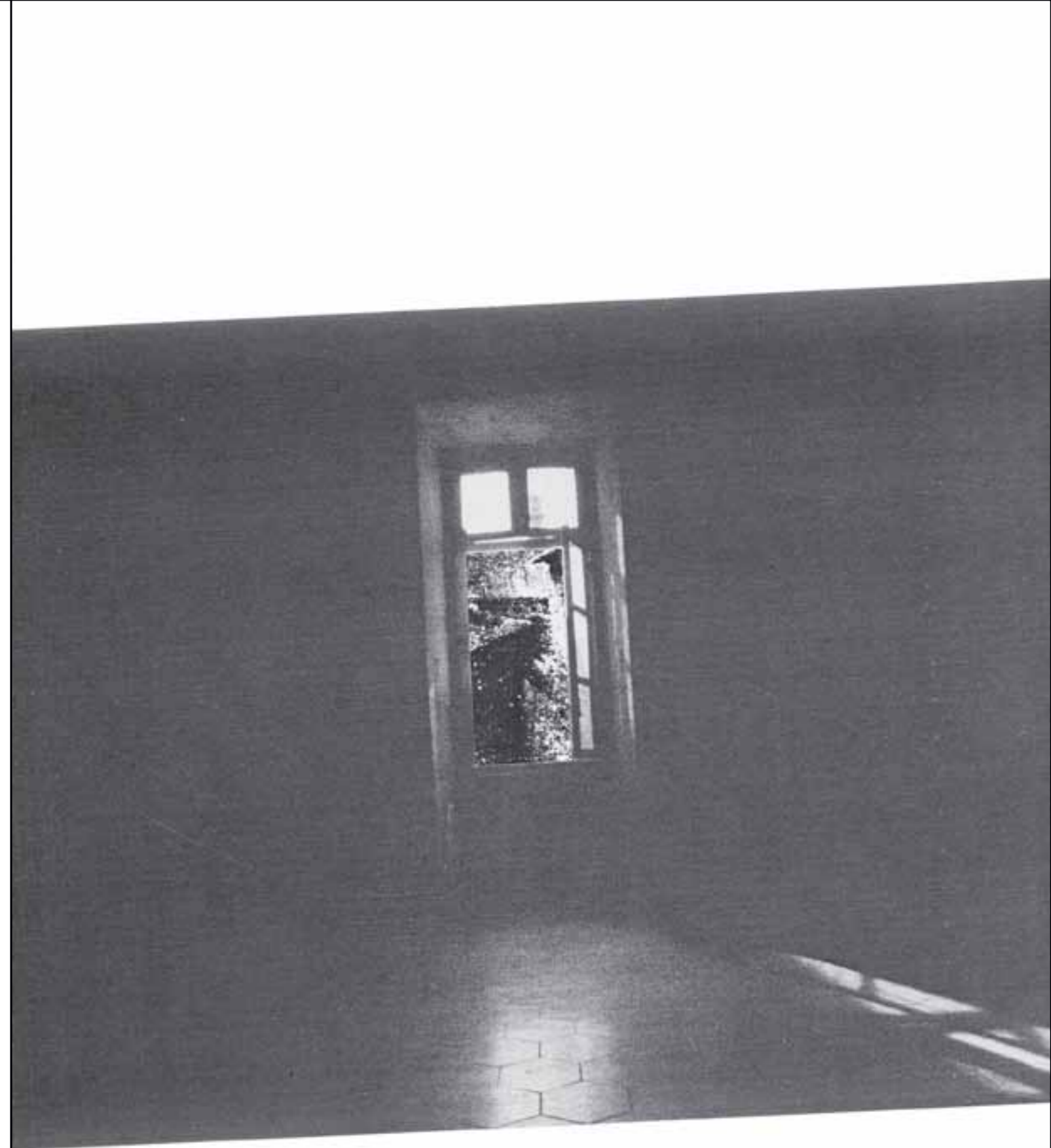
La performance, ultima nata, è oltretutto gravata da un che di imperativo e predicatorio, da una sorta di perorazione, discorso diretto col (o sul) proprio

corpo, da e per se stesso. Come l'evidente controsenso della recente esibizione di Marina Abramovič che, somministrando il suo *personale* silenzio allo spettatore, produce un rumore volontaristico e invadente.

Il teatro è tutt'altra cosa... Un testo (o la sua eco) e altri ingredienti spettacolari (scene, costumi) concorrono a una rappresentazione composita e concertata: ricordo un'analogia situazione scenica, qualche decennio fa, quando tutti gli attori del Living Theatre, prima dell'avvio dell'azione teatrale, rimasero a lungo in un silenzio "corale" di fronte al pubblico in platea.

Un'immagine dev'essere ferma, discreta, silenziosa. Se si muove lo fa per venire incontro allo spettatore, per attirare, adescare lo sguardo, alludere o dimostrare. Paradossalmente l'imitazione della realtà (l'immagine in movimento) è una falsa promessa, ingannevole proprio perché prossima a confondersi col dato che rappresenta. Non c'è film che possa sottrarsi all'obbligo di dirci "come va a finire": dover arrivare a una conclusione significa voler dare una dimostrazione. L'arte si mostra, non si dimostra (l'abbiamo già detto). La fortuna dei tanto deprecati serial televisivi forse è proprio questa: saper allontanare la fine, elevare la *fiction* all'eternità.

P.S.: Non voglio infierire (né tanto meno seguire alla lettera le parole di Salvador Dali "tutti i musicisti sono dei sonori imbecilli"...), ma anche la musica dovrebbe tenersi pronta a correre ai ripari. A proposito del "venire incontro" al pubblico (attirare, adescare) niente come la musica sarebbe sotto processo: la sua condiscendenza, il suo persuasivo "canto della sirena" ci trascinano in un rapporto di complicità con la progressione del tempo, e ci distolgono dall'assoluta fissità di una pagina o di un quadro.



