

Tu apprends à regarder les tableaux exposés dans les galeries de peinture comme s'ils étaient des bouts de murs, de plafonds, et les murs, les plafonds, comme s'ils étaient des toiles dont tu suis sans fatigue les dizaines, les milliers de chemins toujours recommencés, labyrinthes inexorables, texte que nul ne saurait déchiffrer, visages en décomposition.

Georges Perec,
in *Un homme qui dort*,
Denoël ed., Paris, 1967

Mai più una mostra

Avvertenza

Abito qui, da qui vi scrivo e qui d'ora in poi intendo restare.

Questo non vuol dire aprire o chiudere quelle porte, che rimarranno come al solito socchiuse, né distrarre l'attenzione dai fenomeni e dall'attività delle istituzioni impegnate sul fronte dell'arte contemporanea.

L'arte, però, deve essere antica.

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.

L'attenzione si concentra all'interno di quelle quattro pareti. I sette studi, diari di bordo di una navigazione solitaria e senza meta, sono le proiezioni di un punto di vista centripeto volto a considerare, a farsi interprete della perdita dell'orientamento: non costituiscono né sette né una mostra.

I
PRO MEMORIA

Quanto posso intendere per dignità, per “qualità essenziale” di un artista, non si deposita nella soluzione dell’esperienza, il progetto è irriducibile all’oggetto, l’immaginazione elude l’immagine, io non sono il quadro.

[1963]

*

L’affanno, l’urgenza dell’idea, la ricerca “obbligata”, la preoccupazione per l’evidenza, siglano il destino grottesco, l’affascinante sgradevolezza dell’arte d’oggi. La musa capovolta, il rovescio del quadro, la trascrizione infinita, l’arbitrio del tempo, irridono la precarietà (e lo splendore) dell’immagine.

Invoco, nel mio lavoro, la trasparenza etimologica delle opere di Beato Angelico, Johannes Vermeer, Nicolas Poussin, Lorenzo Lotto, Jacques-Louis David.

[1968]

*

Quali sono i rapporti che il suo lavoro intende istituire con il pubblico? È interessato ad un pubblico vasto di massa o ad un pubblico di “amici” o ad un pubblico di intenditori, e amatori?

Sono convinto che la costituzione di tale rapporto si attui di per sé, che non riguardi in modo primario l’artista e che non si debba, ancora una volta, invocare l’oscuro matrimonio tra arte e società. Del resto, è la mia stessa attività che tende a qualificarsi, potrei dire, come irrimediabilmente “accademica”.

Quale funzione dà al mercato, alle gallerie, ai musei? Li considera necessari o superabili da altre istituzioni, da altri mezzi di comunicazione?

Sarebbe irragionevole negare l’indiscutibile funzione che gallerie e musei hanno avuto e continuano ad avere. Aggiungerei una considerazione dettata, prima ancora che dal gusto del paradosso, da una personale esperienza. Il Metropolitan Museum di New York offre l’immagine, sempre diversa, del pubblico che lo affolla, rappresentazione contingente del visitatore stesso. Il Museo Condé di Chantilly presenta invece l’immagine, sempre uguale, delle opere che vi sono esposte, in uno spazio immutabile. Tutti e due sono esempi, casuali e perfetti, di due tipi diversi di “funzione”: ogni opera, in un certo senso, è museo a se stessa.

[1972]

*

Quale ruolo ha attribuito al suo lavoro di questi anni?

Quello, oggi quasi inconfessabile, di non essere deliberatamente comunicativo ma piuttosto di porre l’accento sulla bellezza del comunicato (o del comunicabile).

In altre parole, se non ho mai dipinto dal vero è perché ancora mi sovrasta l’idea del vero come categoria inafferrabile, troppo evidente per farsi a sua volta più vera.

Quale ricerca la interessa, a quale pensa di dedicarsi nel prossimo futuro?

A qualche cosa che non presuma, di per sé, un’implicazione rappresentativa, per esempio non rilasciare troppe interviste.

[1976]

*

Con la crisi del movimento moderno e dell'avanguardia, le forme stesse del tempo sembrano mutare profondamente insieme con i nostri modi di comprendere la storia. Taluni pensano che l'epoca moderna sia giunta al suo termine e si collocano in una prospettiva post-moderna. Altri, al contrario, ritengono che il movimento moderno stia avviandosi a una stabilizzazione che potrà interessare parecchi secoli ancora e concepiscono una sorta di modernità permanente. In ogni caso la nozione del moderno appare trasformata sia culturalmente sia socialmente: che ne pensi? Come posizioni il tuo lavoro nel senso del tempo e della storia?

