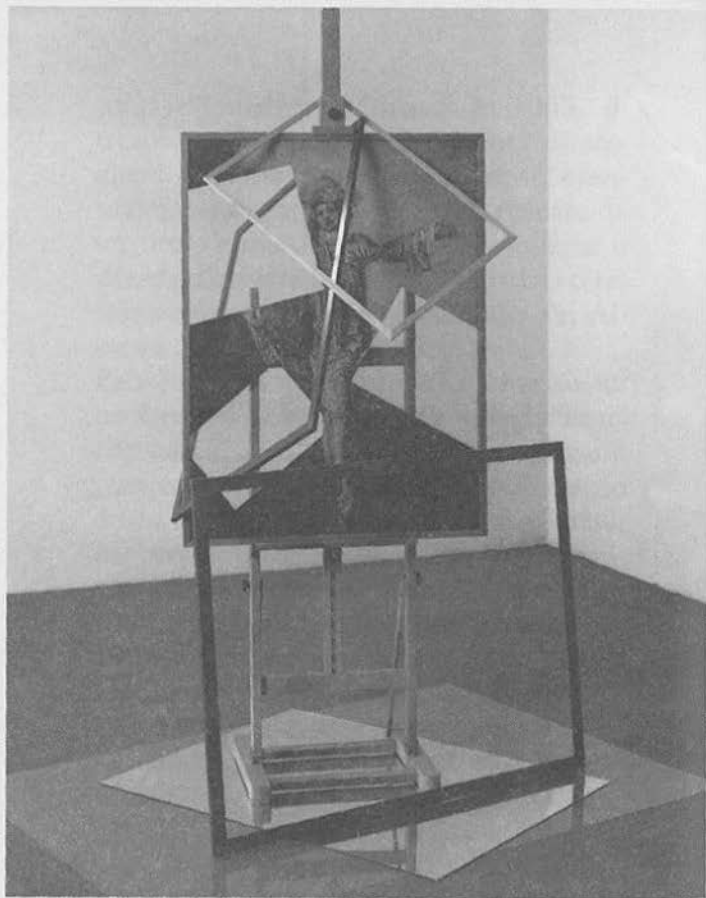


Gianni Vattimo
Giulio Paolini

OLTRE LA SOGLIA



Giulio Paolini, *L'indifférent*, 1992.

Paolini: Finalmente è l'arte a interrogare la filosofia, e non viceversa. Sarà fatale ripetere però ancora una volta (dopo Dürer, e facendo eco a chi prima di lui e dopo di noi si fosse chiesto o volesse chiedersi ancora che cosa sia la bellezza): non so, la bellezza sfugge a ogni definizione.

Ma è proprio questo il bello... Potremmo perfino abbreviare la frase, limitarci a dire "la bellezza sfugge", se la sottrazione del termine definizione non ci ponesse sul piano inclinato di una formulazione, appunto, definitiva.

Estranea comunque a ogni definizione, la bellezza è allora parente stretta dell'infinito, della vertigine dell'interpretazione: ma non è posta al di là, alla fine di una

prospettiva indecifrabile, in estrema, irraggiungibile lontananza. È posta al di qua, sulla soglia: presidia la soglia del luogo che dovrebbe ospitare la sua immagine. Non è dunque infinita, ma s-finita (e sfinisce anche noi, che giungiamo affannati all'appuntamento e abbiamo l'impressione di incontrare una controfigura, il suo sosia).

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

Come poter disegnare la bellezza, pur continuando a disegnare dal vero? Disegno è ciò che si designa esser vero e quindi, da sempre, intatto. Se non esiste disegno senza linea, la linea però muove come nel gioco degli scacchi: senza complemento oggetto (senza cioè divenire nel tempo) appare là dove era dato che apparisse. Co-

si il disegno è qualcosa di simile a quel prodigio ortografico che è l'iniziale maiuscola di un verso poetico (intendo dire la consuetudine di "titolare" come a sé stante una parte per il tutto); lo scorrere immobile dei rivoli d'acqua nel momento del disgelo; petali o foglie abbandonate al vento in una folata improvvisa; l'andamento dei contorni dettati dall'orografia o dalle nazioni.

