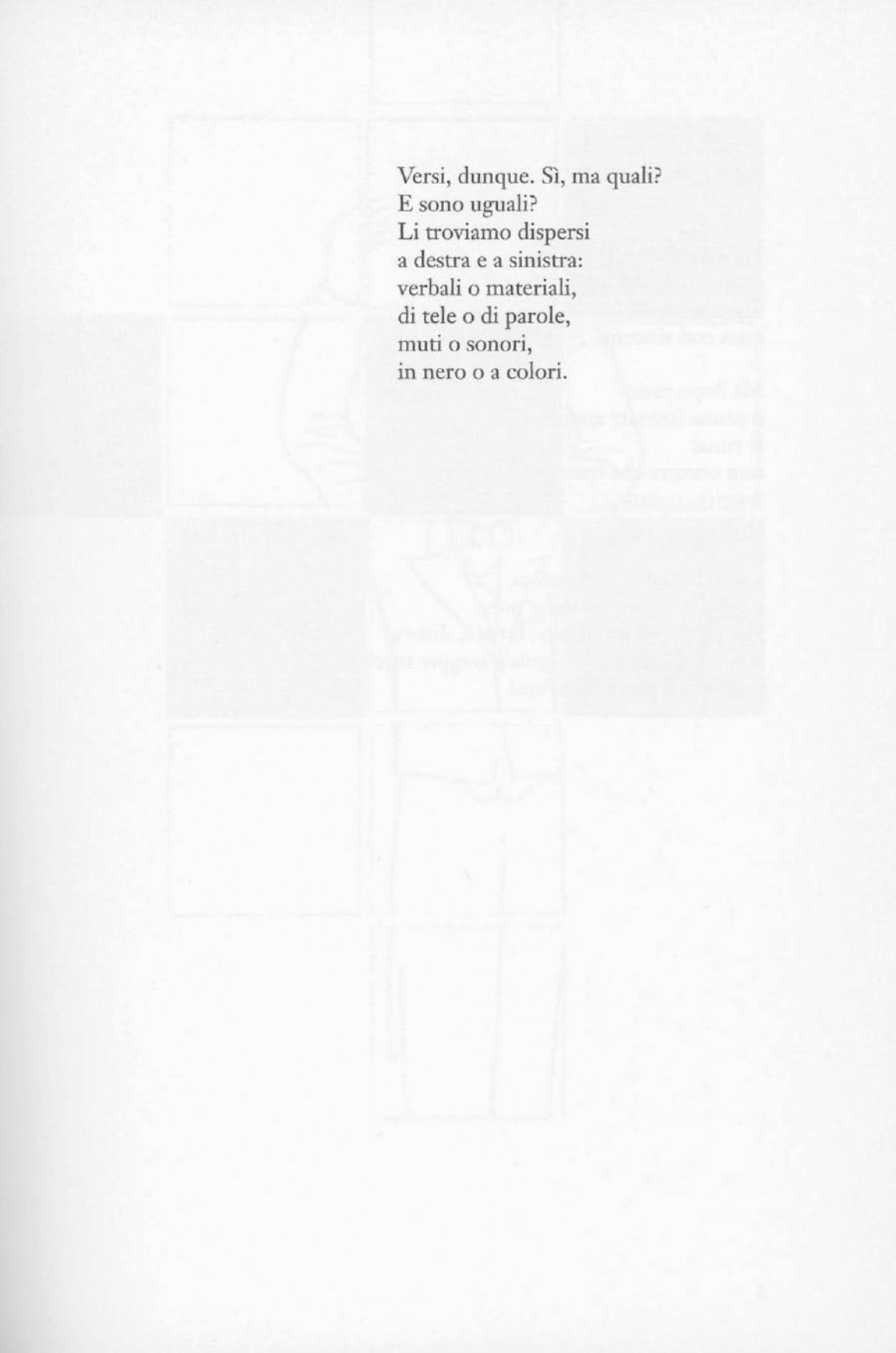


GIULIO PAOLINI

PER UN VERSO O PER L'ALTRO
E ALTRO ANCORA

MASSIMO MININI

EDIZIONI L'OBLIQUO



Versi, dunque. Sì, ma quali?
E sono uguali?
Li troviamo dispersi
a destra e a sinistra:
verbali o materiali,
di tele o di parole,
muti o sonori,
in nero o a colori.

Disjecti membra poetae

Io non so, non posso dire
che cosa ho voluto fare.
Chi lo sa, non vuol capire
che si può anche
tacere.

