



G. Paolini, *Quattro passi. Nel museo senza muse*, Giulio Einaudi editore, Torino 2006.

La raccolta di scritti più ampia finora pubblicata dall'autore riunisce vari testi scritti negli anni Duemila, in parte inediti, divisi in quattro capitoli seguiti da un'"Appendice" e integrati da sezioni iconografiche.

Quattro passi, o passaggi, attraverso un testo ininterrotto anche se suddiviso in quattro parti. Quattro stagioni che percorrono l'arco di un'intera esperienza osservata e riferita da punti di vista diversi.

Da un compendio di considerazioni decantate sul filo del tempo (*Anni-luce*) alle premesse che annunciano due nuovi progetti espositivi (*Sale d'attesa*), dallo sviluppo di lezioni e conversazioni svolte in ambito didattico (*Recital*) a un finale inatteso (*Exit*), un racconto a sua volta ripartito in quattro momenti che indagano la cifra segreta di ciò che crediamo di vedere... i passi si susseguono, ciascuno all'insaputa dell'altro ma seguendo una traccia che infine sembra suggerire una direzione.

Quattro passi che si esauriscono in un'area circoscritta, luoghi ancora inesplorati ma tutti riconducibili a una stessa superficie, al quadrilatero di una pagina o di un quadro.

[Premessa, p. 3]

L'AUTORE SCONOSCIUTO (ART HAPPENS)

1. *Flash Back*

Un'esposizione – l'ho detto e ripetuto altre volte – non è il risultato, il bilancio di una fase di lavoro o un'antologia di opere scelte e riunite all'occasione. È invece – e preferirei parlare di atto espositivo – la messa in scena di quelle opere che in quella data occasione concorrono a costituire una sorta di testo, di racconto per immagini.

Già nel titolo il progetto espositivo fa eco consapevole al *Capolavoro sconosciuto (Le Chef-d'œuvre inconnu)*, il famoso racconto di Balzac col quale queste mie modeste e incaute intenzioni vorrebbero porsi in corrispondenza complementare e simmetrica. Mi riferisco in particolare a quel passaggio del racconto dove Frenhofer, l'anziano pittore protagonista della storia, non può trattenersi dall'intervenire e imporre le necessarie correzioni, il tocco risolutivo sul quadro (non suo ma di un altro pittore, l'amico e collega Porbus) affinché l'opera trovi rimedio e possa arrivare a felice compimento.

Passaggio dal quale risulta evidente che un'opera non è dell'uno o dell'altro autore ma possiede un'identità sua propria, autonoma e indipendente, dunque preesistente all'intervento dell'artista, chiamato soltanto a confermarne la legittima esistenza. È l'opera stessa, allora, a guidare la mano del pittore, ad appropriarsi dell'autore (di un autore sconosciuto) e non viceversa.

Lo stesso tema, con esito uguale e contrario, ritorna qualche tempo dopo in un altro racconto, *La Madonna del futuro (The Madonna of the Future)* di Henry James.

Così come Frenhofer non riesce a trattenere la sua mano e ingorga "alla cieca" l'opera (sua o non sua) di una trama informe di segni e di colori, Theobald (l'altro pittore) resta invece inattivo, consapevole dell'impossibilità, dell'incolmabile distanza che lo separa da un'adeguata configurazione dell'opera e non osa neppure sfiorare la tela bianca che giace immobile, vergine, sul cavalletto dello studio. Se la mano dell'uno si muove inarrestabile, dentro e fuori la superficie del quadro, la mano dell'altro è come bloccata, trattenuta sulla soglia di uno spazio troppo luminoso, abbagliante: "... una tela che era un nulla assoluto, screpolata e scolorita dal tempo"¹.

Assistiamo insomma, in un caso o nell'altro, al "delitto perfetto" consumato dall'opera nei confronti di un autore ferito, disorientato ma non rassegnato, che non si arrende e affronta ogni volta un duello drammatico e incerto.

Questo progetto è concepito e rivolto alla sintesi di quattro diverse esposizioni in quattro diverse sedi nello stesso periodo di tempo².

All'occasione Giulio Paolini non è, in certo senso, autore ma ospite dello spazio espositivo, chiamato ad assolvere il ruolo di anonimo curatore delle quattro diverse esposizioni. Le opere che le costituiscono sono invece – esse sì – autentiche, dotate di una propria identità al di là della firma (Giulio Paolini) che le sottoscrive e ne certifica l'esistenza materiale.