Storie

Per quanto si tenti di condensare le innumerevoli storie che attraversano epoche tanto diverse nell'ampio e unico solco della Storia (degli uomini), per quanto si creda legittima la riduzione del molteplice all'uno, considerando cioè l'appartenenza di tutto quanto via via ci succede a una sola univoca corrente maggiore, vorrei obiettare che le correnti siano invece due: la Storia (degli uomini) e la Storia (dell'arte).

Non possiamo cioè sottrarre alla seconda, certamente minoritaria ma non per questo meno significativa, la legittima – pur soltanto potenziale – validità nel decorso delle nostre esperienze di cittadini del mondo. Senza la dimensione dell'arte, mi permetto di aggiungere, una civiltà che per millenni si è prodigata a sottrarci agli agguati dei tagliagole appostati a ogni angolo di strada, non può comunque evitarci il lento soffocamento causato dalle oppressioni burocratiche, normative e mediatiche che ci stordiscono ogni giorno di più. Per chi non voglia accontentarsi, si apre la soglia (senza autorizzazioni e neppure protezioni) della stanza dell'arte, anch'essa però a ben vedere regolata e amministrata da una propria Storia.

Si è detto e si continua a dire (ultimamente l'ha ripetuto anche Georges Didi-Huberman) che le immagini e le forme della Storia dell'arte siano spesso anacronistiche, cioè non in sintonia col tempo presente. Spingendomi un po' oltre, vorrei però osservare come le immagini e le forme della Storia dell'arte siano non solo anacronistiche, ma arrivino a essere "aniconiche". Le immagini e le forme *dispaiono*, lasciano sì il segno, ma senza formulare una vera e propria definizione. Le immagini e le forme del linguaggio dell'arte non dipendono da un contesto causale, non echeggiano né anticipano qualcosa di precedente o di successivo; piuttosto osservano, senza peraltro averlo prestabilito, il codice segreto che sigla l'appartenenza alla Storia dell'arte.

Vorrei infine avventurarmi, forse un po' abusivamente, a giocare sull'inversione dei termini o sulla loro reciprocità. La Storia dell'arte è la forma, quella forma invisibile (non la puoi vedere tutta insieme) o almeno la premonizione che una forma esista. La Storia dell'arte è lo spazio scenico che, pur senza disegnarla, allude alla possibilità e alla necessità di una forma.

Titolo

Titolo, ovvero “dignità, grado che conferisca distinzione, onore. Iscrizione sotto una statua, un quadro, un sepolcro, un trofeo. Denominazione: il titolo di un’opera. Ragione, diritto: a che titolo...?”.

Il titolo interviene a siglare la definizione di un’opera che non ha altra certificazione che quella di essere, appunto, definita come tale. Interviene cioè a chiamare di volta in volta, con un nome sempre diverso, la stessa identica *cosa*.

I titoli dei giornali celebrano quotidianamente il rito di fissare in una frase definitiva qualcosa destinato invece a mutare, o a scomparire il giorno dopo.

Posti l’uno sull’altro tutti i giornali di tutti i giorni, sorta di Torre di Babele ricostruita giorno dopo giorno, sfidano la distanza che ci separa dalla sfera celeste così come, l’uno accanto all’altro, cingono l’anello dell’equatore.

Allo stesso modo, seppure a quote più modeste l’insieme delle opere d’arte erige quell’antenna smisurata, anche se un po’ disorientata, che sembra volerci collegare con l’ignoto.

La frequente ascrizione delle opere d’arte contemporanea a un diffuso anonimato, cioè alla mancanza di un titolo d’identità e di riconoscimento, si accompagna, credo, alla mancanza d’investitura che l’autore riscontra da sempre e sempre più,

data la sostanziale latitanza della committenza, ingrediente primario nelle consuetudini di un'epoca che fu.

A che titolo dunque un artista può ritenersi "autorizzato", ovvero autore, di un'opera non richiesta, inattesa o addirittura disattesa dai suoi presunti destinatari?

Senza titolo di legittimità allora è la muta condizione anagrafica di quanto riconosciamo come "opera d'arte", di quanto insomma riusciamo ancora ad avvistare, anche se sprovvisto di documenti, come degno ed effettivo appartenente all'orizzonte del nostro sguardo.

Se ora volessimo trasferirci dalla teoria alla pratica, mi vedrei intento a dedicarmi sempre più a quella dimensione "altra" che non è dettata dalle misure dello spazio espositivo: al contrario, di quelle misure ignora l'entità, la portata, per estendersi o limitarsi al minimo, a qualcosa di sempre meno evidente o persino nascosto, impercettibile fino a sparire. Fino cioè a recuperare un segnale originario, il primo appunto o la pura memoria di un dato sfuggente e imperscrutabile... Proprio come avviene nello spazio siderale, dove la materia si addensa e implode fino a essere risucchiata da un buco nero che ne provoca la sparizione: parlo di una dimensione "altra", di frammenti custoditi nel cuore di un'opera *Senza più titolo*, che si spoglia cioè del suo significato. Le sue tracce sono appena percettibili