Pesi e misure

Forma, sostanza...
contenuto: quale peso «netto»
(se non proprio «specifico»)
dovremmo mai stabilire?

Quanto pesa la realtà
al di là di tutto e
a distanza di tempo?

Questi non sono versi ma misure
all'inverso di quanto di solito, appunto,
si vuol stabilire.

Perché continuare a dire
(pesi, misure, parole)
se il testo non è nostro ma suo,
di chi insomma non parla
e ci convince a tacere?

Viceversa

Siamo tutti autori di tutto.
All'istante (tutto si era appena concluso)
ecco riprendere voce il silenzio di prima.
Nessuno è autore di niente.

Sala di lettura

Guardo sempre volentieri un libro antico:
posso anche non leggerlo
(qualcuno lo ha già letto).

Il luogo però deve essere perfetto:
la lampada già accesa, la stanza silenziosa,
tutto deve essere al suo posto.

I libri, pronti a restare dove sono
(qui o chissà dove),
tacciono per non dimenticare.

Ricordano, trattengono lo sguardo,
la memoria di qualcuno che è ancora lì,
senza mostrarsi.

Senso del limite

Quali e quante sono
le cose che vediamo...
Lo specchio d'acqua
giù, in giardino,
il fuoco che arde
qui, nel camino...
Cos'hanno in comune?
Sono lì dopotutto, alla fine.
Il cielo, fuori, è già buio
(Reynolds, Watteau, ...
lo accendono di nuovo,
anche Chardin, cuore domestico,
illumina qualcosa di fantastico).
Dalle pagine, si dice,
emana il sentimento delle cose
ma il libro è chiuso,
l'inerzia ci trattiene.
Una cornice, in penombra,
resta muta:
non c'è luce a sufficienza,
non vediamo il dipinto
ma un riflesso, di lato,
lo annuncia nella stanza.
La cornice è perfetta, sospesa,
ogni cosa, tutto insomma
lì si trova, a misura
di un domani uguale a ieri.

Troppo tardi

Se l'ultimo Beethoven (quello sordo)
è più bravo del primo,
che deve fare un pittore
già anziano (ma che ancora ci vede)
per guardare più in su?
Togliersi gli occhiali,
chiudere gli occhi, restare al buio?

GIULIO PAOLINI

PER UN VERSO O PER L'ALTRO
E ALTRO ANCORA

MASSIMO MININI

EDIZIONI L'OBLIQUO

I. Convivio¹

¹ Questo capitolo si compone del libero montaggio di brani di corrispondenze e interviste a varie voci* e in diverse occasioni degli ultimi anni, raccolti e riordinati secondo nuclei tematici.

*José Alvarez (J.A.), Éditions du Regard, Parigi.

Andrea Bellini (A.B.), corrispondente per «Flash Art International», New York.

Guido Curto (G.C.), direttore Accademia Albertina di Belle Arti, Torino.

Marco Colombaioni (M.C.), studente Accademia di Belle Arti di Brera, Milano.

Giacinto di Pietrantonio (G.D.P.), docente Accademia di Brera, Milano, direttore GAMEC, Bergamo.

Rachele Ferrario (R.F.), docente Accademia di Belle Arti di Brera, Milano.

Massimo Minini (M.M.), titolare dell'omonima galleria d'arte di Brescia.

Mauro Panzera (M.P.), docente Accademia di Belle Arti di Brescia.

Catterina Seia (C.S.), responsabile Progetto UniCredit & Art.

Romina Shama (R.S.), per la rivista «Icôn», Losanna.

Paolo Vagheggi (P.V.), critico d'arte «la Repubblica».

Marisa Volpi, docente Università di Roma, storica dell'arte, scrittrice.

Mauro Zanchi (M.Z.), per la rivista «A+L», Bergamo.

Mauro Panzera. Ringrazio innanzitutto Giulio Paolini, che ha accettato di intervenire a questa occasione didattica al termine di un corso monografico sulla sua opera in una decina di lezioni².

Questa è l'ultima lezione del corso del IV anno di storia dell'arte, è dedicata agli studenti, e se ci sono interventi, cose da dire, questioni da porre, credo che Paolini sarà contento di rispondere, discutere, magari anche di polemizzare, cosa che non si fa più...

