



G. Paolini, *Locus solus*, Edizioni della Galleria Locus Solus, Genova 1993.

Il volume di scritti è diviso in tre capitoli, preceduti da un'“Avvertenza”: “Un artista mancato”, “Esposizione universale” e “Fuori luogo”. I tre brani riordinano in misura diversa passaggi da testi precedenti, con inserti inediti. Un racconto di Anna Paolini Piva completa il libro.

La pubblicazione esce in apertura del progetto espositivo realizzato da Paolini presso la Galleria Locus Solus fra il 1993 e il 1994, documentato in un secondo volume illustrato, identico nel formato e nella grafica, pubblicato alla fine della mostra.

UN ARTISTA MANCATO

Col tempo, sono diventato un oggetto di curiosità. Non è la prima volta, voglio dire, che mi trovo convocato a parlare, a riferire su quanto accade all'orizzonte, del *Perché continuiamo a fare e a insegnare arte*, come detta il tema della serie di conversazioni alla quale sono stato invitato a contribuire¹.

Che cos'è l'arte? Nessuno, credo, né io né voi, può certo rispondere, fissare a lungo quella sfera, quel punto luminoso che non abbiamo capito se è una stella, un pianeta o un satellite, se cioè la sua luce sia radiante, naturale o riflessa. Parlo dell'arte senza poterne parlare...

E non si tratta soltanto di aggiustare la mira. Consentitemi un'immagine: l'astronomo siede al suo posto di osservazione, quando si accorge che la distanza che lo separa dalle stelle è la stessa che ormai lo separa dalla Terra. Intento a scrutare la volta celeste, vaga nello spazio in assenza di forza di gravità senza più avere contatto col mondo, senza poter più inviare messaggi.

Ma forse è il telescopio ad essersi orientato nella direzione opposta... E il vero? Di vero non resta all'astronomo che il suo solo strumento, proprio lo strumento che gli consente l'osservazione del vero.

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.

Se dunque sono qui per appagare la vostra curiosità, devo subito ammettere che si tratta di un appuntamento mancato, se appunto di *Un artista mancato* è la voce che qui vi parla. Del resto, la curiosità che anch'io provo per voi non è per qualcuno di voi, e non è certo per quel qualcuno che sono io.

Dirò ora 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 condividerla (neanche con e 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. E, addirittura, insegna: "La superficie di una tela, o di un foglio da disegno, sono luoghi attraversati, nell'esperienza del passato e nella prospettiva del futuro, da proiezioni e sperimentazioni innumerevoli.

Prima di addentrarci in verifiche particolari, suggerirei di soffermarci sulla disponibilità e sulla funzione che al supporto vogliamo attribuire. In altre parole, e paradossalmente, tutte le possibili immagini che una qualsiasi superficie ha rappresentato, o potrebbe rappresentare, possono ridarsi, o dilatarsi, alla rappresentazione di se stessa. Come in una scommessa con l'infinito, si tratta dunque di trasferire l'identità del segno dalla natura di artificio illusorio a quella di strumento virtuale. Le esercitazioni in Accademia possono attingere, dallo stesso ambiente in cui si svolgono, tutte le suggestioni e gli interrogativi che via via si presentano. La 'copia dal vero', per esempio, non esclude la copia di un'immagine già dipinta, perché non meno 'vera' di un qualsiasi oggetto scelto a caso. Nulla è insomma più *finito* che un'opera ancora da iniziare: tutto però, perché sia esistente, ci induce a *ricominciare*. Il luogo della rappresentazione è lo spazio che occorre per annunciarla"².

L'opera non produce spazio, lo istituisce, lo ricerca al suo interno per manifestarsi, lo evoca per *rappresentarsi*. È dunque il dominio assoluto della percezione, dell'interpretazione...

Così, spossato 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.