«Non credo di aver contribuito alla sceneggiatura né tanto meno alla produzione di quell'interminabile "colossal" che si chiama "politica culturale". Si celebra e continua a prosperare, ma senza lasciare tracce, una sorda liturgia delle superstizioni della ragione. Beati i dilettanti (quando non lo sono più e non lo sanno ancora)». Così concludevo un'intervista sull'immediato passato. Eccomi ora alle prese con una domanda che mi sembra possa sollecitare un'ipotesi sul futuro.

A così breve distanza di tempo l'umore può essere cambiato, non il punto di vista. Volendo attenuare l'intransigenza di quanto già detto, e venire più puntualmente al tema di questa inchiesta, potrei aggiungere che la "pietra profetica" della storia dell'arte è altrettanto sibillina di quell'"oracolo" che è l'opera stessa. L'apparente leggibilità della prima non è che il ricalco, lineare e ordinato, della sconcertante inafferrabilità della seconda.

E allora perché tante domande? L'asse di equilibrio, senza andata né ritorno, è sottile più che mai. Ma non è fragile, e neppure spezzato come molti hanno l'abitudine di raccontare.

Viviamo insomma quella che si potrebbe chiamare la "maledizione dello storicismo" (condizione peraltro giusta e meritata, quindi irrinunciabile) che finisce col condurci ad una ingannevole, e anche un po' ricattatoria, "ideologia del futuro". Fino a ieri, una parola era nuova per negare ciò che la precedeva, oggi è nuova perché è nuova, per semplice constatazione cronologica.

Come continuare a stupirsi del nuovo se il nuovo è già programmato e, soprattutto, come poterlo intravedere se per immaginarlo non bisogna sapere di cercarlo? E come infine poter credere ad espressioni del tipo "arte e socialità", "libera creatività collettiva" e simili in una cultura pronta a manipolare ciò che non pretende neppure di apprendere?

[1977]

*

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

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

[1983]

*

Che l'artista abiti l'obliquità, e sfugga ai richiami della centralità, mi pare cosa ovvia: la sua condizione è uno stato di non-appartenenza, di distrazione o di scetticismo che la regola vigente, conservatrice o rivoluzionaria che sia, è pronta ad interpretare come provocatoria.

Il tradimento, non soltanto della realtà ma anche della prospettiva culturale e perfino di se stesso, è la scommessa dell'artista da sempre. Da sempre cioè l'artista si alimenta dell'illusione linguistica, il solo luogo della scacchiera sociale che gli appartenga.

Paradossalmente, però, questa trasgressione è talmente attesa e necessaria che rischia di diventare sistematica. Ed è qui che si gioca la mossa decisiva: la teoria dell'arte non è una copertura dell'opera ma un inganno, a volte anche opportuno, col quale l'artista deve misurarsi. Il suo unico imperativo, se ne esiste uno, è quello di dimenticare tutto, anche i più provvidi incentivi ad essere soltanto se stesso.

[1983]

*

– L'artista, dimenticata la sua prima opera, si mette in disparte ed al suo posto appare un gentiluomo: tutti i quadri che riuscirà a mostrare in seguito si metteranno in posa, come a formare un'immensa cornice a quel riquadro vuoto. Il punto è di attribuire data e luogo a quel primo istante...

– Non ne sono convinto, forse è vero il contrario: è l'artista che appare alla fine, è lui che resta! Di chi sarebbero, se no, quelle tracce, quelle stesse che ora ci permettono di parlare?

[1983]

*

Noi (artisti) dovremmo sapere che loro (gli altri) ci aspettano al varco. Se ancora ci attardiamo in vaghe schermaglie di intrattenimento è perché, non dovendo varcare più nulla, non vediamo più loro, ma l'oro.

[1987]

*

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

Niente più vernissages, interviste, reportages... quotazioni, percentuali, spedizioni... Una vita senza prezzo. Onorerò le committenze (vere o inventate "ad arte") consegnando i risultati a chi vorrà: donazioni amichevoli, ricambiate da un contatto (nessun contratto, visite brevi).