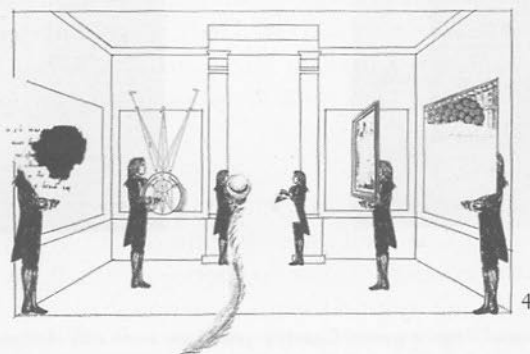
Massimo Minini. Questo è il momento propizio per riempire un vuoto. Sono qui solo in veste di organizzatore, il mio ruolo non è quello di parlare ma c'è una cosa che vorrei dire. Ci sono due lavori che negli anni Sessanta invertono il nostro punto di vista: uno è *Socle du monde* di Piero Manzoni, posato a Herning in Danimarca, in un campo vicino al museo, girato al contrario, e sostiene il mondo. Il «socle» è un grande cubo dove l'artista anche lui si ritrova a gambe per aria, si ritrova a pensare se il mondo è messo di qua o di là e se sia possibile che questa base ci fa vedere il mondo, girato, come se fosse una pallina appoggiata. Pochi anni dopo Giovane che guarda Lorenzo Lotto di Giulio Paolini inverte il nostro punto di vista e ci fa trovare nel tempo e nello spazio, a occupare la posizione che il pittore di



² Le trascrizioni che danno luogo a questo Convivio prendono avvio dall'«Incontro con Giulio Paolini» svoltosi presso l'Accademia di Belle Arti di Brescia il 21 maggio 2003, cui fanno seguito e contesto altre diverse conversazioni.

allora, Lorenzo Lotto, occupava mentre dipingeva quel ritratto, quel giovane che ora sta guardando noi e non lui. Allora in questa specie di arco voltaico che ci affascina, Paolini per me è quello che prosegue il lavoro di Piero Manzoni. Ha fatto anche delle affermazioni gravi però l'autore a proposito della rappresentazione, a proposito dello scandalo della rappresentazione. E vorrei chiedergli, anche per dargli la parola, se non trova una contraddizione nel trovarsi qui in un'Accademia in cui si insegna a diventare artisti e proporci l'opera come un soggetto che guarda noi piuttosto che essere noi un soggetto che guarda l'opera, vorrei chiedergli di difendersi da quest'accusa...

Innanzitutto, caro Massimo, devi difenderti tu da un lapsus. Perché io non ho mai parlato di «scandalo della rappresentazione». Ho detto invece «scandalo della comunicazione». E non è soltanto questione di parole: ho detto «scandalo della comunicazione» proprio a correzione del rischio che la rappresentazione diventi appunto comunicazione. Io ho, in altri termini, una sorta di venerazione per la dimensione della rappresentazione, sempre che non la si assoggetti, la si strumentalizzi a un uso comunicativo. Propriamente io intendo che la rappresentazione è in sostanza una sorta di parametro, di paradigma, è un sistema, che può essere letterario o visivo, e che assume valore nel fatto di considerarla come una sorta di regola potenziale; nel mio corso alla Fondazione Ratti tentavo di insinuare negli allievi il gusto della rappresentazione perché vedo con perplessità quella che oggi mi sembra essere una certa negligenza nell'uso del linguaggio, nel prendere la scorciatoia dell'azione diretta, dell'intervento immediato, della comunicazione esplicita...



Giacinto di Pietrantonio. *Per molti artisti appartenenti alla tua generazione artistica si conoscono dei precedenti nella pittura o in quel tipo di arte che si riteneva allora «tradizionale». Di te non c'è memoria del prima, sembri venuto dal nulla, insomma Paolini, già alla prima uscita, è Paolini con il suo linguaggio «poverista-concettuale», definito, maturo fin dalla nascita.*

Coerenza, precocità... non sono certo titoli di merito, ma condizioni involontarie, occasioni colte al volo, segnali che si impongono. L'artista ricomincia sempre da zero, ogni volta: così il primo quadro è anche l'ultimo e viceversa.