Tutti motivi precari e preziosi, come venuti alla luce dalla mano dell'archeologo che accudisce con diligenza le tracce predisposte dal tempo.

Che cos'è, ancora, un disegno? La combinazione così rara e così ovvia che tutte le cose si trovino mirabilmente al loro posto. Una visione "a volo d'uccello" o una visione a occhi chiusi. Il sorriso che l'acrobata esibisce proprio nel momento più delicato del suo esercizio. Il profilo antico delle rovine che sembrano al tempo stesso costituirsi e rimanere. Il riflesso dorato sulle frange del sipario, che sigla l'attesa di un evento...

Come e dove scoprire la bellezza, dentro o dietro l'opera?

In un'intervista di qualche anno fa mi fu chiesto quale fosse, secondo me, il più bel quadro della storia dell'arte di tutti i tempi. Risposi, senza esitazioni, l'*Embarquement pour Cythère* di Jean-Antoine Watteau. Dimenticavo, o meglio non potevo prevedere, che successivamente mi sarebbe stato chiesto di dire qualche cosa su Diego Velázquez. Non potrei dire nulla ora su di lui senza affermare, smentendomi, che *Las meninas* è certamente il più bel quadro della storia dell'arte di tutti i tempi. E in effetti lo è, come lo è "anche" il quadro di Watteau e lo sono, con uguale diritto, tutti i quadri che, per un verso o per l'altro, offrono immagini trasparenti, consapevoli — vorrei dire — di non essere altro che immagini.

Ma se di "verso" mi è capitato di parlare prima, non è stato per caso: il verso, appunto, della tela che Velázquez sta dipingendo apre il "fronte" moderno della visione e illumina, da quell'istante, le tor-

mentate, innumerevoli vie, in parte ancora inesplorate, che ci consentono di guardare oggi un'opera d'arte.

L'artista crede di essere "toccato" dalla bellezza, di avere il privilegio, o la condanna, di essere il solo a poter accedere a quella stanza dove, come si diceva, oltre la soglia presidiata dalla sua controfigura è ospitata l'immagine della bellezza. Che "solo" stia a rappresentare un'investitura istituzionale, piuttosto che una volontà individuale, dipende dall'atteggiamento e dal ruolo che l'artista ritiene di volersi attribuire. Chi esitasse ad avventurarsi sulla scorciatoia aperta da Beuys ("gli uomini sono tutti artisti") rischierebbe di farsi risucchiare nella vertigine altrettanto indeterminata del suo contrario ("tutti gli artisti ne svelano uno solo").

Inquietudine, insofferenza, intolleranza sono gli aspetti salienti, e sintomatici, di una solitudine tanto voluta quanto temuta. Giorgio De Chirico, forse il maggior artista di questo secolo, ha recitato la parte stagliando la sua figura tra luci e ombre

di puro gusto fantastico. Daniel Buren, certo tra i maggiori artisti contemporanei (mi scuso con lui se non lo definisco il maggiore o il solo, dato che, se ce ne fosse davvero uno, quello ovviamente sarei io), sembra voler trasferire su un terreno socio-politico il suo campo di battaglia. Ha recentemente affermato di trovarsi "a fianco di artisti totalmente privi di appoggio critico sulla pittura e, invece, pieni di talento. Ripetono tutti, e un po' peggio, quel che si fa qui o altrove e, come se non bastasse, lo ripetono con qualche anno di ritardo. Talento, assenza di riflessione (che uno humour un po' grossolano sarebbe chiamato a rimpiazzare): questo è ciò che si ha in Francia, largamente sostenuto da una stampa specializzata totalmente deficiente e da critici della futilità oltretutto affascinanti, commoventi e pietosi. Venali, forse. (Si dice anche che taluni siano uno zero.) Noi non gliene vogliamo: come aspettarsi, quando non c'è lavoro serio o è così raro, una critica esigente? [...] Questa esposizione priva di interesse"

qui si parla dell'occasione nella quale, in catalogo, Buren ha rilasciato queste dichiarazioni "è al contrario eloquente: essa mostra ciò che non vale niente e dà una buona immagine di questo degrado internazionale e particolarmente francese. Di questa Francia che pretende di dipingere e non fa che esporre della pittura; che pretende di contestare e non produce che delle gag inoffensive; che, più raramente, pretende di riflettere e non espleta che idee d'occasione".