[1988]

Da qualche tempo (declinato l'invito a Documenta 8, Kassel 1987) evita di prender parte attiva alle grandi rassegne internazionali («estenuanti, sconsiderate riunioni propiziatriche», dichiara l'artista) per concentrare la sua attenzione sull'idea stessa di esposizione.

Un percorso iniziato in occasione della retrospettiva al Nouveau Musée di Villeurbanne (1984) e perseguito in varie e successive esperienze: alla Staatsgalerie Stuttgart (1986), al Musée des Beaux-Arts di Nantes (1987) e alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (1988), 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».¹

[1989]

*

Ma quale luogo potrà mai accogliere quell'opera, oltre quella stanza che custodisce la sua stessa possibilità di manifestarsi?

¹ Questa minima antologia personale, o breve profilo tematico (sono brani estratti da libri e cataloghi pubblicati fino ad oggi) fa eco ai pensieri di tarda estate che mi avvio a trascrivere in queste pagine.

II

ROVINE FUTURE

Anni e anni di lagnanze (legittime) e di invocazioni (meritorie) sembrano aver colmato il vuoto. Le giuste e diffuse preoccupazioni a lungo ripetute riguardo alla latitanza dell'istituzione museale, specialmente in Italia e ancor più specialmente per l'arte contemporanea, sembrano ora, quasi d'improvviso, essersi tacitate, aver toccato il limite della saturazione.

Quasi d'improvviso, appunto, larghi schieramenti di anonimi o, peggio, originali padiglioni, creati allo scopo di assecondare la funzione (si è perfino arrivati a parlare di "fruizione") dell'opera d'arte – di quel qualcosa, di quell'unica cosa, forse, che vanta di non averne alcuna – sono sorti qua e là, un po' dappertutto. Insomma, le migliori intenzioni (strumenti adeguati e moderne strutture, come si usa dire) non hanno probabilmente giovato a una corretta frequentazione dei luoghi dell'arte.

A Rivoli assistiamo, in un certo senso, a una singolare eccezione: per sua e nostra fortuna, il castello possedeva già, senza bisogno di doverglieli imporre *ex novo*, tutti i requisiti per ricevere l'investitura di museo d'arte contemporanea.

L'edificio esisteva ma, al tempo stesso, non era mai esistito. Tutti sappiamo che il complesso non fu portato a termine e che quindi non conobbe alcuna utilizzazione effettiva né all'epoca originaria né, tanto meno, in seguito.

Così, esente dal sospetto di esser stato costruito allo scopo, ha rivelato la perfetta, naturale adeguatezza (magniloquenza e discrezione, nobiltà e distacco) necessaria ad accogliere un'esposizione.

In tal modo rievoca, portandole in grandezza al vero, gli echi e le vertigini delle ampie volte descritte da Hubert Robert nelle sue *Vues du Louvre*. Una di queste, la *Vue imaginaire de la Grande Galerie en ruines*, affascinante episodio nel tema delle "ruines futures", sembra volerci indicare due destini paralleli. Attraverso i quali, le opere e gli spazi che le accolgono si rincorrono nel tempo, fino a rovesciare i propri ruoli, a "rovinare" le une sugli altri, a ritrovare gli spazi e le opere che li abitano.

*

«Museums never were, and I think never will be, the absolutely right environment for works of art. I don't think works of art are at their most interesting when separated from the whole fabric of life. It makes it possible for more of the public to see them, it's convenient, it's good for art history – especially as it preserves them – but it is a compromise». [...]

«Modern art differs from that of the past in its phenomenal multiplicity of styles a function of its more individualistic, less collective, less institutional character». [...]

«A museum is a museum, and you can't pretend it's an apartment...».¹ [...]

«En désertant les lieux publics, cadres de son ancillarité sociale, l'art a perdu son caractère institutionnel et désormais entre les démarches les plus individualistes seule l'histoire de l'art semblerait pouvoir introduire une cohérence, discerner une évolution. L'oeuvre d'art ne répondrait donc plus qu'à la seule quête esthétique des artistes et de leurs amateurs et n'aurait d'autre lieu de destination que les appartements privés des uns et des autres. Ainsi est clairement effectuée une assimilation entre la fonction sociale de l'art et l'assignation des oeuvres à un lieu». [...]