M.P. [...] *Come dicono gli esperti dei giochi matematici, per guadagnare un punto bisogna uscire dallo spazio di quel punto. In qualche maniera Paolini, quando fa Disegno geometrico, è come se uscisse da quello spazio perché solo da fuori si può leggere e giocare questa partita. Questo tra l'altro credo sia anche un esercizio esemplare per pensare a come opera l'artista, perché rispetto a questa immagine Paolini ha sempre mantenuto un atteggiamento da «oggetto misterioso». Nell'86, scrisse a proposito di quest'opera: «Quasi vent'anni mi sono occorsi per arrivare a tracciare, era un giorno di settembre del 1960, due linee rosse in diagonale, da quelle determinare 4 punti e da quelli gli altri 4, necessari per limitare la porzione di spazio che avrei chiamato Disegno geometrico. Ero così arrivato a trasformare porzione in proporzione, memoria in durata ma (ora lo so) non lo sapevo». Un viaggio autointerpretativo che fa guadagnare soglie di coscienza, di conoscenza del proprio lavoro, a distanza di tempo. L'opera di Paolini sta tutta in quel Disegno geometrico, e quindi è come se fosse un incunabolo più che una prima opera. Mi piacerebbe sapere da Giulio se ha continuato a ragionare su Disegno geometrico.*

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.

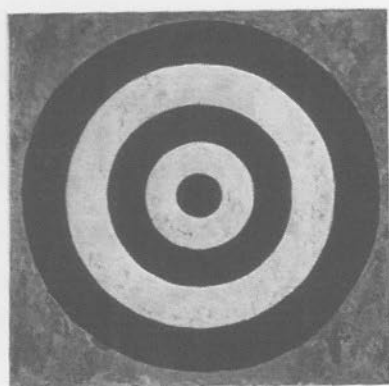
Il disegno è la dimora dell'immagine, quel luogo silenzioso dove il tempo scorre così lento da sembrare immobile: per spiegarmi meglio, esistono a mio avviso almeno due modi di intendere il termine «disegno».

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

Ora un breve flash-back per rispondere a Minini su Manzoni e anche in rapporto alla questione dell'insegnamento. Sarebbe impossibile pensare un Manzoni insegnante, ma questo non perché non ne avesse le doti. Chissà quante cose Manzoni avrebbe potuto dirci e insegnarci ma non avrebbe potuto farlo perché, a mio vedere, la sua figura è proprio di un individuo che si consuma nella propria esperienza e la brucia, ora dopo ora, giorno dopo giorno. Individualità che si mette in gioco e si perde.

Più che parlare di *Disegno geometrico* (chissà quante volte ve ne ha parlato il professor Panzera, non so quante volte io ho parlato, ragionato, su questo quadro) direi quasi che la frequenza con la quale mi trovo a riconsiderare questo mio primo lavoro si infittisce man mano che il tempo passa e ne prendo distanza...

Il quadro, come vedete, è un'immagine incompiuta, dà a vedere qualche cosa che non arriva a compimento: più che incompiuta è «ininiziata», cioè non è neppure cominciata. La squadratura geometrica di una superficie è la premessa, non è neanche il primo passo di una immagine, è ciò che sta «prima» dell'immagine. Però qui la squadratura non è tracciata su una tela vergine, su una tela immacolata, ma è tracciata a inchiostro su una superficie dipinta di bianco, un fondo bianco abbastanza corposo steso con la spatola e in modo piuttosto irregolare. Non è un fondo di tela preparata, è una pittura bianca, quindi la squadratura viene «dopo». Questo non dire, non essere, non sta cioè a significare una dichiarata rinuncia all'immagine, non è una iconoclastia ma piuttosto uno stato di attesa. In questo senso, a quest'epoca, Jasper Johns e Gerhard Richter, nei primi anni Sessanta compiono, con i loro quadri, operazioni abbastanza analoghe. Johns sceglie una immagine banale (un bersaglio o una bandiera non sono certo delle immagini suggestive), immagini per dar luogo all'esercizio, o alla celebrazione, della pura pittura. Allo stesso modo Richter, con l'abitudine di fingere delle immagini fotografiche, formula una scommessa di pura pittura, addirittura sfidando la realtà della fotografia a diventare realtà della pittura. I due artisti compiono,



6



7

nella apparente diversità, una operazione che è simile. Io mi trovo a una certa distanza da questo tipo di esercizio perché, come abbiamo appena detto, loro definiscono l'immagine, cioè la costituiscono (chiamiamoli pittori-realizzatori), io invece, pur dipingendo, non annetto alla superficie dipinta il ruolo di superficie da osservare, ma la questione di pensare a quello che un quadro potrebbe essere senza mostrarlo (pittore suggeritore).