E Buren aggiunge in un'intervista di Bruno Corà, che gli chiede se questo testo è riferito solo alla Francia: "No, è in relazione specificamente a un'esposizione di gruppo di arte francese, ma tocca l'ambito dell'arte in generale. In Francia e altrove molte persone si sono irritate perché autoconvinte che io fossi un artista ufficiale; ritenevano che come tale non avessi il diritto di dire certe cose. Come personaggio eletto ufficialmente non avrei il diritto di dire: 'Voi mi avete eletto, voi siete tutti imbecilli, io non ho niente a che fare con voi

e adesso che ho questa sedia di deputato farò ciò che voglio'. Ma questo non è il mio caso" conclude Buren "non sono stato eletto da nessuno, non devo il mio posto ad alcuno, per cui è evidente che ho una libertà che un uomo eletto per suffragio universale non ha. Io non dipendo da nessuno".

Forse, però, dipendiamo proprio da qualcosa che possiamo individuare nella nostra stessa libertà, obbligati come siamo a dover essere sempre e soltanto noi stessi. Per quanto mi riguarda credo di mantenere in merito un relativo distacco, che non oso chiamare equilibrio, una certa distanza che non sconfina però nell'indifferenza. Così recita, per esempio, un passaggio di un mio recente profilo biografico: "Da qualche tempo (declinato l'invito a Dokumenta 8, Kassel 1987) rifiuta di prendere parte attiva alle grandi rassegne internazionali ('estenuanti, sconsiderate riunioni propiziatricie' dichiara l'artista) per concentrare la sua attenzione sull'idea stessa di esposizione. Un percorso iniziato in oc-

casione della retrospettiva al Nouveau Musée di Villeurbanne (1984), proseguito in varie successive esperienze, sulla scommessa che 'il momento della verità dell'opera coincida con la sua esposizione' e che 'il suo disegno originale si compia nel luogo che la accoglie, teatro di luce e di silenzio, lontano dal rumore dell'informazione". Ma quale luogo potrà mai accogliere quell'opera, oltre quella stanza che custodisce la sua stessa possibilità di manifestarsi?

L'artista, oggi, sa di potersi esprimere "meno" degli altri. È lui che, solo e da sempre, sperimenta ogni giorno l'innafferrabilità, o l'inesistenza, dell'espressione. La quale, se si manifesterà, non si manifesterà "in" lui, ma, a lui, non riserverà che l'amaro compito di darle voce. Ed è lui, l'artista, a sapere prima degli altri che l'immagine che gli toccherà di scoprire non è sua ma di tutti, anche se non per tutti. Il suo destino gli impone, malgrado le apparenze, l'assenza dalla scena del mondo, un esilio di tempo e di luogo. Non ho

idea del ruolo che posso avere avuto in questi anni, ho un'idea però del ruolo che potrei non avere nei prossimi anni. Mi apparerò, soltanto così non mi apparerò più.

“Signore e signori...”: proprio così era intitolata la mia esposizione allestita al museo di Capodimonte nel maggio del 1988. Permettetemi di concludere rileggendo la breve nota che la accompagnava. “Certi artisti credono nell'esistenza del ‘vero’, credono non soltanto (come è vero) in quello che fanno, ma che questo qualcosa sia a suo modo necessario, corrisponda all'attesa di qualcuno o di tutti. Dal loro punto di vista, l'istituzione di un rapporto, di un fine o almeno di una destinazione dell'opera non richiede ulteriori conferme. Altri invece non credono nella ‘necessità’ dell'opera, ma fanno a ogni modo dell'esistenza dell'opera la necessità loro propria. Nessuno saprà mai che cosa avevano da dire, perché nessuno avrà mai posto la questione. Gli uni e gli altri — e noi che guardiamo — tutti, insomma, affolliamo

la stessa platea: la lieve curvatura del proscenio, appena percepibile, prima ancora di accogliere le nostre visioni, è lì a coincidere con la curva dell'orizzonte, a illuminare le stelle, a rappresentare il tutto o il nulla al quale assistiamo.”