Ma, tuttavia «L'exposition est ce par quoi le fait artistique advient et si l'on veut pouvoir en rendre compte, il faut s'en donner les moyens et en tout premier lieu ne pas considérer l'exposition comme un langage second véhiculant un signe lui préexistant, car ce serait rendre inaccessible ce que les modalités d'apparition de l'art impliquent dans la production artistique».² [...]

*

Sono sempre più convinto che quella del museo personale sia la prima, e forse l'unica, regola da applicare ad una materia delicata come l'opera di un artista.

Li soltanto, da Fiesole a Urbino, da Roma a Parigi, Aix-en-Provence e Ferrara, la Musa visita l'Angelico, Raffaello, Poussin, Ingres, Rousseau, Cézanne e De Chirico.

La messa a fuoco monografica coglie l'obiettivo: oltre a quello specifico (l'avvento della "visione") include, come un effetto a sorpresa, l'eco che si sprigiona e pervade lo spazio destinato ad accogliere, davvero, la Musa.

La quale, qui o altrove, non ci comunica nulla: ci *ascolta* pensare (è così che ci *parla*).

Un'opera d'arte, dovesse mai prendere la parola e dichiararsi, prima ancora di voler essere presa in considerazione, chiederebbe semplicemente di essere, di appartarsi dove e come suggerisce l'intenzione che l'ha dettata. Inutile accoglierla con il rispetto e gli onori abituali, meglio una corretta e sensibile discrezione: a misura, appunto, del messaggio che non dà ma che chiede di ascoltare insieme a noi.

¹ W. Rubin, citato da J.M. Poinot, *Quand l'oeuvre a lieu*, in "Parachute", n. 46, Montreal 1984.

² J.M. Poinot, in *Quand l'oeuvre a lieu*, cit. Vorrei anche segnalare, sull'argomento, la mia nota in catalogo della mostra *De l'atelier à l'exposition*, Musée des Beaux-Arts, Nantes 1987.

III

LA CITTÀ PROIBITA

Una frase del documento che, convocandomi qui, indica i temi di questo seminario¹, ha assorbito in modo particolare la mia svagata, ma non distratta, attenzione. Si trova a pagina 2, e afferma:

«La coscienza dell'“indebolimento” dei significati e della loro impossibilità di ricomporsi in unità di senso forti e fondative, può indurre insofferenze e tentativi di fuga che si esplicano nell'idea di un'arte intesa come oasi di libertà nel deserto crescente del nulla».

Mi scuso con l'anonimo estensore del testo se, pur ritenendomi apparentemente d'accordo con lui in questo particolare passaggio, non ho però potuto fare a meno di leggervi: “Un'oasi di libertà nel deserto crescente della libertà”, incorrendo in un'inversione di termini rispetto a “Un'oasi di libertà nel deserto crescente del nulla”.

Che si sia trattato di un *lapsus* di lettura, piuttosto che di una mia inconsapevole opposizione di principio, non saprei dire... Che l'opera non sappia che farsene, della libertà, se, come il nulla, non può avere luogo?

A) Dirò subito allora ciò che ho sempre pensato a proposito del *luogo della rappresentazione* inteso come spazio dell'opera (a quale natura questo spazio appartenga, in quale orizzonte sia possibile inscrivere).

Se ho detto “pensato” non vorrei però equivocare: in verità non ho mai pensato l'opera, anche se così potrebbe sembrare a chi l'opera vede e subito intravede – o crede di intravedere – il pensiero che l'ha dettata. L'artista e l'opera sono complementari, non consequenziali. Così, come per l'opera sarà essenziale, per dirsi esistente, cogliere lo sguardo che la rivela (sia esso dell'autore o dello spettatore), allo stesso modo all'artista è necessaria, a prova della sua stessa salvezza, la scoperta di qualcosa (l'opera) che gli consenta di *guardare*. Per questo, dicevo, sono le opere ad avermi pensato e non viceversa. L'artista non pensa, è un naufrago, superstite dello scampato pericolo che è l'approdo stabilito nell'opera. È una figura instabile... in lui convivono attitudini contraddittorie. Ricerca il nuovo, modi sempre originali (strade non ancora percorse) ma sempre all'interno di un codice (è un alfiere della norma, anche se di una norma che ancora non conosce). *Deve* partecipare la sua visione ad altri, ma non accetta di dividerla (neanche con se stesso, se approdato all'opera già si rivolge alla successiva). È ironico, ma non fa dell'ironia un esercizio. Non ha nulla da dimostrare, ma persevera nel suo cammino.