Siamo tutti, negli anni Sessanta, molto prossimi a quel minimalismo non solo formale ma anche mentale che porta in un modo o nell'altro gli artisti di quell'epoca a porsi su dei crinali silenziosi, misurati. In sostanza, anziché dei quadri compiuti, cioè realizzati sulla loro stessa superficie, i miei quadri (non solo questo ma tutti quelli che verranno dopo) non si vedono, non si danno a vedere, ma piuttosto si interrogano, cioè sono dispositivi, chiamiamoli così, atti a farci immaginare il quadro, visto che quello che stiamo guardando forse non lo è. Poi, di lì a pochi anni, attraverso l'uso del mezzo fotografico, mi inoltro ancor più in quella che era la mia vocazione, più che di autore o di pittore, di spettatore in attesa: con la fotografia, in *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* e in altri quadri che seguiranno, cambio identità, se volete, da spettatore travestito da pittore mi ritrovo autore travestito da spettatore.

Riguardo invece all'insegnamento della pittura o della scultura, credo che un artista dovrebbe evitare due aspetti entrambi negativi. Quello di imporsi in prima persona, in quanto soggetto, oppure all'opposto, quando abiura a quel se stesso che è per adottare degli ideologismi, dei parametri teorici, troppo teorici. Queste due polarità, ugualmente inaccettabili nella figura

stessa di un autore, di un artista, diventano ancor più intollerabili nell'artista insegnante. Che cosa rimane allora all'artista insegnante, da fare o da sorvegliare? Rimane di mettere in gioco se stesso in quanto titolare di una esperienza, averne coscienza senza proporsi di trasmetterla come fosse una legge, un programma.

Marco Colombaioni. *Lei crede che il pensiero, proprio o altrui, si possa rivoluzionare attraverso l'arte?*

Non credo, e preferirei escludere che un'opera d'arte possa produrre verità o certezze... le rivoluzioni, vorrei dire, sono sempre qualcosa di strettamente personale.

M.C. *Il linguaggio dell'arte è un linguaggio popolare?*

No, universale.

M.C. *La di-visione del mondo in categorie sembra essere necessaria all'uomo per comprendere, capire, dominare. L'uomo stesso poi è soggetto al mutamento, cancella e cambia.*

Sono necessarie le divisioni per comprendere, capire e dominare?

Quel che è certo, o che almeno sembra evidente, è la necessità di dividere (o meglio ordinare, classificare) come passo preliminare utile alla considerazione dei fenomeni... Che una innocente osservazione delle differenze finisca poi col degenerare in contrapposizione o conflitto... è tutta un'altra questione.

sederla. Sono interessato a scoprire perché una verità assoluta non è mai assoluta, ma sempre e soltanto enigmatica, oracolare: è questa la posta in gioco.

G.D.P. *Ed è una metafora anche un'altra delle tue provocatorie affermazioni, quando dici che non hai mai voluto esprimerti?*

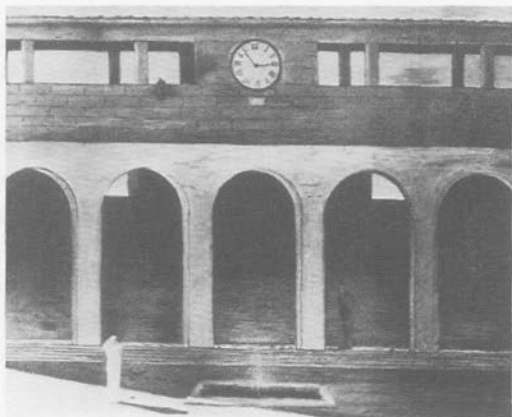
Se parlo così, è perché voglio contrapporre la necessità di svelare la «verità» dell'opera all'opzione di conoscere la verità dell'autore. Voglio dire che intravedo una verità insita nell'opera che l'autore è lì a svelare, ma non vedo come altrettanto necessaria la verità che l'autore intende trasmettere nell'opera. Mi interessa insomma molto di più la parola che l'opera rivolge a noi, e molto meno il messaggio che noi affidiamo all'opera.