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. Eccomi dunque nel mio studio. Non comincio mai da un foglio bianco (il foglio bianco, la tela vergine, sono il punto di arrivo, non di partenza). Una pagina di giornale, un piccolo rettangolo tracciato a matita, altri rettangoli intorno, a volte attraversati da una diagonale, una piega nella carta, ecco la stanza... Tutto è mosso, o trattenuto, da quella certa pigrizia dettata dall'impazienza.

La crisi generale dei fondamenti, oggi, autorizza e contrappone, a molte logore o scadute verità, altrettante incerte o gratuite eresie. Quella che ho l'impressione di praticare mi conduce a credere nella verità della finzione, nell'assoluto della rappresentazione, che afferma: "ciò che diviene è già stato".

La mia fede antifuturista (ma il prefisso "anti" è proprio un'eco futurista), la mia fobia dell'aereo (ma l'immobilità è proprio la sublimazione della velocità), condizionano in qualche misura il mio consumo dello spazio e del tempo. Ho sempre ammirato quelli che io chiamo pittori dell'immoto: dimenticano la realtà fino a dimenticare se stessi, trasformano un'istantanea in una posa.

Ecco, è dall'esperienza della fotografia che ho colto il significato del disegno, di ciò che si designa essere 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. Così 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 e foglie abbandonati 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 ad 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...

Fotografia e disegno sembrano insomma possedere in comune, condividere l'attitudine – che vorrei chiamare vocazione – a far trasparire; la trasparenza non ha fine, tende all'infinito, non fa "immagine" ma fa "immaginare", vedere sempre al di là del limite contingente.

Così mi soffermo a lungo a guardare, senza osservare, il quadro più banale, insignificante, esposto nella vetrina di un antiquario, o la piccola cornice che sulla porta del negozio accanto recita, con bodoniana eleganza, "orario continuato". Immagini sospese, inviolabili, sottratte e isolate dal mondo, poste lì a destare la nostra meraviglia per il solo fatto, di per sé meraviglioso, di offrirsi al nostro sguardo: e la meraviglia cresce se, da una volta all'altra, niente è cambiato, niente è stato aggiunto o tolto dalla scena.

Siamo tutti intenti, consegnati a qualcosa. Come il navigatore solitario che affidando il peso del proprio corpo al bordo dello scafo, per sorvegliare il giusto equilibrio dell'imbarcazione o correggere la rotta, se ne sta lì immobile ma soltanto apparentemente inattivo.

Consentitemi ancora un'immagine: quella di Nicéphore Niépce, in piedi alla finestra, in attesa, un mattino dell'anno 1822, accanto alla sua "chambre noire"... Quella "camera" nasconde un contenuto impalpabile, un'illusione, ma anche un modello: da quel giorno i segni e i colori, i volumi e le distanze, ciò che in una parola chiamiamo le forme, prendono a disegnarsi da sé, a depositarsi esse stesse, senza più essere forgiate, piegate a cogliere un fine, ma trasferite a simulare l'ombra del vero. Quella "camera" è già, *in nuce*, lo studio dell'artista moderno, luogo nel quale, d'ora in poi, il visibile affluisce in un vuoto inerme, retinico, appunto fotografico³.

Ma è tempo di proseguire, di inoltrarci nel mondo. Friedrichsplatz non è un teatro, come qualche volta una piazza, per esempio italiana, sembra pretendere di apparire. Eppure, dai tavoli del Café Paulus si ha l'impressione di occupare un punto di vista privilegiato, la soglia di una porta socchiusa sul retroscena di un palcoscenico in allestimento. Siamo a Kassel, nei giorni immediatamente precedenti l'apertura di Documenta.

Gli artisti si muovono a passo spedito (più determinati che ispirati, almeno sembra) a raggiungere le loro posizioni. Ne riconosco uno (un artista affermato, non certo mancato) che si spinge più in là, oltre lo spazio ai confini del tempo: corre a retrodatare vistosamente una sua opera, a sottrarmi il dato e la data, eleggendosi così precursore di un'immagine che, non soltanto io, credevo mia. Di questo passo, prigioniero dell'ansia di correggere la storia (la "sua" storia) finirà con l'apporre alla sua ultima opera una data anteriore alla sua data di nascita...