Così spossessato di sé l'artista (il naufrago) rischia davvero di non esser più riconosciuto (avvistato), di ostinarsi a ricercare qualcosa dalla quale invece, pur senza rendersene conto, è già posseduto. Cercatore d'oro, prestigiatore, giocatore di scacchi, eremita, pescatore di perle, artista, maestro di cerimonia sono sinonimi? Per esempio, quest'ultimo... secondo un codice prestabilito, è colui che davvero si cala nella ricerca della verità pur sapendola irraggiungibile; cerimonia non è la ripetizione automatica di una procedura convenzionale ma un evento pur essenziale, che scatena il panico così come produce l'estasi, accende una fede o la spegne. L'artista forse è qualcuno o qualcosa, come una controfigura, che più non applica ma *vive* la cerimonia della percezione del mondo, coniuga rivoluzione e discrezione, esige l'assoluto senza saperlo spendere...

Come un rito nel quale sempre occorre calarsi, o come il mito...

Migliaia di statue costituiscono quell'iconografia dell'immaginario che è l'illustrazione di quelle figure misteriose, improbabili eppure possibili, che sono gli dei, le loro gesta...

Altrettanto numerosi sono gli spazi che le separano, il vuoto corposo che ce le rende visibili, la distanza che ce le pone in prospettiva.

“Un'oasi di libertà nel deserto crescente della libertà”...

B) L'artista non conosce gli oggetti, non li *vede*. Eppure, mai come ora tanti oggetti hanno affollato la scena quotidiana, hanno saturato il nostro campo visivo...

Chi è dunque l'artista, vuole o non vuole spiegarsi? O, se si preferisce, dove sono (dove ha nascosto) tutti questi oggetti?

L'artista è qualcuno che si aggira nel vuoto, senza poter rinunciare a descriverlo. Il suo “oggetto” è la membrana trasparente, l'involucro impalpabile di questo “vuoto” all'interno del quale egli si trova. Oggetto del suo sguardo è il suo stesso sguardo che ha, per oggetto, un altro sguardo.

Dunque gli oggetti non esistono perché esistono le cose, anzi *la* cosa. Che cosa? La cosa stessa!

“Un'oasi di libertà nel deserto crescente del nulla”...

C) Certi artisti credono nell'esistenza del "vero". Credono, cioè, 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 ad ogni modo dell'esistenza dell'opera la necessità loro propria. Nessuno saprà 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.

"Un'oasi di nulla nel deserto crescente della libertà"...

D) Ci sono cose, nella vita, che capita di *non* dover fare, ma dalle quali, proprio per essersene potuti astenere, si trae un coinvolgimento maggiore dell'esperienza che quell'evento mancato avrebbe finito di procurare.

"Tutto è scritto" si dice qualche volta, quando cioè una curiosa premonizione ci fa assaporare cose non direttamente sperimentate ma già messe all'attivo di una conoscenza avvenuta non si sa come.

Per esempio, per un artista (ma è "vita" la sua?) questa è una condizione, potremmo dire, istituzionale, della quale il riflesso è nell'opera, o meglio in ciò che appunto l'opera nasconde.

Chiedersi, prima o dopo non importa, quale sarà il destinatario di ciò che si fa o si sta per fare, mettere in relazione il "tutto qui" dell'opera con la pretesa di una risposta, esigere in sostanza un interlocutore attento e partecipe di un atto gratuito, intransitivo... Quando mai l'arte s'è alimentata della necessità del confronto, visto che la risposta è già *sua*, precede la domanda?

Precedere non significa anticipare (questo lo hanno fatto le avanguardie) ma procedere prima di sapere, senza voler dimostrare... Come si può, insomma, pretendere di volersi opporre a qualcosa che comunque si vuole a disposizione perché, soltanto così, si avrà modo di dar voce alla propria opposizione?

Questo qualcosa non c'è, non c'è più e, forse, non c'è mai stato. L'artista crede di esistere perché così è nominato dall'altro, che poi è lui stesso sottratto – o sostituito – alla necessità di far convergere fuori da sé il vuoto che tutti abitiamo.