2. *Versione originale*

Do I speak English? No, non parlo inglese... resto in ascolto: "Per quanto grande possa essere un artista, non potrà mai essere più grande di un marchese".

Chissà perché, tempo fa scelsi proprio queste parole di Oscar Wilde citandole nella raccolta di miei testi brevi pubblicati in occasione di una mostra³. Devo ammettere che allora non riuscii ad afferrare fino in fondo il significato di quella frase ma soltanto a subirne il fascino ambiguo, l'impenetrabile ma persuasiva suggestione. Ora però, alla luce dell'oggi, dove tutto ciò che ci è dato "sapere" deve essere "vero" e come dicono i giornali "riferito alle grandi questioni del presente", credo di coglierne il senso: mai un artista, seppur libero da ogni limite o costrizione, potrà essere così "elevato" come chi – appunto un marchese – è sostenuto sul piedistallo di convenzioni e rituali che lo tengono a distanza dal suolo, che lo sollevano dalla forza di gravità dell'esistenza.

Ipotesi che sembra confermata dalla recente uscita delle *Memorie* di un autentico aristocratico, il leggendario barone Alexis von Rosenberg: "– E lei cosa fa, monsieur? – Niente. – Niente? Non c'è nessuno che non faccia niente. – Ma guardi, madame, che io sono sempre molto occupato. Non c'è mai abbastanza tempo per non fare nulla"⁴.

No, non parlo inglese ma un'esposizione visitata a Parigi⁵ fa respirare aria di Londra e mi suggerisce un'incauta, avventata considerazione a proposito di verità o virtualità dei luoghi appartenenti all'atlante della Storia dell'Arte, territori dell'assoluto, esenti da costrizioni geografiche.

Mi trovo così a ragionare, a delineare ancora una volta due versanti contrapposti e complementari dell'idea di pittura.

Da un lato Monet *impone* la pittura *al* soggetto, dipinge la pittura – potremmo dire – aprendo una strada ripercorsa, qualche tempo dopo, dai "numeri" e dalle "bandiere" di Jasper Johns... nel solco avviato, qualche tempo prima, dagli "attributi della pittura" di Chardin fino all'apoteosi della "pittura come architettura" di Cézanne.

Dall'altro, Whistler, al contrario, *depone* la pittura *nel* soggetto: il colore evoca, quasi rigenera i vapori e i riflessi che emanano dalle acque del Tamigi. Le pennellate accompagnano il fluire del fiume, la materia pittorica si innesta nella "verità" della veduta.

"L'arte e la letteratura dovrebbero, mi sembra, cercare di liberarsi dal tempo. Spesso mi hanno detto che l'arte dipende dalla politica o dalla storia. Credo che ciò sia completamente falso. Whistler, il famoso pittore nordamericano, era presente a una riunione in cui si discutevano le condizioni dell'opera d'arte, come l'influenza biologica, quella dell'ambiente, della storia contemporanea eccetera. Whistler disse: 'Art happens', l'arte succede, accade. L'arte è un piccolo miracolo... che sfugge, in certo modo, all'organizzata causalità della storia. Sì, l'arte accade, o non accade; questo non dipende dall'artista.

[...] Per ciò che mi concerne, il processo è più o meno invariabile. Comincio con l'intravedere una forma, una specie di isola remota, che sarà poi un racconto o una poesia. Vedo la fine e vedo l'inizio, ma non ciò che si trova in mezzo. Questo mi viene rivelato gradualmente, quando gli astri o il caso sono propizi. Più di una volta devo ripetere il cammino nella zona d'ombra. Cerco di intervenire il meno possibile nell'evoluzione dell'opera. Non voglio che la corrompano le mie opinioni che, senza dubbio, non hanno alcuna importanza. Il concetto di arte impegnata è un'ingenuità, perché nessuno può veramente sapere quello che sta facendo"⁶.