Poco più in là un altro episodio, altre contese così clamorose da finire sui giornali.

Qualcosa di simile avviene, ogni due anni, a Venezia. Poche decine di metri mi separano dall'ingresso ai padiglioni della Biennale. Anche lì, l'angelo sterminatore mi sorveglia discreto, pronto a nascondersi appena la sua figura dovesse sembrare manifesta.

Resto lì a lungo, senza ragione, ad attendere un segnale, non so bene da chi, ad osservare le orbite sconosciute percorse dai passi dei molti intervenuti, diretti ciascuno a dimenticare di esserci.

Dopo un po' mi muovo anch'io, del tutto inconsapevole della direzione nella quale mi sono venuto a trovare. Un'attesa estenuante, interminabile, quasi una fuga senza accelerazioni né appostamenti.

A tutt'oggi non riesco a ricordare di esserci o non esserci stato, e può darsi che domani mi chieda se davvero quel corpo era il mio o invece un ostaggio di qualcuno – io stesso – incapace di assumere un ruolo.

Derubato, deluso o mancato l'artista non può, e non vuole, difendersi...

Siamo così arrivati a questa mostra e dovrei ora annunciare i titoli delle opere previste in esposizione: *Parade, Il nome proprio, L'ospite, Diadema, Castelli di carte, Passatempo, Notti bianche, Polvere, Automates & Marionnettes, Come non detto, Photo finish...*

"I'd rather not...". Preferirei anch'io, sulle orme di *Bartleby lo scrivano*, rinunciare a pronunciarmi.

La frase di Melville sembra far eco alla estrema discrezione, al toccante pudore di Henry James; o alla rituale astinenza di Raymond Roussel, acrobata capace di sottrarre la forza di gravità alle parole. O anche alla vertiginosa, estenuata poeticità di Giambattista Marino, o meglio alla sua risolutiva conversione, attribuitagli da Borges ne *La rosa gialla*: quando "senti che essa stava nella propria eternità e non nelle sue parole e che noi possiamo menzionare o alludere ma non esprimere". Tempo fa, ho avuto occasione, per una fortunata coincidenza, di assistere a un incontro pubblico con Borges a Roma; vorrei riferirvi di due sue brevi risposte, ma preziosissime a mio avviso. Qualcuno gli chiedeva: "Ma lei è famoso come poeta barocco, come l'ultimo esponente della poetica del barocco oggi". E lui rispondeva: "Certo, il barocco è una forma lecita dell'arte. È fatta, la poetica barocca, di metafore memorabili. Io ero, tentavo di essere un poeta barocco da giovane. Ora cerco di essere semplice, ed è molto più difficile".

Dietro quel "semplice" mi pare di scorgere, sempre più, un "distante" o addirittura un "assente".

Ancora qualcun altro gli chiedeva: "Come si compone un poema?" E lui rispondeva: "Mi pongo in una situazione passiva, e aspetto". Cito a memoria, per di più era in traduzione simultanea, quindi non posso riferirvi alla lettera le sue risposte, ma sostanzialmente diceva: "Aspetto, e la mia unica preoccupazione è di mettere tutto in bellezza; mi preoccupa che tutto finisca in bellezza". E concludeva: "Ho la sensazione di ricevere un dono, non so bene se della mia stessa memoria o qualcosa altrui. E cerco di non intervenire troppo".

Consentitemi ancora di avvistare qualche frammento che l'orizzonte indeterminato delle suggestioni getta a riva senza volerlo. Per esempio, l'incanto di certe tavole, di carattere vagamente pedagogico, degli antichi trattati di prospettiva, dove alcuni personaggi sono intenti a studiare la disposizione degli oggetti nello spazio: oggetti che non sono oggetti ma volumi (cubi, prismi, cilindri) o che forse non sono neppure *quei* volumi ma pure apparenze che, per trovare se stesse, delimitano una porzione del suolo.