Vattimo: Cercherò di mantenermi sullo stesso piano di sobrietà quasi formulativa su cui ha cominciato Giulio. E la cosa mi imbarazza particolarmente perché, come gli dicevo prima, di fronte a lui mi sento un po' come Totò di fronte ad Antonioni. Per inciso, dovrei riferire che comunque Giulio sosteneva che è sempre meglio essere Totò...

Direi anzitutto che, se Dürer non sapeva che cos'era la bellezza, non lo sapeva da platonico. Cioè immaginava probabilmente ancora che ci fosse una indicibilità di fondo, quella che forse Giulio Paolini chiamerebbe l'infinità a cui ha contrapposto nelle sue affermazioni la sfinitezza. Se io dovessi rispondere alla stessa domanda direi che non lo so più. Non lo so più e mi pare di stare a un altro polo rispetto all'in-

dicibilità del bello che traspare dalla frase di Dürer. Non lo so più, e perciò mi interessa ricostruire la storia del perché siamo a un altro polo di fronte alla domanda di Dürer; del perché non so più che cosa sia la bellezza. Allora posso ripercorrere alcune formule sperimentate nella storia dell'estetica filosofica. La bellezza come perfetta adeguazione dell'esterno all'interno; o come armoniosa integrazione dentro un ambito di appartenenza: due poli dello stesso discorso classicistico, ma uno più connotato in modo kantiano e l'altro in modo hegeliano. Entrambi, però, non mi riguardano più. Tutti e due in qualche misura potrebbero essere sottoposti alla distruzione avanguardistica di un Brecht, per esempio. Tutti e due in qualche misura evocano un'idea di bellezza come soddisfazione gastronomica. Certo, ci può essere qualche eccesso nella critica espressionista della nozione di bellezza. Ma questa è la sostanza. È questa storia che diventa la sostanza del discorso sulla bellezza, quando uno si mette a farlo.

Non al di là, ma al di qua: cerco ora di inserire alcuni riferimenti alle affermazioni di Giulio. Non l'infinità, ma la sfinitezza. È ricorsa più d'una volta la parola rovine nel discorso di Paolini. Attesa e ricordo, ma mai presenza; immagine che sa di essere immagine. In fondo, ancora una volta, a una domanda a cui non si risponde direttamente, abbiamo sentito offrire qui delle risposte indirette che indicano però nel loro "non questo ma quest'altro" proprio quello spessore storico di cui mi sembrava di dover parlare. Cioè, perché non lo sappiamo più?

La storia che ci raccontiamo, quando ci domandiamo perché non lo sappiamo più, è una storia fatta delle opposizioni che abbiamo trovato nel discorso di Paolini. Rovine, ricordi e attese, e possiamo aggiungere "non presenza". Immagine che sa di essere immagine; e cioè ancora una volta qualcosa che non si dà come presenza della cosa, attestando invece un'assenza. E qui Paolini, quando si trova a dover riferire questa definizione a Velázquez, diventa

anche più storico di quanto vorrebbe forse essere. Cioè Velázquez apre con il quadro delle bambine il moderno come epoca dell'immagine che si sa immagine.

Vediamo come tali affermazioni si inseriscono anche nell'opera artistica di Paolini, diventando la base di questo dialogo. Direi che l'immagine che sa di essere immagine è il rovello, il motore di tutto un itinerario di produzione d'opere di Giulio, che, pur non essendo magari il solo, mi sembra esemplare proprio perché continua quella storia del moderno e, secondo me, l'avvia a qualche oltrepassamento. L'immagine che sa di essere immagine, cioè l'ultima definizione della bellezza, diventa il principio di un processo dove eventualmente si danno altre possibili definizioni di bellezza.