"Devant le tout-Londres artistique et mondain réuni pour l'entendre, Whistler avait développé des thèses sur l'art qui prenaient le contre-pied des positions socialisantes de son adversaire, le critique John Ruskin. Ainsi, il déplorait que l'art fût désormais mis à la portée de tous et menaçât d'envahir tous les domaines, de la décoration

des appartements au style des vêtements. En réalité, les masses s'étaient de tout temps montrées incapables de comprendre la beauté, préférant de loin le clinquant d'une marchandise industrielle à la forme parfaite d'un objet créé par un artiste. Celui-là seul, être d'élection touché par la grâce, était à même de voir dans la nature la beauté qui y était enfouie, comme dans le cas de la ville de Londres la nuit [...] 'Mobile divinité, capricieuse', l'Art fuyait d'un lieu à l'autre, s'attachant non aux peuples mais aux individus, passant du glorieux Grec auteur des marbres du Parthénon au Maître espagnol de la galerie de Madrid – pour se poser un instant 'sur l'éventail d'Hokusai au pied du Fusi-yama'⁷.

Da sempre la Storia (o la Geografia) dell'Arte si svolge attraverso continui colpi di scena le cui ragioni non producono tuttavia effetti immediati ma piuttosto messaggi sotterranei, segnali in onda lunga.

Due quadri, di due autori diversi, affrontano il medesimo soggetto dandone due versioni davvero contraddittorie. La figura di Napoleone Bonaparte, nei due ritratti di David e di Ingres, conosce due aspetti contrari, inconciliabili.

Il primo è così "vero" da convincerci che l'autore, senza mezzi termini, *depone* il corpo di un uomo nel quadro. Il secondo, al contrario, *impone* a quell'uomo le regole astratte della rappresentazione, dove cioè il "codice" prende il sopravvento sul vero fino ad annullare il peso, la presenza organica di un corpo; del quale soltanto le singole parti (il volto, due mani, un piede) visibili come elementi di una statua di cera nell'involucro vuoto dell'ampio mantello del costume da cerimonia, sembrano galleggiare ognuna per proprio conto senza connessione d'insieme. Due quadri, due visioni contrastanti di fronte alle quali noi osservatori ci disponiamo senza prendere posizione: su questi temi (estraneità o corrispondenza, avversione o identificazione dello spettatore, del soggetto che guarda un altro soggetto raffigurato in un'opera d'arte) restano illuminanti le parole dette a suo tempo da José Ortega y Gasset⁸.

Eterne questioni, che l'attuale clima di "iperdemocrazia" e la dittatura del gusto di massa riaprono ancora oggi.

Gerhard Richter da un lato – come già dicevo a proposito di Monet e di Cézanne – tende all'assoluto della pittura, di una pittura che non riferisce più del mondo (fotografia, cinema, video... hanno da tempo sottratto alla pittura il compito di aderire alla realtà) ma *dice* soltanto di se stessa, della tela o altra superficie sulla quale si fonda e si manifesta.

Dall'altro lato – anzi, proprio qui sulla parete di fronte al tavolo su cui mi trovo a scrivere – la *Photograph Sculpture* di Gilbert & George *Morning Light on Art for All*, mostrando i due autori in un interno accanto a una finestra, invita invece all'*ascolto* di una scena silenziosa, a un'attesa ferma e composta che fa eco all'immagine sotto-vuoto del quadro di Ingres descritto poc'anzi.

Per quanto mi riguarda, credo di venirmi a trovare in un punto intermedio anche se – ricordiamolo – in arte non esistono attributi di collocazione, come per esempio in politica, ma soltanto i capricci della Storia e del Tempo e all'"autore/attore" non resta che recitare la sua parte. Sempre più sono attratto, posseduto dalla domanda sulla consistenza (o inconsistenza) dell'immagine, della *visione* prima (o dopo) che si depositi in *cosa*, dell'idea di quadro come "ente autonomo", prospettiva o dimensione pura... Credo insomma che la ragione per la quale (un giorno di settembre del 1960) mi sono trovato ad essere pittore sia stata quella di veder apparire sotto i miei occhi e quasi a mia insaputa l'enigma tuttora irrisolto del quadro come "versione originale", di una superficie che, sempre uguale a se stessa, si fa eco o annuncio di ogni possibile proiezione di immagine.

Nessuna risposta, inutile insistere: "Art happens".

"Vorrei poter scrivere un libro che fosse solo un incipit, che mantenesse per tutta la sua durata la potenzialità dell'inizio, l'attesa ancora senza oggetto. [...] Allo scrittore che vuole annullare se stesso per dar voce a ciò che è fuori di lui si aprono due strade: o scrivere un libro che possa essere il libro unico, tale da esaurire il tutto nelle sue pagine; o scrivere tutti i libri, in modo da inseguire il tutto attraverso le sue immagini parziali. Il libro unico, che contiene tutto, non potrebbe essere altro che il testo sacro, la parola totale rivelata. Ma io non credo che la totalità sia contenibile nel linguaggio; il mio problema è ciò che resta fuori, il non-scritto, il non-scrivibile. Non mi rimane altra via che quella di scrivere tutti i libri, scrivere i libri di tutti gli autori possibili"⁹.