M.P. *La filosofia ci ha sempre detto, anche la filosofia contemporanea, che il contenuto dell'arte è il mito; Paolini ha abitato moltissimo il mito ma non l'ha mai trasformato in un contenuto delle proprie opere; io mi sono interrogato più volte, proprio sulla traccia delle opere di Paolini, e credo che uno dei nuclei segreti sia la nozione di enigma e provenga non da un omaggio, ma da un rapporto profondo, intenso, che Paolini ha coltivato con De Chirico. È esplicito l'omaggio che nasce dall' Autoritratto del 1911 ma io penso che la nozione di enigma sia quella che permette a Paolini di ritrarsi dalla realtà, appunto perché la realtà è enigmatica, ma poi di ritrovare un universo enigmatico nell'universo artistico stesso, e quindi l'enigma potrebbe diventare il motore immobile di un procedere, di un'indagine che a questo punto può anche farsi labirintica, perché allora le figure mitologiche acquisiscono uno spessore quasi operativo; ci sono molte traiettorie ma non c'è mai un viaggio, siamo fuori dalla cultura del viaggio propria degli anni Sessanta. Mi piacerebbe sentire una riflessione sulla nozione di enigma da Paolini stesso.*

La questione dell'enigma è troppo vasta per poterla affrontare in un solo pomeriggio di primavera. Un artista ha dietro di sé una scelta, che lui stesso ha fatto e che non può non condizionare la sua esistenza; un artista ha preso distanza dalla realtà, e quindi dalla verità apparente che tutti noi peraltro viviamo; questa presa di distanza, questo suo dichiararsi o volersi ritenere diverso da coloro che invece questa verità e questa evidenza della realtà fre-

quantano e amministrano giorno dopo giorno, questo passo che è, come dire, una caduta nel vuoto, una dimensione altra da quella che è la vita vissuta... Ebbene questa scelta scambia la verità con l'enigma perché, in due parole, da quel fronte che ci mette in contatto con la realtà, quella certa verità che non vogliamo prendere per buona ci spinge a cercarne un'altra. È una bella storia, che non possiamo liquidare così... L'enigma a questo punto si accompagna inevitabilmente con una sorta di procedere ossessivo e rinnovato ogni volta che l'artista affronta un nuovo passaggio, cioè passa all'opera successiva. In fondo è come se si trovasse sempre e soltanto di fronte alla prima, perché non è che l'artista procede verso la verità, la verità non è quella che lui conosce; se vogliamo, la sua verità è nel non averla voluta accettare e dunque eccolo con la presenza irrisolvibile dell'enigma, che lo accompagnerà continuamente...

De Chirico rappresenta in modo eccelso una versione del ruolo dell'artista, che non aderisce e non sottoscrive (vedi la sua lite storica con i Surrealisti) nessuna tendenza in particolare, che non crede al gioco partitico delle tendenze dell'arte, non fa quindi della visione dell'arte una visione politica, non riduce la dimensione dell'arte a una questione «democratica», rischia molto e si spreca... Nessuno meglio di De Chirico ha saputo destreggiarsi, in epoca moderna, nell'insostenibile ruolo di «artista contemporaneo»: non per un attento, sorvegliato equilibrio tra passato e futuro ma per essersi abbandonato a una trionfale caduta libera negli abissi del Tempo.



10

II. Segnali di allarme

Status quo

Henry, il giovane e soccorrevole assistente di Yvon Lambert, mi raggiunse proprio sulla porta, pochi istanti prima che mi trovassi a superarla.

– Attention, Giulio, il y a quelqu'un qui vous attend dehors... il veut vous parler.

Non capii la ragione del suo affanno anche perché sul marciapiede scorsi subito che quel qualcuno non si era appostato, solitario e pronto ad aggredirmi, ma una piccola folla – gli invitati al dîner per il vernissage della mia mostra – sostava lì fuori ancora intenta a chiacchierare.

– Giulio Paolini? – la domanda si stagliò comunque netta dal brusio tutt'attorno, col tono di chi non dubita d'essersi sbagliato.

– Oui – risposi senza esitare.

– Votre art c'est de la merde!

L'affermazione, pur così perentoria, non mi provocò lì per lì alcuna reazione.

– Oui? Peut-être... en tout cas je vous remercie de votre intérêt... – aggiunsi, forse con un eccesso di cerimoniosità.

– Do you speak english?

– Non, mais...

– Pourquoi? – incalzò lo sconosciuto facendosi un po' più minaccioso.

– Dunque, tanti anni di rivoluzione si riducono al saper parlare inglese...

Era la voce di Niele Toroni, che si era nel frattempo avvicinato e non voleva mancare di portarmi in aiuto il suo inarrivabile humour. Fu lui a spiegarmi in seguito che il mio interlocutore era quell'artista russo – del quale ora mi sfugge il nome – già famoso per varie imprese, soprattutto per aver irreparabilmente danneggiato un quadro di Malevič al Museo di Copenaghen.