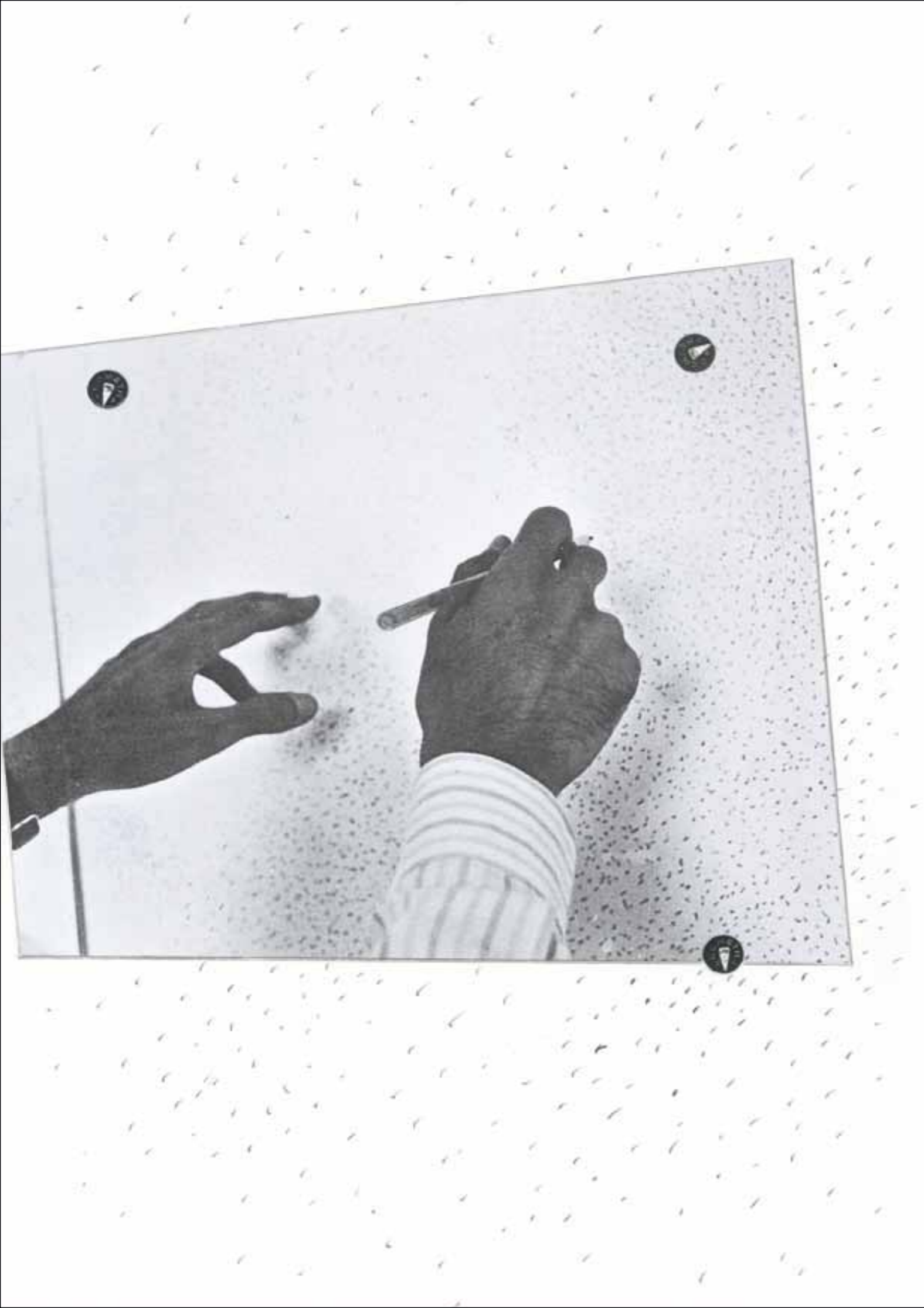
nelle "carte segrete" sparse qua e là tra le colonne di un tempio in costruzione o in rovina... È la sua stessa opportunità di esistere e di mostrarsi a essere messa in forse e a costituire l'unica possibile ragione di mettersi in gioco, di fronteggiare la misura del tempo, l'esilio o l'eclissi dell'idea.

Come se l'opera, rimasta sola a occupare il centro dello spazio espositivo, si chiedesse il perché del suo mostrarsi, s'interrogasse sulla sua memoria perduta, sulla sua identità difficilmente recuperabile o del tutto smarrita. Uno spazio vuoto, dentro e fuori, collocato però bene in vista e dotato di un glorioso e autorevole passato.

Poco o nulla ora s'intravede: una visione instabile, tra penombra e luce abbagliante, non aiuta a distinguere gli oggetti di scena. Tutto sembra sottrarsi alla percezione diretta, immediata, retinica... e volgersi invece a qualcosa di nascosto, taciuto o dimenticato.

Il cambio di scena avviene dietro al sipario del Tempo, quasi all'insaputa del suo presunto artefice, cioè dell'autore o di chi, come me, non esita a dichiarare di non esserlo (più), riconoscendosi a pieno titolo in quello di spettatore.

La rappresentazione non ha inizio; né fine, se intendiamo il suo svolgersi come un presente continuo, estraneo a tutto ma fedele a un codice segreto che ogni opera d'arte deve sempre osservare.