Cosa succede nell'opera di Paolini, per come io la vedo, da cultore non tecnico (sebbene dei discorsi della critica abbia in fin dei conti un rispetto limitato)? Paolini comincia il suo lavoro di artista intorno a un nocciolo relativamente ancora avan-

guardistico. Cioè, intorno alla riflessione sui mezzi, le strutture della visione, il foglio squadrato, il quadro incollato su un altro quadro, la cornice... Una quantità di cose che, negli anni Sessanta, costituiscono un filo conduttore perfino troppo deduttivo. Eppure, la ricerca di Paolini, in modo paradossalmente parallelo a quello che accade in certa filosofia del Novecento, in principio sembra un'analisi sulle condizioni di possibilità dell'esperienza pittorica e quindi sugli a priori della pittura, ma alla fine incontra la densità storica degli a priori. Non crediate ora che io non citi Heidegger. Sarebbe come adempiere a un voto che però non ho ancora fatto... Heidegger parte da una situazione filosofica caratterizzata in senso fortemente neokantiano (anche nella fenomenologia c'era un nocciolo neokantiano), e cioè affronta il problema dell'essere a partire da quell'ente che si pone il problema dell'essere. Si ha quindi *Essere e tempo*, che non è tutto perché si tratta per l'appunto di un libro incompiuto. Si ha quindi l'analitica esi-

stenziale. Ma, da quell'opera in poi, Heidegger diventa un cultore del ricordo, l'*Andenken* delle opere mature. Cioè, l'analisi dell'a priori diventa in lui consapevolezza che le condizioni di possibilità della nostra esperienza sono eredità. E se prendete l'itinerario di Giulio Paolini, dal momento in cui si introduce in lui l'uso della fotografia (abbastanza presto), e se ricordate *Il giovane che guarda Lorenzo Lotto*, è evidente la ricostruzione degli a priori della pittura come patrimonio ereditato. I quali danno luogo al carattere forse emotivamente più attraente del suo lavoro che ritrova la visualità, direi perfino la decoratività del quadro, attraverso una rigorosa e ascetica analisi delle sue possibilità formali. È come se nell'opera di Paolini si dimostrasse che la ricerca sull'a priori, la presa di consapevolezza, non può dar luogo che a una specie di rimando alla tradizione. C'è una differenza evidente se si studia una lingua dal punto di vista della grammatica generativa chomskiana o, invece, dal punto di vista dei suoi classi-

ci. La vita della lingua in cui parliamo e che ci parla è fatta di opere, non soltanto di strutture. E il Paolini strutturale, tra molte virgolette, diventa l'artista rimemorativo, rovinista, sfinitista che si è mostrato prima. C'è un movimento che rende avvicicabile il discorso di Paolini a una filosofia che passa dal neokantismo al pensiero dell'evento, della trasmissione, del tramandamento. Ed è in questo processo che è coinvolta la bellezza; è questa la storia per cui non sappiamo più che cos'è la bellezza. Non lo sappiamo più nel senso che la bellezza è ciò che dà luogo al parlar d'altro. La bellezza diventa paradossalmente ciò che allontana l'attenzione da sé. Alla fine, la professione d'assenza — sebbene a questo programma di assentarsi Paolini ci arrivi attraverso un altro itinerario che non credo di aver ricostruito esattamente nel mio intervento — mi sembra ancora una volta un'attestazione di ciò che stavo dicendo. Se c'è una possibile definizione della bellezza, non è tanto il suo allontanarsi in quanto trascendenza, ma è lo

sfuggimento. È bello ciò che dà luogo a un parlare d'altro, ciò che si sottrae, ma non nel senso che dà l'impressione di non essere afferrabile. È bello ciò che ti spinge fuori. Se c'è una portata estatica nell'esperienza del bello, ebbene è questo spingerci via. In fondo le idee estetiche di Kant sono quelle che danno luogo a pensare molto, perché spingono via, perché sono applicabili in tante altre situazioni.