Quando poi gli artisti (che espressione imbarazzante da pronunciarsi al plurale) confrontano (ipotesi davvero inattendibile) le proprie convinzioni (come possiamo averne?) riguardo al contesto (a volte c'è anche il sole, però) nel quale si trovano ad operare (ma l'opera è lì, non trasformiamola in un verbo)...

Siamo passati dall'interpretazione della Storia alla Storia delle interpretazioni: la somma delle versioni del vero ci consegna, ora, alla verità delle versioni. L'autore, firma senza nome, altro non è dunque che latore – o l'attore, se preferite – dell'opera, il *caso della cosa*.

"Un'oasi di libertà nel deserto crescente del nulla"...

E) L'artista, oggi, sa di potersi esprimere *meno* degli altri. È lui che, solo e da sempre, sperimenta ogni giorno l'inafferrabilità, 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.

"Un'oasi di nulla nel deserto crescente della libertà"...

La dimostrazione? Nulla abbiamo ascoltato fin qui che non avessi già detto o scritto prima di svolgere questa mia relazione. Le considerazioni che si sono succedute, suddivise dagli intervalli che alternatamente pongono la frase in questione, sono brani di miei precedenti interventi raccolti, appunto, nel deserto della mia assoluta libertà.

A) *Il luogo della rappresentazione*, Seminario "Arte e vita dell'Arte, dalla creatività al linguaggio", Foligno ottobre 1984.

B) *La cosa stessa*, in "Giochi d'acqua", ed. Galleria Pieroni, Roma 1985.

C) *Milleluci*, in cat. Museo di Capodimonte, Electa ed., Napoli 1988.

D) *L'autore? Un attore!*, in "Ancora un libro", ed. A.E.I.U.O., Roma 1987.

E) *Ultimatum*, in "Suspense", Hopefulmonster ed., Firenze 1988.

¹ *Oltre la linea... dell'avanguardia*, a cura di P. Derossi, Facoltà di Architettura, Politecnico di Torino, 13-14 marzo 1990.

IV
FUOCO FATUO

“Bravi, BRAVIII!...”. La folla si era appena dispersa, defluendo rapidamente dalle sette strade che interrompono, a intervalli regolari, il vasto perimetro della piazza.

Io solo restai (sono ancora qui) fermo sul ponte che estende al di là del fiume, verso la collina, l’asse longitudinale di quell’incommensurabile teatro all’aperto.

Non riuscivo a spegnere l’eco di quell’esclamazione: afono ed esausto (forse per non averla mai neppure pronunciata) non riuscivo a rendermi conto che, discesi i danzatori dal palco, ci si dovesse rassegnare al silenzio.

Il buio, oltretutto, non incrementava la fiducia di poter accostare altre voci, o almeno uno sguardo disposto a prostrarre quella ormai remota acclamazione... Tutto taceva e spariva, come inghiottito in un cratere che avesse esaurito l’ultima favilla del magma che pur doveva, poco più sotto, continuare ad agitarsi.

“...!”. Distolto da un qualsiasi sostegno, anche soltanto apparente, trangugiai quel che rimaneva di un’esclamazione senza parole, costretta a compiersi ancor prima di annunciarsi, ridotta com’era allo stato di puro segno ortografico.

V
L'OSPITE

Uno strano tipo (non ricordo il suo nome) di età indefinibile, lo sguardo fisso all'infinito, mi confidava un giorno (tempo e luogo mi sfuggono) di esser come posseduto da una sorta di frenetica inerzia che lo portava a coltivare l'idea di un curioso, inquietante progetto.

Si sentiva pronto – ma la smania di dimostrarlo gli conferiva un'impazienza distratta e apparentemente immotivata – a intuire, a prevenire ogni genere e numero di immagini (era un artista?) sempre che non fosse tenuto a realizzarle, a dover cioè provvedere alla definizione materiale dell'opera.

Aggiungeva, ancor più paradossalmente, che la sua urgenza non era certo dettata da un'intenzione preconstituita. La copia perfetta – “autentica”, precisava – di un antico dipinto sarebbe stata l'esatto equivalente, tanto per fare un esempio, della più inattesa – ma attendibile – visione del futuro. Il dettaglio infinitesimale di un qualsiasi soggetto poteva suggerire il codice segreto di un nuovo linguaggio.

L'attività si sarebbe sviluppata secondo parametri a loro volta – e sempre ogni volta – non prestabiliti, tali cioè da contraddire quegli schemi che si fossero delineati appena prima.