In fondo, non riuscii a distinguere nettamente quelle sue parole ingiuriose dalle tante altre espressioni di segno opposto («Quelle merveille, ... une exposition magnifique...») ascoltate poco prima dai numerosi presenti all'inaugurazione.

Il taxi, chiamato in precedenza e puntualmente sopraggiunto, pose fine a una contesa che non era neppure iniziata.

Anche la fotografia è morta, e non sono neppure io a darle notizia. L'annuncio era nell'aria, anzi già nelle cronache.

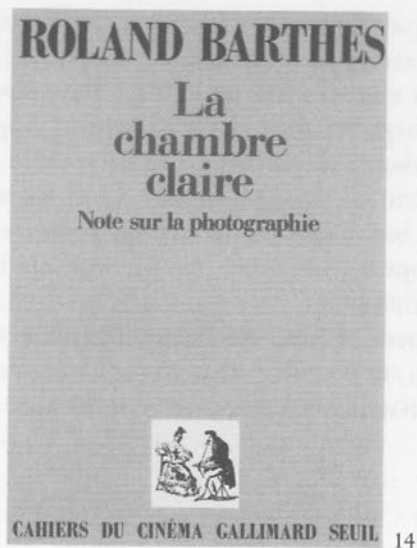
Quanti anni aveva? Centottantacinque o soltanto ventisette? Delle due ipotesi occorrerà comunque discutere al di là dei numeri e dei dati di fatto.

La nascita della fotografia è registrata in una casa di Chalon-sur-Saone nell'anno 1822, quando Nicéphore Niépce accanto alla finestra riuscì a fissare la luce in un'esposizione di otto ore su una lastra di rame argentato.

Per altro verso, però, la nascita della fotografia (o meglio, del suo ingresso nell'olimpico 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: io stesso, tempo fa, ho parlato in una lezione dell'«avvento» della fotografia, del prodigio di una verosimiglianza inverosimile, un vero e proprio miracolo.





Se la fotografia fa ancora oggi notizia non è però per la data della sua nascita ma, come si diceva, per quella della sua morte. Sono i giornali ad annunciarla (in prima pagina de «Il Foglio», 8 agosto 2006):

«C'è sempre una scarpetta di bambino abbandonata con sapienza sul bordo di un cratere, messa a bella posta per i fotografi che venderanno le immagini ai giornali occidentali. La seconda scarpetta servirà per un'altra occasione. Domenica la Reuters ha scaricato uno dei propri fotografi, Adnan Haji, dopo che una delle immagini che aveva distribuito ai giornali di tutto il mondo è risultata alterata. Con pochi e rozzi ritocchi al computer, Haji ha aggiunto altre colonne di fumo e altri palazzi distrutti a una foto dei raid su Beirut, in modo da far apparire l'azione militare più massiccia di quanto non fosse stata in realtà. Controllando a ritroso ci s'imbatte in altre manipolazioni...»

Può darsi che, almeno in questo caso, il procedimento fosse così grossolano da risultare palesemente alterato. Il che significa, però, che attuata in modo corretto tale scorrettezza possa passare del tutto inosservata e sottragga così alla fotografia il suo privilegio (o limite) peculiare ed esclusivo, quello cioè di costituire un *dato* vero e inconfutabile, miseria e nobiltà nell'insondabile universo delle immagini.

Ultimissime («la Repubblica / D», 18 agosto 2007): un reportage da Mosca annuncia a chiare lettere gli attesi aggiornamenti sull'attualità artistica di quella città, risorta a una sfrenata attività di *Avanguardia* (termine che dà il titolo al servizio). Sorpresa: fitte righe di testo e ampie illustrazioni documentano con abbondanza di particolari mille e mille chiacchiere e, soprattutto, un campionario di tipi (gli artisti, tutti rigorosamente in jeans e magliette sfilacciate, barbe incolte) ritratti nelle pose e inquadrature più glamour senza che un'opera (non una!) appaia, neppure di striscio, a dar conto di che cosa si stia parlando...

Tutto veniamo a sapere, tranne quel poco che ci si aspettava di vedere: le loro opere, del resto, sono visibili ovunque (a Venezia, Kassel...) e non era il caso di impegnare l'attenzione e annoiare il lettore.

III.