Tutto questo è una storia non conclusa, ovviamente. L'andar via da sé del bello può corrispondere a un programma di assenza dell'autore, e può darsi che in questo si sia soltanto agli inizi. E che si dia in tantissime forme. Per esempio, una certa frivolezza della critica d'arte specializzata (al di qua di ogni differenza: ci sono buoni e cattivi critici d'arte) che vuole attenersi molto all'opera consiste nel fatto che, quando si sforza di parlarne direttamente, arriva a formulazioni generiche. La critica più interessante, se pensate alla vostra esperienza di lettori, è paradossalmente quella che parla d'altro. Non totalmente

d'altro, ma certamente valuta l'opera, facendo dell'opera un'occasione per costruire dei panorami, che so? dell'arte contemporanea.

Ora, per esempio, di sicuro un'opera d'arte non si definisce più bella perché somiglia alle statue greche, benché in Paolini ci sarebbe anche questa attrattiva. Certi frammenti di Hermes, messi in gioco da Paolini, mi commuovono profondamente. Non so perché. Ma non cerco neanche di spiegarmelo. Nel senso che non riesco a fare un discorso di giustificazione rigorosa dell'opera in quanto tale. Posso fare un discorso di variazione dentro un processo che significa: sinora si era fatto così, ma guardate adesso... Però questo cambiamento è sempre soltanto relativo a una *langue* in cui una parola introduce una variazione riconoscibile. Comunque, la riconoscibilità non è puramente e semplicemente equiparabile alla bellezza classica. È però la nostra visione della bellezza, perché è uno degli aspetti della bellezza che spinge fuori di sé.

Ma qui ci sono altre implicazioni più problematiche per l'artista. Per esempio, una certa relativa casualità dell'opera. E d'altronde io mi sento sempre un po' in cattiva coscienza quando teorizzo sull'arte contemporanea, perché tutto sommato sono a mia volta consapevole della casualità che, per esempio, mi ha accostato all'opera di Giulio Paolini. Ma è una casualità che ci deve mettere in imbarazzo? Certo, ho conosciuto altri pittori che non mi hanno impressionato, ma non è che li abbia conosciuti tutti, e ne abbia scelto uno solo. Normalmente i nostri legami vitali sono intensamente connotati di casualità. Ora, anche la bellezza dell'opera d'arte in questa situazione di ingiustificabilità in base a canoni, secondo criteri recepiti e accettati, mi sembra una caratteristica dell'arte moderna, o forse dell'arte tardo-moderna. Questa casualità, però, non è un dato negativo, è un dato di liberazione: la vita che si vive accanto a un'altra persona non può lasciarsi angosciare dal fatto che non si era esaminato tutto il genere umano

prima di scegliere proprio quel partner. Semplicemente, da lì si parte per formulare dei progetti. Eppure, il discorso sulla casualità dell'opera comporta una quantità di trappole. Nella mia prospettiva comporta anche la messa in mora di una critica formalmente densa, e l'idea che il vero fruitore d'arte sia il visitatore di musei piuttosto che l'amatore di singoli pezzi. Perché costui è un fruitore d'arte che non si articola, altrimenti dovrebbe diventare un infedele, cioè uno che parte di lì per dire altro e per prendere dell'altro.

Questa è la storia in cui siamo ancora coinvolti. Può darsi che qui — e finisco con un tono leggermente autocritico —, nell'accentuazione del carattere di assenza dell'opera, del fatto che l'opera m'importa perché mi permette di parlare d'altro, c'entri anche un permanente pregiudizio filosofico. Sapete che i filosofi hanno spesso teorizzato sulla bellezza, ma non si sono mai impegnati a dire: questo è bello e questo è brutto. Anche Hegel, che è stato il massimo tentativo di connettere un'este-