O certi corsi di lingue straniere dove i personaggi (comparse) non hanno niente da dire, semplici locutori di parole svuotate da qualsiasi messaggio che non sia l'esercizio di pronunciare quei termini.

Due frasi, infine, vorrei concedermi di ascoltare con voi. "Robinson, which of the lakes do I prefer?"... La preferenza a non dire, a non fare, di *Bartleby* qui diviene, nella domanda che George Brummell rivolge al suo valet de chambre, preferenza dimenticata, inespressa e, soprattutto, non scritta. Il dandy è così artefice, ma non autore, di una incolmabile, eroica distanza dal mondo, di una scrittura così alta da non depositare sul foglio, da rinunciare allo spazio della pagina per librarsi nel vuoto del tempo.

"Soyez les bienvenus a Neuchâtel". È questa la frase che scrive per noi, che scrive ogni volta per ciascuno di noi la mano innocente de *L'Ecrivain*, l'automa di Jaquet-Droz conservato al Museo di quella città. Un suo simile, *Le Poète*, ospite del Museo di Neuilly, gonfia il petto, sospira e arriva a non dire più nulla.

¹ Questa prima parte del testo riprende e sviluppa il tema della conferenza tenuta all'Accademia Clementina, Biblioteca dell'Archiginnasio, Bologna, 22 aprile 1993.

² Nota al Corso di pittura dell'Accademia Albertina di Belle Arti, Torino 1977-78.

³ Alcuni passaggi di questo capitolo recuperano certe mie note già pubblicate in *Ancora un libro*, a cura di B. Corà, I libri di "A.E.I.U.O.", Editrice Inonia, Roma 1987.

[pp. 11-19]

ESPOSIZIONE UNIVERSALE

“Mai più una mostra”, mi ripromettevo tempo fa¹, lontano da *Biennali*, *Triennali* o *Quadriennali* luoghi di pena, e quinquennali (*Documenta*) soggiorni obbligati. Lasciate ancora che mi auguri di “mai più” dover forzatamente apparire in mostre cosiddette di bandiera, di poter fuggire il disagio di figurare, di prender parte attiva a rassegne o confronti, nazionali, internazionali o generazionali, di evitare di recarmi sul posto (che non è il luogo), di essere “tesserato” nel mosaico della situazione. E non dover così opporre rifiuti, proclamare contrasti...

Questa, del resto, non è propriamente una mostra: non raccoglie delle opere, ma le allinea e le disperde lungo il percorso, per arrivare alla fine a descrivere qualcosa che non ha luogo.

Ma sto forse alzando troppo la voce. Meglio sarà tornare ad ascoltarne un'altra, più sommessa e serena: “Che fatica, mi dico, che barbarie! Tutto ciò è disumano. Tutto ciò è impuro. È un paradosso accostare meraviglie singolari ma ostili e che sono inoltre tanto più nemiche quanto più si assomigliano.

Solo una civiltà non voluttuosa, né razionale può aver edificato questa casa dell'incoerenza. Un non so che di insensato emerge da questa vicinanza di visioni morte. Gelose l'una dell'altra, si contendono lo sguardo che ridà loro la vita. Richiamano da ogni parte la mia indivisibile attenzione; fanno impazzire il punto vivo che trascina tutta la macchina del corpo verso ciò che l'attira...

L'orecchio non riuscirebbe ad ascoltare dieci orchestre contemporaneamente. La mente non può seguire né compiere operazioni diverse e distinte, e non esistono ragionamenti simultanei. Ma l'occhio, nell'apertura del suo angolo mobile e nel momento della percezione, si trova costretto ad accogliere un *ritratto* e una *marina*, una *cucina* e un *trionfo*, personaggi dalle condizioni e dalle dimensioni più diverse; e, per di più, deve accogliere nello stesso sguardo armonie e modi di dipingere non paragonabili tra loro.