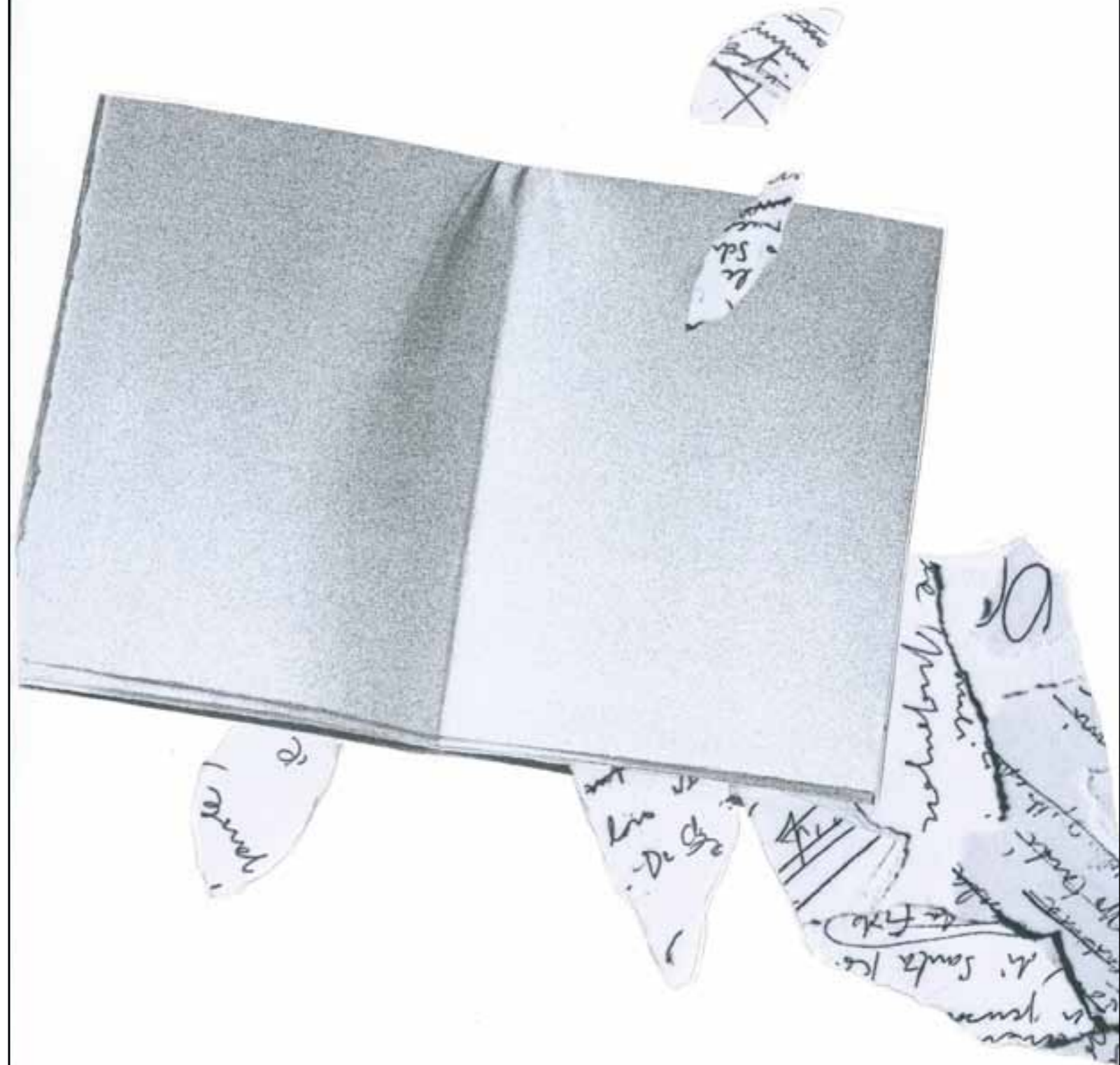


Vedere

Vedete tutti questi punti a matita? Non tutti, certo (la pagina ne inquadra un dettaglio), perché la più parte si disperde tutt'intorno, fuori dal foglio nell'area corrispondente, qui e ora, al mio campo visivo. Ripeto così oggi (24 giugno 2010) quella "decifrazione" compiuta una prima volta (12 aprile 1969) sulla parete del mio studio.

Verità

Sono sempre più convinto che la verità corrisponda al silenzio.
Posto di fronte a ogni sua nuova opera, l'artista prova ogni volta l'impressione di essere 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), credendo 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 (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... Se proprio vogliamo ancora pronunciarci non ci resta che ascoltare.



Vero/Falso

Tutto quanto vediamo, sentiamo, tocchiamo in ogni istante della nostra giornata non è – per così dire – che il resoconto, la “copia per conoscenza” di ciò che avviene intorno a noi. Viviamo la realtà che ci circonda come in “traduzione simultanea”. Tutto è tradotto, ogni cosa non è quel che ci sembra effettivamente essere, quel dato che ci perviene apparentemente intatto e originale: tutto ci è invece riferito e dunque elaborato dagli organi di senso, preposti a renderne conto.

Noi stessi crediamo di conoscerci, ma la conoscenza di ciò che è dentro di noi (come ricorda l'antico detto socratico “Conosci te stesso”), così come l'ambizione moderna e postmoderna a conoscere ciò che sta fuori di noi, restano tuttora questioni inevase, sfuggenti come la propria ombra... In fondo quella che esperiamo non è l'Idea, ma la copia dell'Idea, direbbe Platone.