No comment

The text is extremely faint and illegible. It appears to be a series of lines of text, possibly a list or a set of instructions, but the content cannot be discerned.

The text is extremely faint and illegible. It appears to be a series of lines of text, possibly a list or a set of instructions, but the content cannot be discerned.

The text is extremely faint and illegible. It appears to be a series of lines of text, possibly a list or a set of instructions, but the content cannot be discerned.

The text is extremely faint and illegible. It appears to be a series of lines of text, possibly a list or a set of instructions, but the content cannot be discerned.

The text is extremely faint and illegible. It appears to be a series of lines of text, possibly a list or a set of instructions, but the content cannot be discerned.

The text is extremely faint and illegible. It appears to be a series of lines of text, possibly a list or a set of instructions, but the content cannot be discerned.

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 i mancati studi specialistici, 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.

Con una precisazione, però: tanto aderisco, mi identifico nella figura solitaria dello spettatore (di chi si inoltra, si avventura sull'asse di equilibrio della percezione soggettiva, individuale) quanto invece ignoro o evito la folta schiera degli spettatori (di coloro che in forza del numero impongono il «limite invalicabile» del gusto dei più). Lo spettatore deve restare al singolare, sottrarsi all'obbligo di essere nominato al plurale, di subire la condizione davvero disdicevole che lo squalifica e lo costringe a degradarsi da ospite a cliente o, addirittura, attore della stessa rappresentazione alla quale chiedeva soltanto di assistere.

«... se fino a qualche decennio fa, la procedura restava nell'ombra e si potevano vedere solo i suoi risultati, con l'esplosione della cultura di massa e il corto circuito dei media il velo si è alzato e i risultati coincidono con la procedura; sono la stessa cosa. Oggi il processo di beatificazione di un pontefice ("Santo subito!") non parte dalla silenziosa e segreta stesura delle sue motivazioni, ma le precede; mentre la celebrazione popolare produce in anticipo il verdetto canonico. Tutto sotto i nostri occhi...»

Così scrive Saverio Vertone di una svolta tuttora in atto e confermata da innumerevoli episodi.

Sfogliare per credere (dai giornali, settembre 2006 – marzo 2007):

«L'Empatic Painting, opera d'arte elettronica ideata dai ricercatori delle Università di Bath e Boston, si preoccupa dell'umore di chi la guarda. Una web-cam registra la posizione della bocca, la grandezza degli occhi, gli angoli delle sopracciglia. Un raffinatissimo software legge otto diverse espressioni, modificando il quadro di conseguenza. E in tempo reale».

«Non è tutto: per i più sofisticati, pronti a indagare ed esporre anche le più piccole parti di sé, ecco DnaPortraits, quadro costruito con i frammenti di Dna estratti dalle cellule delle vostre guance prelevate con un semplice bastoncino di cotone, fatti correre su un gel e colpiti da una luce Uv, in una delicata luminescenza che fisserà le differenze individuali su un coloratissimo sfondo».

«L'idea è che l'arte si metta a servizio dei cittadini, con un intervento sorto da loro desideri ed esigenze. Da un lato le persone, dall'altro l'artista, in mezzo la figura dei mediatori culturali, cioè curatori che aiutino il dialogo e organizzino produttivamente il rapporto».

«È la nuova frontiera del contemporaneo: l'arte come gioco, come momento ludico, con il museo che sostituisce il boulevard di un tempo o il "mall", carico di negozi e di multisale cinematografiche. Ed è la famiglia il cliente da catturare, non più il singolo esperto visitatore. A Londra questa partita destinata ad aumentare esponenzialmente il numero degli ingressi, che in Italia appena si avverte, è ben visibile: "Il contemporaneo ha sostituito il classico e oggi il museo è un complesso multiculturale dove la famiglia trascorre l'intera giornata"».

Il dato saliente mi pare essere la trasformazione del silenzio dello spettatore (silenzio soltanto apparente, ma attivo e reattivo proprio perché libero di non pronunciarsi) in rumore statistico (quale affluenza, audience, partecipazione ha suscitato quel certo spettacolo o esposizione).

«No comment» dovrebbe essere e rimanere la risposta segreta, dignitosa, dello spettatore di fronte all'opera. Soltanto così potrà ritrovarsi – e pronunciarsi, se mai lo vorrà – in equilibrio, sospeso a metà nel doppio ruolo di autore-spettatore: in quella condizione «strettamente impersonale» che gli consenta una libera scelta, la pura facoltà di vedere e di parlare.