tica teorica con una storia dell'arte, paradossalmente esercitava una riflessione sull'arte proprio di questo tipo. Cioè di tipo estetico. Nel senso che collocava le opere dentro una certa serie: significavano le opere semplicemente perché stavano prima o dopo una certa opera o una certa altra, e perché appartenevano a un certo flusso dello spirito. L'interesse dei filosofi per l'arte è sempre stato, perfino in Hegel, un interesse per il divenire dell'istituzione-arte piuttosto che per la singola opera. Il mio problema è: il rapporto con l'essenzializzarsi storico-destinale dell'arte, invece che con singole opere belle, è caratteristico del nostro modo di fare l'esperienza estetica? E cioè: è il modo di rispondere non alla domanda che cosa sia la bellezza, ma com'è divenuta? E com'è accaduto che non sappiamo più che cosa sia il bello, e forse non ci interessa più come tale, come singolo oggetto?

Questo è il problema intorno a cui secondo me oggi la filosofia lavora. Perché se ci si mette nell'ambito di un'illustrazio-

ne un po' enfatica dell'indicibilità, dell'inafferrabilità, della trascendenza del bello può darsi che ci si dia una soddisfazione restaurativa. Ci sono oggi filosofi italiani che pensano di dover restaurare il senso romantico, preromantico o classicistico della bellezza, ma secondo me non raggiungeranno grandi risultati. In realtà è ormai accaduto che del bello ci importa relativamente.

Si compone questo atteggiamento con un rigore come quello testimoniato da Giulio Paolini nel suo intervento? Io credo di sì. Perché si tratta di un rigore minimalista, e non di un rigore enfatico, platonico. È un rigore assenzialista, se vogliamo dire. L'assenza non è uno stato, è un processo, è il mettere in moto un processo; il desiderio di provocare, piuttosto che il tentativo di piacere. Non posso dire che di fronte alle opere di Giulio io resti attonito, senza parole. Cioè, posso anche dir questo per amore di complimento. Ma l'essenziale è che sono provocato, sono spinto, sono tirato da un'altra parte, sono rinviato a.

Questo rinvio è sia dell'opera sia dello stato dell'arte in generale. Questa duplicità è considerata da Adorno indispensabile a chiunque faccia arte oggi e credo che resti fondamentale per qualunque approccio filosofico alla nozione misteriosa, costitutivamente sfuggente di bellezza.

Paolini: Vorrei che non si insistesse troppo a parlare di me, pensavo e speravo che si parlasse invece della bellezza. E, parlando della mia opera, certamente ci allontaniamo dalla bellezza. Ma, a parte gli scherzi, quando indico questa soglia o questo limite, al di là del quale o si trova o si cerca la bellezza, evidentemente trovo la figura, il fantasma di qualche cosa che sembra additarla. Mi sembra di poter distinguere qualcosa che, al di là di questo limite assoluto — fino a un certo punto inerte — che costituisce il passaggio verso l'opera e forse verso la bellezza, si faccia avanti; una presenza incorporea, un segnale che non so se chiamare storico, evocativo o di memoria. Ma il baluginare di un qualche cosa di preesistente a quello

che ci preme di raggiungere c'è. Insomma, l'eco delle immagini dell'arte antica è sovente il motore del primo passo verso ciò che però dobbiamo cercare oltre quel dato. Se prevalga la memoria della cosa o il desiderio di superarla, questo non saprei valutarlo. Però, è impossibile negare che ci sia una specie di filtro, di trasparenza, che ci consente di guardare al di là. Aprire una finestra sul vuoto non provoca molte emozioni o desideri. Ma se il vano della finestra è impaginato su qualcosa che interferisce col vuoto, la visione si fa più attraente, mi consente di vedere oltre la traccia già esistente.