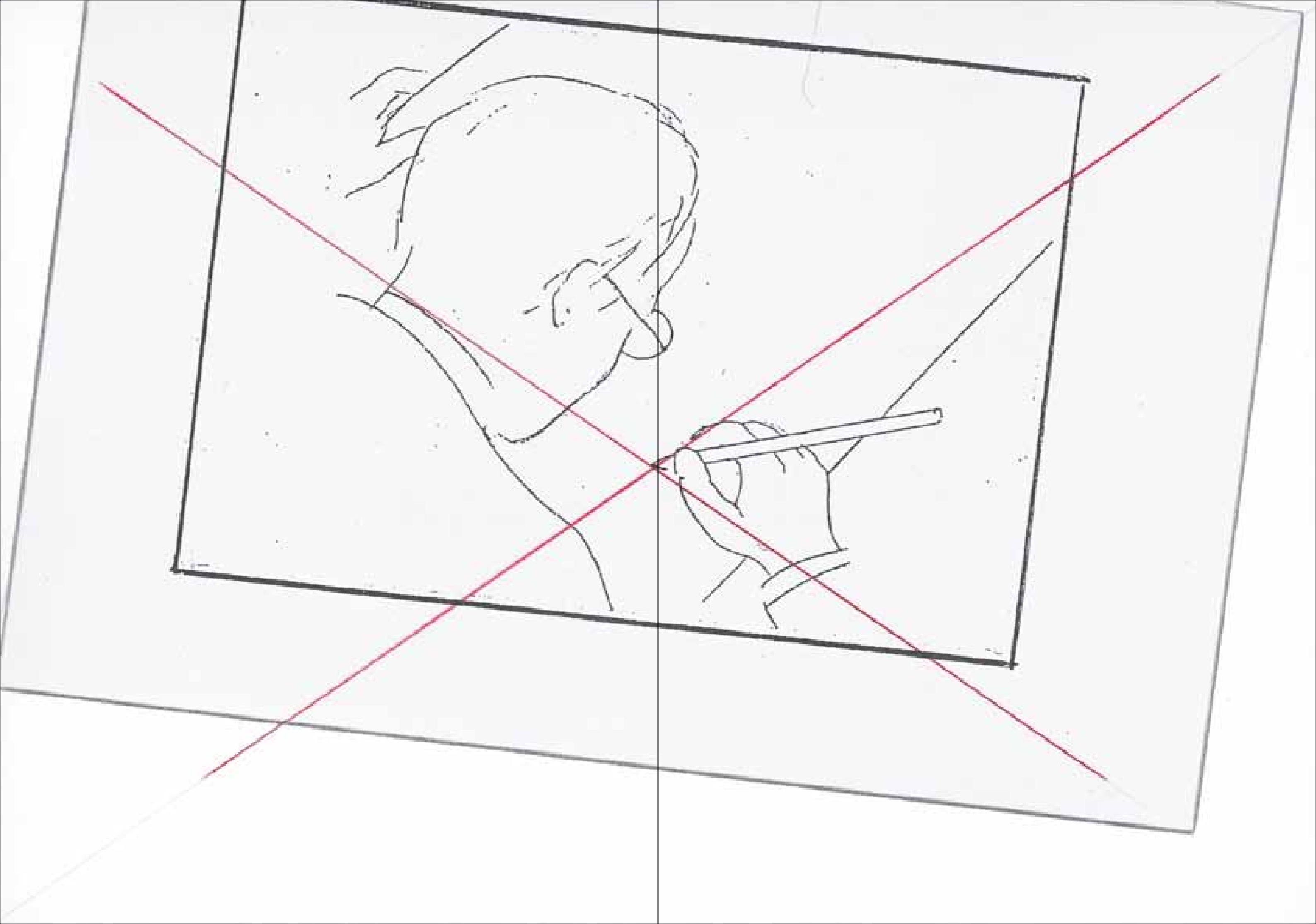
Anche la storia delle immagini è una teoria di mediazioni e aggiustamenti rivolti a interpretare o a copiare quei dati originali e inafferrabili che non ci proponiamo più di possedere limitandoci a osservarli di riflesso.

Vita vissuta

La vita continua, si usa dire, ed è vero. A volte però non possiamo evitare di chiederci perché. Sappiamo però che, per preservare il nostro equilibrio mentale e continuare ad abitare questo mondo, è meglio non chiedersi *il* perché della nostra esistenza, non affrontare le ignote ragioni del nostro essere qui. Tuttavia non possiamo non chiederci perché mai la scena debba essere regolarmente occupata da questioni e figure così poco opportune.

Vuoto

Quale migliore occasione... Non aggiungerei una parola alle “parole nel vuoto” dette finora, che inserirei tutte a costituire come sommario quest’ultima voce.



Dal tutto al quasi niente dall'Atlante al Vuoto

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

Giulio Paolini

“Girare in circolo per non allontanarsi dal punto di partenza.”

Raymond Queneau

Antefatto

Sul finire del secolo scorso (1996), Giulio Paolini terminava di scrivere *La Verità*, esponendo in novantacinque capitoli i suoi liberi pensieri. Si trattava di comporre una sorta di piccola enciclopedia portatile, nata giocando su un gruppo di parole. Parole chiave, che avevo avuto l'ardire di selezionare dai suoi testi: accademia, armonia, bellezza, citazione, geometria, immagine, luce, meraviglia, museo, perfezione, prospettiva, sguardo, spazio, squadratura, tela, verità, vuoto. In poco tempo la cosa si fece molto seria. Assai complessa. Risolse tutto Paolini, con leggerezza, ma con ferma, lucida dedizione all'ordine alfabetico. Ne sortì alla fine, come previsto, non uno zibaldone, ma un breve dizionario enciclopedico: utile all'epoca – codesta era la velleità a monte – per salvaguardare dal consumo postmoderno una serie preziosa di “nozioni”. Mi rivolsi a Paolini per arginare l'erosione di certi “valori” artistici e di alcune specificità proprie del mondo dell'arte e della figura dell'artista. A tal proposito scrivevo in una breve nota: “Credo sia veramente necessario ripensare e mettere in salvo qualche parola del vocabolario moderno... Nei momenti di smarrimento c'è bisogno di trovare una ‘guida’. Occorre uno strumento per orientarsi e avanzare quando si è perso ogni punto di riferimento”¹. Quella guida “illuministica” era proprio Giulio Paolini, l'unico artista in grado di coniugare *esprit de finesse*² e *de géométrie, mathesis singularis* e schematismi universali, la scienza dell'unico e dell'irripetibile. D'altro canto, avendo in mente un dizionario enciclopedico, quasi un “glossario”, soltanto un artista dotato giustappunto di sguardo enciclopedico e panottico, di “ironia” – la più europea tra tutte le conquiste³ – e di poesia avrebbe potuto risolvere l'impresa senza cadere nell'ideologia.

La Verità di Paolini volò oltre l'accademia e il prescritto circolo peripatetico di un sistema che sembrava già allora troppo appesantito da problematiche sociali, e forse per questo troppo “povero” di bellezza e poesia, di aristocratico disimpegno.

