



G. Paolini, *Contemplator enim*, Galleria Christian Stein, Milano, Hopefulmonster editore, Firenze 1991.

Testi e immagini sono articolati in sette capitoli, preceduti da un'“Avvertenza”: “I. Pro memoria”, “II. Rovine future”, “III. La città proibita”, “IV. Fuoco fatuo”, “V. L'ospite”, “VI. Fuori l'autore”, “VII. Contemplator enim”. La prima e la terza sezione riprendono scritti già pubblicati in precedenza, mentre le altre propongono testi perlopiù inediti.

Le sette tavole che illustrano il volume corrispondono alle sette litografie della cartella grafica dallo stesso titolo, realizzata in concomitanza con questo libro. L'iconografia è incentrata sull'immagine dell'atrio d'ingresso dell'abitazione dell'artista, che di volta in volta ospita un diverso intervento.

AVVERTENZA

Mai più una mostra

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.

[p. 7]

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 essere 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 in 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'œuvre 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 œuvres à un lieu [...]”.

Ma, “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 véhiculando un signe lui préexistante, car ce serait rendere inaccessibile ce que les modalités d'apparition de l'art impliquent dans la production artistica [...]”².

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

Lì 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.

[p. 18]

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.

[p. 32]

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.

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 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 un 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.

[p. 36]

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"³.

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 a soi: c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même, d'assister du dedans a la fission de l'être, au terme de laquelle seulement je me ferme sur moi. Les peintres l'ont toujours su"⁴.

O ancora, "La scena che si *costruirà* grazie all'insistente ripetizione dell'"lo 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"⁵.

Eccoci dunque arrivati, come di ritorno, a queste sette⁶ 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.

[p. 40]

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

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

³ Lucrezio, citato da S. Vertone in "Corriere della Sera", Milano, 24 giugno 1990.

⁴ *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Parigi 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, 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).

⁵ J. Starobinski, *La Mélancolie au miroir*, Julliard, Parigi 1989 (trad. it. di D. De Agostini, Garzanti, Milano 1990).

⁶ 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, 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*, nel mio *Figures/Intentions*, Le Nouveau Musée, Villeurbanne 1984. Vorrei infine ricordare le quattordici tele di *Un quadro*, 1970, e le ventotto versioni di *La Doublure*, 1972-73.

© Giulio Paolini