Vattimo: Mettiamo che Paolini sia la sfinge. La sfinge deve riaffermare l'enigmaticità dell'enigma. Mettiamola in un altro modo: ogni gesto artistico, come ogni gesto di portata storica, è storico. Questo potrebbe essere un bell'enunciato. Diventa storico nella misura in cui diventa storico. Quando lui dice che l'evocazione di eventuali modelli del passato è un punto di partenza, dice il vero perché poi i suoi

frammenti, i suoi disegni sui profili delle statue classiche sono sempre inseriti in una struttura che resta sempre molto visibile, molto imponente. Ogni ripresa di una tradizione è un atto di interpretazione che, come atto, è originale. Però questo atto si offre ad altri come qualcosa di cui si può parlare non appena è messo in rapporto con i suoi precedenti. Per questo dicevo che un gesto si costituisce come storico nella misura in cui lascia emergere la propria storicità, anche come storia *rerum gestarum*, non solo come *res gesta*. Può darsi che questo sia un tipico discorso filosofico sull'arte. La filosofia come la civetta di Minerva viene sempre dopo. Avete mai visto un filosofo che scommetta su un artista e lo renda popolare? Non argomenterei mai filosoficamente per difendere un'opera piuttosto che un'altra, semplicemente perché la filosofia non può farlo. Anzi, tutte le teorie filosofiche sull'arte, grosso modo, si riassumono nel dire che non si può argomentare filosoficamente sull'opera d'arte. Kant, prima di tutti, in-

segna. E si potrebbe mostrare che anche Hegel fa così. Sicché la bellezza, quando diventa tema, diventa in qualche modo occasione di fuga: come discorso che parla d'altro, discorso che situa, storicizza. Non riesco a vedere oggi un'altra esperienza dell'arte che non sia l'esperienza storica. Non ricordo se Baudelaire o Stendhal diceva che d'ora in poi ogni opera d'arte sarà un'opera storica. Credo che fosse Stendhal: dopo Napoleone... E non saprei cosa volesse dire, nel contesto, questa frase. Ma presa così è una frase ricca, piena di pathos, che può dar luogo a molti pensieri, se si considera, per esempio, che molta estetica primo-novecentesca si è convertita in pensiero della storia e viceversa. Non so, i grandi storici tardo-ottocenteschi concepivano le loro costruzioni del passato come opere d'arte. Burckhardt che ricostruisce il Rinascimento... e persino Croce ha cominciato con un saggio sulla storia sotto il concetto generale dell'arte. Insomma, nel Novecento s'è verificato un avvicinamento di arte e storia nella teo-

ria della storiografia e nella teoria dell'estetica, a mio parere sintomatico. E, oggi, il fatto che l'opera in tanti modi dia luogo a riflessioni di carattere storico perché, mancando dei canoni classici assoluti, abbiamo bisogno di riconoscere la riuscita di un'opera in relazione a un contesto, e solo in relazione a un contesto, a me sembra particolarmente significativo, problematico e interessante. Questo ho inteso dire. Anche se ho sempre il sospetto che sia il punto di vista del filosofo e non dell'artista, né del fruitore immediato. Ma, potremmo domandare, che importa?

Paolini: La bellezza, forse, è qualcosa che si può confessare solo a noi stessi. Non si può definire in assoluto, neanche in relativo, se non come sensazione, come valore da confessare intimamente, senza poter proiettare questo qualcosa d'interiore in una formulazione. Certo, ciascuno di noi sa cosa gli piace e cosa non gli piace, però la sfida sarebbe quella di uscire dalla propria personale, seppur nitida, sensazione.

Vattimo: Quando ho fatto la mia tesi di

laurea avevo osservato che Aristotele usava spesso il termine *kalós* avverbialmente, cioè con l'omega e con l'accento circonflesso. Non so infatti se Aristotele chiamerebbe bello qualche cosa. La bellezza della tragedia era per esempio il fatto che "bellamente" produceva quegli effetti che doveva produrre. Cioè, si realizzava secondo certi scopi intrinseci. Sì, posso ammettere che il problema della bellezza sia anche un problema di appropriatezza a singoli valori. Credo però che l'individuazione di un valore bellezza sia già l'inizio della decadenza: il giorno che avessimo raccolto in un museo tutte le cose che sono belle ma molto diverse tra loro — un bel confessionale, una bella pala d'altare, una bella arma da guerra — questo valore sarebbe già finito. Una volta estratto dalla sua originaria situazione avverbiale, il bello è già dissolto.