In quello scorrere di voci si poteva leggere la sua personale – eppure universale – *Weltanschauung*, offerta a uso e consumo di un pubblico di lettori molto più ampio e improbabile del previsto. Questo aspetto fu evidenziato persino da Giulio Einaudi che introduceva i testi di Giulio Paolini con una lettera, a rendere ancor più memorabile quel libro d'artista e il loro lungo e felice sodalizio. Ecco come l'editore parlava all'artista in quella lettera: “Caro Giulio [Paolini], mi hai detto che ti sarebbe piaciuta una prefazione a questo libro, che è una dichiarazione d'intenti della tua pittura, della tua visione del mondo, della tua vita stessa... Questo libro documenta la tua coerenza tra pensiero e azione, entrambi arricchiti da una componente scientifica (matematica, ottica, geometria) che dà alla tua ricerca unità e compattezza. A mio avviso è questa coerenza il filo rosso che unisce in un continuum tutta la tua opera, quadro dopo quadro, libro dopo libro dal 1960 ad oggi... A quest'ultima tua opera... auguro buona fortuna. Il tuo affezionato Giulio [Einaudi]”⁴.

Un filo rosso unisce la storia di quel primo *liber veritatis*⁵ all'atlante di questo nuovo millennio. Allora ricordavo il “modo in cui molte opere e molti pensieri di Paolini finiscono e cominciano nel vuoto e nel silenzio”. Oggi devo aggiungere: anche quando ambiscono a essere atlanti universali.

La verità dall'Atlante al Vuoto

Adesso, quadro dopo quadro... libro dopo libro, in un continuum di qualità e di valori, d'immagini e di figure, varcata la soglia del terzo millennio, ecco apparire *Dall'Atlante al Vuoto*. Un volume di scritti, editi e inediti, costruito come un vero e proprio libro d'artista (pubblicato cioè in serie limitata, arricchito di inserti grafici e riproduzioni d'immagini realizzate con tecniche e materiali diversi). Sfolgiandolo scopriamo che anche *Dall'Atlante al Vuoto* è stato pensato in forma di dizionario enciclopedico. Vi troviamo brevi saggi, aforismi taglienti, dichiarazioni ferme e puntualizzazioni sagaci: un materiale composito e diversificato, sempre organizzato rigorosamente in ordine alfabetico. In altre parole l'autore ci offre i suoi pensieri circoscrivendoli per lemmi, in una “confessione” che approda al vuoto cominciando dall'atlante. Durante questa navigazione incontriamo veri e propri segnavia figurali e l'*itinerarium mentis* dello scrittore approda nei luoghi del pittore; da qui riprende il largo solcando nuovamente le vie del pensiero e della riflessione. Le immagini compongono infatti l'altra metà dell'opera, condividendone logica e semantica e sviluppando

imprese e allegorie in un continuo scambio di funzioni e prospettive: tra pieno e vuoto, tra profondità enciclopedica e sospensione metafisica.

La parole come la peinture

Le voci sono sessantatre e potrebbero essere tappe di un viaggio, stazioni di un gioco (magari un solitario), o anche parole chiave che tracciano un percorso iniziatico. Paolini alleggerisce, riduce e trasforma il manuale d'istruzioni, l'*encyclopédie*, quei copiosi volumi che conosciamo come *conversations-lexikon für bildende kunst*. Ogni capitolo è un piccolo apparato di pensiero: l'opera-libro racchiude vere e proprie cellule concettuali all'interno delle quali la prospettiva principale rivela sorprese e deviazioni inaspettate, *enjambement* e spaesamenti straordinari. Pur attenendosi al canone alfabetico, Paolini salta gli steccati: ora vola alto a molta distanza dal suolo occupandosi di metafisica e di estetica, ora accetta la sfida e affronta l'avversario sul campo di battaglia della quotidianità. Avversario filosofico, morale, perfino reale. Ogni lettera dell'alfabeto introduce un termine e questo si apre a sua volta su un paesaggio mentale: un aspetto del mondo, una categoria estetica, un appunto di lavoro, la presa di distanza da fenomeni alla moda, da stili di vita invadenti o decadenti. E ancora riflessioni estetiche, motti di spirito, appunti sentimentali, messaggi *ad personam*. Il reale, di parola in parola, ne esce trasfigurato; l'ideale invece è come addolcito di “sprezzatura”, una “grazia” tutta italiana. Paolini appare come sempre dotato di quella leggerezza mercuriale e “calviniana” che permette alle parole e alle immagini di non farsi impietrire dalla gravità e dall'opacità delle cose. Nei suoi scritti, copiosi, Paolini non è mai verboso o ridondante; la sua “poetica” non è barocca (se non per gioco e con ironia) anche se in certi casi la sua “agutezza” appare prossima al “concettoso” e al paradossale (ad esempio nei modi di Giovan Battista Marino, poeta della meraviglia e dell'iperbole, e di Raymond Roussel, uno dei padri spirituali della Patafisica e della letteratura combinatoria). Il *quid* – indefinibile e inviolabile – coincide in quel momento col punto di fuga: laddove il *logos* si fa puro suono e pura immagine. Più la pagina tende a una certa trasparenza, alla sostanza ineffabile della pittura, più la parola arriva a significare come la musica. In qualche circostanza Paolini dirige poi il suo telescopio concettuale verso l'infinito, catturandone i vaghi riflessi in quadri, titoli e nomi a lui cari. Tracciando i confini della sua personale storia dell'arte, ci avvicina al mistero della bellezza: la bellezza dell'indeterminatezza dell'infinito. Entra nel

suo proprio museo ideale senza abolire la distanza, senza violare l'aura che separa la contemplazione dalla comunicazione. E davanti agli amati quadri (s) travolge, metafisicamente parlando, le nozioni di tempo e di luogo: il qui e il dove, il prima e il poi. La perennità della storia dell'arte, il senso profondo e immutabile della "pittura", si fanno così familiari, e contemplando insieme a lui *Lo sposalizio della Vergine* di Raffaello, *La Montagne Sainte-Victoire* di Cézanne o *La Sainte-Vierge* di Picabia, nella vertigine della perfezione, siamo presi da una strana indefinita emozione. La pittura come la parole e come la musica si fa assoluta rivelazione.