Tutt'a un tratto scorgo una vaga luce. Una risposta si insinua in me, si stacca a poco a poco dalle mie impressioni e chiede di potersi pronunciare. Pittura e scultura, mi dice il demone della spiegazione, sono bambini abbandonati. La loro madre è morta, la loro madre architettura. Finché era viva, donava loro spazio, lavoro, regole. La libertà di errare non era concessa. Avevano il loro posto, la loro luce ben definita, i loro soggetti, i loro accordi... Finché visse, sapevano quello che volevano... ‘Addio’, mi disse questo pensiero, ‘non mi spingerò oltre’”².

Eccomi dunque di ritorno, dotato, come si deve, dei titoli che sono l'oggetto di questa esposizione³.

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

I titoli dei giornali, del resto, celebrano quotidianamente il rito di fissare in una frase definitiva qualcosa destinato invece a mutare, o a scomparire, il giorno dopo. Posti l'uno sull'altro tutti i giornali di tutti i giorni, sorta di torre di Babele ricostruita giorno dopo giorno, sfidano la distanza che ci separa dalla sfera celeste così come, l'uno accanto all'altro, cingono l'anello dell'equatore.

Allo stesso modo, seppure a quote più modeste, l'insieme delle opere d'arte erige quell'antenna smisurata, anche se un po' disorientata, che sembra volerci collegare con l'ignoto. E questo testo, datato come deve essere nel giorno di apertura di questa esposizione, certo non potrà sottrarsi a quella infinita teoria delle vanità.

La verità è invece, come sempre, nel mezzo: nel mezzo tecnico, voglio dire, in quell'indizio materiale che disegna la frontiera della percezione, ambasciatore chiamato a presidiare, e a rappresentare, il territorio virtuale dell'opera. Ho detto e ripetuto più volte come l'artista e l'opera, pur non concedendosi tregua l'un l'altra, non intendano però, né l'uno né l'altra, indicare o tanto meno dimostrare alcunché. Ma bisognerà pur dire che cosa sia un'opera d'arte...

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

E trattenere così una tanto precaria quanto irrinunciabile investitura, avvistare altre stazioni, conseguire nuovi titoli, siglare altre opere, vedere davvero *la* cosa che aveva soltanto creduto di vedere.

Un'esposizione – non è certo il caso di dirlo – è lì a proporre degli oggetti, a offrirci delle immagini. Ma un'esposizione è anche, a sua volta e in quanto tale, un'immagine. Una cornice, di tempo e di luogo, che delimita l'area che ci troviamo a osservare senza prescrizioni di percorso (il *sensu* della visita) ma attuando invece la messa in scena dell'opera (il *non sensu* della rappresentazione).

Tutto questo ci suggerisce una considerazione: è il nostro punto di vista, non l'oggetto (sempre uguale o destinato a diventarlo), è la traiettoria dello sguardo (sempre diversa o comunque irripetibile) che disegna, qui o altrove, lo spazio dell'esposizione, il luogo dell'opera, quel teatro di luce e di silenzio chiamato Museo.

¹ Cfr. *Contemplator enim*, Hopefulmonster editore, Firenze 1991, l'intervista di M. Bourel in "Art Press", Parigi, dicembre 1991 e *Identikit*, in "Artforum", New York, marzo 1992.

² P. Valéry, *Il problema dei musei*, in *Scritti sull'arte*, Ugo Guanda Editore, Milano 1984.

³ Sull'ipotesi di poter distinguere tra "mostra" ed "esposizione", vorrei rinviare a quanto mi avventuravo a sostenere in *Le regole del gioco* nel catalogo della mia mostra alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1988.

[pp. 21-23]

© Giulio Paolini