L'idea stessa di avanguardia finiva con l'appartenere a una dimensione arcaica, superata proprio per la sua impossibilità a riconoscersi come tale, ad ammettere la sua implicita destinazione al passato.

Di lui ho detto all'inizio “non ricordo il suo nome” ma, ora ricordo, era lui a non ricordarselo, forse non ne avrà mai avuto uno.

VI
FUORI L'AUTORE

In un'intervista di qualche anno fa, mi fu chiesto qual era, 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 qualcosa 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 poche righe più sopra, non è per caso: il verso, appunto, della tela che Velázquez sta dipingendo apre il "fronte" moderno della visione e illumina, da quell'istante, le tormentate, innumerevoli vie, in parte ancora inesplorate, che ci consentono di guardare, oggi, un'opera d'arte.¹

*

Troppe volte mi sono ritrovato a insistere – e a ripetermi, devo ammetterlo – su una certa mia costante reticenza a recarmi a deporre, a fornire un contributo attivo e consapevole nella ricerca della "verità", o almeno di un senso da rintracciare nell'orizzonte sterminato delle immagini.

Posata la prima pietra (ma non avevo ancora depositato un progetto) ho continuato a innalzare l'impalcatura di un edificio in attesa di costruzione, senza un committente né un destinatario.

Eppure, insistere ripetere e continuare sembrano l'unico modo per sostenere tutto il peso di un vuoto che nessuno pretende di colmare.

*

L'ospite si trattiene in questa stanza, ma al di là di quella porta, ecco, finalmente ci siamo...

*Fuori l'autore*² non è la rappresentazione di ciò che non si può rappresentare, semplicemente *non* rappresenta. Non ha un autore ma avrà uno spettatore, anzi due (voi e io), non è uno specchio del mondo, né un oggetto scelto a caso da "assumere" come opera.

Mai visto prima, lo vedrò dopo di voi: come ci apparirà, dunque, questo quadro? Come potrà mai apparire (a voi e a me) senza che nessuno abbia predisposto il prodigio? E se tutti, ognuno per sé, potremmo bene immaginarlo, come potremmo davvero vederlo? Può l'opera farsi da sé, farsi eco di ciò che avrebbe potuto essere? Se non un autore, ci sarà pure un artefice...

*

Cecilia, volgi lo sguardo è di Haendel, di Rameau o di Monteverdi? De Chirico, Reynolds e Manet non hanno forse dipinto lo stesso quadro, diverse versioni dello stesso tema? Niente li avvicina, ma neppure li allontana, se l'artefice è uno solo: non parlo di affinità, ma di *autorità*, non è questione di modelli (le epoche li smentiscono) ma di continua riscoperta della stessa cosa (la cosa stessa).

*

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").

Inutile cercare una via d'uscita (nessuno ci ha costretto ad entrare). Il labirinto è un cerchio perfetto, che cela nella sua continuità un punto di congiunzione del quale abbiamo dovuto immaginare l'esistenza: il compasso, consolazione del disegnatore, resta uno tra i nostri amici più fedeli, ma non possiamo chiedergli di sostituirsi all'universo delle nostre visioni.

Insomma, ecco il punto, queste visioni sono nostre e non vedo perché dovrei, ancora una volta, farle mie.

¹ Questa prima parte del testo era già apparsa, con il titolo *Il fronte del Moderno*, a cura di A. Mammi in "L'Espresso", Roma, 2 ottobre 1989.

² È il titolo di un quadro ancora sconosciuto. Senza il punto esclamativo, l'invocazione perde l'accento e si capovolge nella constatazione di un'assenza. Non soltanto dell'autore, ma dell'opera: d'ora in poi, il testo prosegue cioè all'insaputa dell'opera che si propone di illustrare. Le frequenti interrogazioni non sono quindi figure retoriche, ma danno conto dell'effettiva impossibilità di descrivere un'immagine, senza per questo voler sconfinare nell'ambito teorico.

VII
CONTEMPLATOR ENIM

Contemplator enim... «Osserva la luce del sole, quando filtra attraverso chiuse imposte nel buio di una stanza; nel fascio luminoso vedrai una ridda confusa di corpuscoli come perduti in una guerra eterna ora raccogliersi in torme e dare battaglia, ora separarsi e di nuovo attaccare, veloci e senza tregua. Guardando capirai quale sia l'eterna caduta delle cose prime nella profonda infinità del vuoto». [...]