Mnemosyne

Proviamo a scorrere il sommario delle voci. Il primo termine del dizionario, *Atlante*, ancor prima d'essere una pubblicazione a carattere geografico o il nome di una catena montuosa, corrisponde a una celebre creatura mitologica. Atlante è il figlio di Giapeto e di Climene (per altri di Zeus, ma per Platone è nato da Poseidone e Clito). Nel primo libro dell'*Odissea* (vv. 52-54) Atlante è l'essere che conosce gli abissi, regge le grandi colonne alzate tra terra e cielo, mette in guardia da ambizioni esagerate, come sconfinare oltre i limiti del mondo visibile. In molte incisioni o sculture il vecchio gigante, possente e muscoloso come Ercole, sostiene sulle sue spalle la volta celeste (rigorosamente esemplificata dai segni dello zodiaco). Altre volte regge pure il mondo conosciuto e già esplorato (ecco la mappa che indica oceani e continenti). Se il globo terrestre si trova ai piedi di una figura di vegliardo, si ha la metamorfosi del gigante in un vecchio saturnino. È come se, per una strana inversione della sua forza (quell'energia titanica che lo caratterizza), Atlante fosse afflitto dalla malinconia. Come applicazione cartografica di una mnemotecnica, l'Atlante richiama subito alla mente l'archivio d'immagini o di riproduzione fotografiche, la cui esposizione o consultazione può provocare persino vertigine e smarrimento. È il caso di Aby Warburg, inventore della moderna storia dell'arte e dell'iconologia: creatore del celebre *Atlante Warburg*, o più correttamente di *Mnemosyne. Serie di immagini per l'analisi della funzione svolta dai valori espressivi stabiliti dall'antichità nella rappresentazione della vita in movimento nell'arte europea del Rinascimento*⁶. Quando invece l'enciclopedia si riduce a un punto e in esso scorgiamo il mondo attraverso un foro che si apre nel pavimento, *Atlante* sta per *Aleph* ed è possibile vedere nello stesso istante tutto quel che è stato, che è, o che

sarà. Questo paradosso è spiegato in uno dei più celebri racconti di J.L. Borges, autore molto amato da Giulio Paolini.

Immagini del vuoto

Il termine ultimo che completa l'elenco delle voci dell'odierno atlante è *Vuoto*⁷. Anche *La Verità* finiva così, anzi coincideva col vuoto. Sfogliando via via le pagine possiamo leggere cosa pensa l'autore a proposito di bellezza, concettuale, disegno, espressione, forma, immagine, labirinto, museo, natura, pittura, quadri, realtà o rovine, storie, titolo o verità. Per citare almeno una voce: "Oggi e da sempre l'artista è alla ricerca, o in attesa, della bellezza... Estranea a ogni definizione, la bellezza è parente stretta dell'infinito, della vertigine dell'interpretazione: ma non è posta al di là di una prospettiva indecifrabile, in estrema, irraggiungibile lontananza. Sempre mutevole, ancorché immobile, la bellezza appare in controluce: le attribuiamo i lineamenti che i nostri occhi sono stati educati a vedere *dal vero* e che invece non le appartengono. Non bastano cioè a configurarla, a darle un volto". *Vuoto* corrisponde altresì a un concetto tra i più ostici della filosofia, è un termine caro alla poesia e rappresenta la sensazione fin troppo familiare di chi si è trovato ieri al centro del pensiero debole e oggi tra i flutti o flussi della "globalizzazione". Invece l'artista, a detta di Paolini (1987), "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. Oggetto del suo sguardo è il suo stesso sguardo che ha, per oggetto, un altro sguardo". Un quadro vuoto, senza immagini e senza titolo, è l'opposto di un atlante pieno d'immagini, testi, descrizioni e indicizzazioni. Il vuoto evoca il bianco immacolato della tela vergine, l'assoluta trasparenza della forma. Il vuoto che avvolge l'atlante ci invita a considerare la complessità della mappa e il rumore della prosa, il minimalismo del *satori* e il traguardo della *kenosi*. Di codesta presa di posizione ne parla l'autore nell'introduzione al testo. Tra le due sponde del volume avvistiamo due estreme polarità: l'iconografia significativa e il silenzio onnicomprensivo. L'artefice in prima persona e l'abbandono del sé. Il *cogito ergo sum*, l'opera senza titolo e senza autore.

Stop

Punto di arrivo e sintesi logica tra il vedere dell'artista-pittore e il dire del poeta-scrittore, il vuoto sta alla riproduzione della realtà come il silenzio all'assordante

vociferare dell'enciclopedia. Come un fermo immagine, piega alla legge della rappresentazione visiva il movimento rutilante della realtà filmata. Ecco cosa scrive (o ingiunge) Paolini alla voce *Stop*: "Fermi tutti! Non dico a voi, che credo stiate leggendo comodamente seduti; ancor meno a chi, reduce dalla lettura di queste pagine, si sta addirittura abbandonando a un benefico torpore... Lo dico agli oggetti, alle immagini, a tutto quanto ruota qui intorno, senza concedersi la minima possibilità di uno stato di quiete. Un continuo movimento sembra spingere senza tregua e nelle più svariate direzioni ogni cosa o persona ad animare la propria immagine, ad adeguarla al flusso incessante del divenire... Oggi però tutto si muove: film, video... in generale il modo di apparire della stessa realtà contingente non conosce sosta. Il foglio sul quale sto ora tentando di fissare queste note scivola poco a poco sotto la mano e devo ogni tanto riportarlo in posizione (potrebbe d'altronde restare così com'è, bianco e appunto fermo lì dove si trova)".

"Fermarsi", "trattenersi", "esitare" sono termini ricorrenti nel lessico paoliniano. Senso della misura e della distanza sono di casa in via Po, dove si trovano lo studio e la camera ottica dell'artista. Una certa sobrietà o discrezione della visione consente a Giulio Paolini di prendersi gioco della cronaca senza farsi ingannare dall'illusione di certa oggettività o dal fascino dell'innovazione. La ricerca dell'essenziale, finalmente, o fatalmente, si coniuga all'eliminazione del superfluo sgomberando il campo di visione otturato d'inverosimile realtà. Giulio Paolini ha idee molto chiare a proposito di realtà e di realismo. Chiedersi dove inizi e termini la realtà è quasi un eufemismo. "Del conflitto arte-mondo si è già detto abbastanza: tutto sta nel chiedersi cosa s'intende per l'uno o per l'altra. Più che con la realtà gli artisti credo si confrontino con la maniera più elegante d'ignorarla. Della realtà oggi non resta altro che la sua immagine ed è questa soltanto che possiamo osservare."

Tutto questo ci spiega perché Paolini prediliga la sospensione dello sguardo e perché organizza la sua dimostrazione geometrica creando lucidi congegni prospettici e circolari in cui tutto però funziona per concatenazioni, *mise en abyme* e sdoppiamenti. È giustappunto la "suspense" a interessarlo nella messa in scena: entro cioè i limiti dello spazio di rappresentazione⁸. Citando Carla Lonzi – prima e straordinaria interprete della poetica paoliniana – è importante ricordare che la parola *suspense* dev'essere qui intesa come artificio retorico impiegato per alterare l'equilibrio psicologico dell'osservatore, "sottraendogli in modo non

doloroso, anzi in certo senso incoraggiante (ecco il valore dell'ironia), il *comfort delle sue certezze e dei suoi punti di riferimento*"⁹. La suspense nasce allora nel punto di convergenza di opposte tensioni o realtà, di categorie e intenzioni e coincide sempre con il vuoto anche quando si tratta di un'esposizione universale o di un dizionario enciclopedico. Si avverte in questo ricorso al vuoto, al silenzio una sintonia di poetica con certo cinema anch'esso metafisico, profondamente pervaso di malinconia e di aristocratico, intellettualistico, anti-conformismo.

Infine

Non è trascorso molto tempo da quando Paolini celebrò lo spazio vuoto che separa tra loro due copie uguali di una stessa statua antica (*Mimesi*, 1975). In quel caso emergeva che il vuoto è il vero corpo dell'opera, la sua verità ultima. Anche Carla Lonzi intuiva che "l'eliminazione del superfluo – e la cultura plastica fa parte di esso – è in funzione del fatto che gli atti attraverso i quali Paolini persegue la sua fedeltà a una specie di autodisciplina del vuoto, devono rimanere tali e non diventare contenuti o giudizi, assumendo così quel carattere definitivo che ormai nel campo artistico, non meno che negli altri settori della vita, appare una velleità paralizzatrice"¹⁰. In questo senso, concludeva, le opere di Paolini "sono lo specchio non deformato, ma utopisticamente riformato di un'esistenza che troppe forze vogliono stupida e prigioniera. Una pittura di luce come scintilla psichica". E tanto ci basti.

¹ S. Risaliti, in G. Paolini, *La Verità, in quattro righe e novantacinque voci*, a cura di S. Risaliti, Torino 1996, p. 209.

² *L'esprit de finesse* è il titolo di un'opera realizzata da Paolini nel 1966.

³ W. Benjamin, in S. Sontag, *Sotto il segno di Saturno*, Torino 1972-1982, p. 109.

⁴ G. Einaudi, *ivi*, pp. 7-9.

⁵ *Liber Veritatis* è anche il titolo di un'opera di Giulio Paolini datata 1979.

⁶ Gli atlanti nella storia dell'arte sono numerosissimi. Tra i maggiori ricordiamo qui *Atlas* di Gerhard Richter (1962), e *One Million Years* di On Kawara (1969).

⁷ A questo proposito un pensiero di Giulio Paolini antecedente l'odierna pubblicazione sembra prefigurare la stretta relazione tra atlante e vuoto: "Un atlante del vuoto potrebbe dunque non essere quella contraddizione in termini che sembra: anzi, credo

possa rispecchiare l'assenza di tesi e dimostrazioni che generalmente sottendono un testo articolato in varie parti e che qui invece ci conduce, attraverso la neutrale linearità dell'ordine alfabetico, a un elenco composito e indeterminato".

⁸ Limiti, che è giusto ricordarlo, sono stati codificati nel 1960 con un aurorale *Disegno geometrico*: vero e proprio archetipo fondativo di tutta la sua opera successiva. Quel primo disegno evoca sicuramente la "finestra" e la "squadatura" di cui parla Leon Battista Alberti nel suo celebre trattato *De pictura*. Tra l'altro *De pictura* è anche il titolo di un'opera di Paolini datata 1977.

⁹ C. Lonzi, presentazione al catalogo della mostra "Giulio Paolini" (Torino, galleria Notizie, 1965), in *Giulio Paolini*, a cura di A. Monferini, Milano - Roma 1988, p. 102.

¹⁰ *Ivi*.

Coordinamento editoriale
Virginia Ponciroli

Redazione
Laura Maggioni

Coordinamento grafico
Dario Tagliabue

Impaginazione
Elisa Seghezzi

Coordinamento tecnico
Andrea Panozzo

Controllo qualità
Giancarlo Berti

Questo volume è stato stampato per conto di Mondadori Electa spa
presso lo stabilimento Mondadori Printing spa, Verona, nell'anno 2010