«È uno spettacolo frequente e normale, ma ha qualcosa di ipnotico e di misterioso.

Lucrezio ne fa la metafora dell'universo. Lo spazio tra le imposte (*opaca domorum*) diventa il vuoto cosmico. I granelli di polvere assumono la dignità lontana e assoluta degli elementi primi e indivisibili di cui sono fatte tutte le cose: gli atomi (*primordia rerum*). E l'energia che li fa muovere a casaccio e per sempre nel vuoto (*in magno semper inani*) è una cieca gravitazione universale verso il basso, corretta dalle deviazioni del caso. È il caso che impedisce agli atomi di precipitare paralleli e solitari. È il caso che inclinandoli rispetto alla verticale li fa incontrare e scontrare, producendo così i corpi visibili».¹

Merleau-Ponty, nell'estate del 1960, sembra proseguire: «Le peintre vit dans la fascination. Ses actions les plus propres – ces gestes, ces tracés dont il est seul capable, et qui seront pour les autres révélation, parce qu'ils n'ont pas les mêmes manques que lui – il lui semble qu'ils émanent des choses mêmes, comme le dessin des constellations. Entre lui et le visible, les rôles inévitablement s'inversent. C'est pourquoi tant de peintres ont dit que les choses les regardent» e aggiunge: «La vision n'est pas un certain mode de la pensée ou présence à soi: c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même, d'assister du dedans à la fission de l'Être, au terme de laquelle seulement je me ferme sur moi.

Les peintres l'ont toujours su».²

O ancora, «La scena che si *costruirà* grazie all'insistente ripetizione dell'«Io vedo» riassumerà in un senso (anche se negativo: l'esilio) tutti gli elementi offerti dal caso e dal caos. Così tracciato, il quadro avrà ricomposto quello che si offriva e continua a offrirsi in quanto decomposizione».³

*

Eccoci dunque arrivati, come di ritorno, a queste sette⁴ immagini di interno: ciascuna evoca, annuncia in proiezione il divenire dell'opera.

Insomma, quegli stessi fotogrammi che prima si trovavano immersi nel buio della camera fotografica per essere impressionati dalla luce, appena *al di qua* della soglia (tutti e sette i fotogrammi sono stati scattati senza varcare il limite d'ingresso della stanza) si situano ora al centro dello spazio (sulla struttura eretta nella moltiplicazione dello schema di *Disegno geometrico*, 1960) per restituirci, nel raggio luminoso del proiettore o nella traccia riportata sulla parete, la stessa immagine che per effetto prospettico si posa *al di là* del limite dell'ambiente che ci accoglie.

Così esce di scena l'autore. L'opera è altrove, non si tocca.

¹ Lucrezio, citato da S. Vertone in «Corriere della Sera», Milano, 24 giugno 1990.

² *L'Oeil et l'Esprit*, Gallimard ed., Paris 1964. A un altro brano di M. Merleau-Ponty mi ero già riferito in occasione della mia partecipazione «indiretta» a *Gennaio 70*, Museo Civico di Bologna, documentata nel catalogo della mostra e nel mio volume *Idem*, Einaudi ed., Torino 1975. Di Lucrezio ho invece immaginato la casa, in un'esposizione intitolata appunto *Casa di Lucrezio* al Palazzo Rosari Spada di Spoleto (cfr. catalogo, Grafis ed., Bologna 1984, e la scheda a cura del Museo d'arte contemporanea, Castello di Rivoli, 1987).

³ J. Starobinski, *La Mélancolie au miroir*, Julliard ed., Paris 1989 (trad. it. di D. De Agostini, Garzanti ed., Milano 1990).

⁴ Sul perché di questa scelta numerica mi permetto di rinviare al mio testo *Le regole del gioco*, nel catalogo dell'esposizione alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Mondadori De Luca ed., Roma 1988. Cfr. anche *Sette note*, in «A.E.I.U.O.», n. 3, Roma 1981, ripubblicato in seguito come commento alla figura del *Guerrier hermétique*, in catalogo Le Nouveau Musée, Lyon Villeurbanne 1984. Vorrei infine ricordare le quattordici tele di *Un quadro*, 1970, e le ventotto versioni di *La Doublure*, 1972-73.