3. *Voyage autour de ma chambre*

Un breve itinerario a ritroso che forse ci aiuta a capire dove ora ci troviamo, ovvero nella nostra stanza, sempre nello stesso luogo. Questo capitolo riprende alcuni brani di miei scritti a proposito dell'idea di esposizione, anche questa volta argomento centrale dell'attuale progetto.

Luglio 2001

Se non c'è esposizione senza opere, non c'è opera senza esposizione.

Il solo, o almeno il primo artista a mettere in questione una tale apparente ovvietà è stato Yves Klein, uscito indenne dall'acrobatica contraddizione di aver "esposto" un ambiente vuoto.

Qualche anno dopo, Robert Barry riusciva a concepire un'esposizione senza opere né luogo, indicando via via gli indirizzi di otto diverse gallerie d'arte che, sostituendosi l'una all'altra, rinviavano il "visitatore" al punto di partenza per risolversi in un nulla di fatto.

Tempo prima, al contrario, Vincent Van Gogh doveva invece sacrificare la propria vita pur di riuscire a tramandarla nella propria opera.

Ma torniamo a noi, tra le pareti che più ci sono familiari, quelle che accolgono un'esposizione. L'artista, e la sua opera prima ancora di lui (sì, perché in un certo senso l'autore è l'oggetto di quell'inafferrabile, enigmatico soggetto che è la "sua" opera) non si rassegnano all'ordinaria amministrazione del vivere comune, al decoro "naturale" delle cose.

Essere esposta, resa visibile, non è dunque soltanto l'atteso riconoscimento che l'opera esige ma il suo essenziale complemento, la sua stessa ragione di compiersi, prima e ultima effettiva definizione.

L'intento, questa volta, è di concentrare in una sola esposizione tutte le esposizioni allestite fin qui. Compresa quelle un tempo previste ma mai realizzate e quelle ancora in fase di progetto in attesa di realizzazione. Se non tutte, quelle che pur dichiarandosi tali non davano per ovvio ed evidente il fatto di esserlo, di presentare cioè delle opere. In altri termini, l'intenzione è di verificare l'atto espositivo quando pone in questione la stessa ragione d'essere (o non essere) dell'evento: dunque, non l'esposizione "a tema" ma l'esposizione "come tema"¹⁰.

Giugno 2002

Il progetto espositivo (un'esposizione allo stesso tempo "retrospettiva" e "in prospettiva") si propone di evocare dodici diversi luoghi che hanno ospitato altrettante mie opere, nel corso degli anni e in varie occasioni, e di annunciare un'opera nuova ancora in attesa di definizione.

Dodici stazioni, sul doppio binario (andata e ritorno) di un percorso che non sembra condurre a un vero e proprio punto di arrivo. Spazi e momenti vuoti, in bilico tra "flash back" e prospettive incompilate. Tracce antiche e nuove, ritrovate o avvistate "fuori sede" ma dentro un quadrante che regola il tempo e il luogo propri dell'opera: antologia personale orientata al passato e al futuro, lontana dalla vertigine del presente¹¹.

Marzo 2004

Allestire un'esposizione sarà questa volta affrontare la scommessa, condurre il gioco a carte scoperte in due aree separate (chiamate α e Ω) dove Alfa, origine o figura iniziale, è l'Autore e Omega, istante ultimo della definizione, è l'immagine finale dell'Opera.

Se osserviamo le due diverse situazioni, le due diverse stanze dell'esposizione contrapposte l'una all'altra, eccoci allora sorpresi a scorgere l'incognita, *L'ora X*.

Insomma, chi preesiste a chi? Qual è il momento originale, il valore dell'incognita? Non so neppure io, al momento, se le parole e i disegni che sto ora tracciando sulla carta siano originali, di mia mano o invece dettati dalla matita che, dalla mia mano, sembra volersi liberare e proseguire un disegno tutto e soltanto suo¹².

Aprile 2005

Un'esposizione è un'area autonoma, virtuale,... assoluta e non relativa al luogo che l'accoglie. Non è vero, e soprattutto non è giusto che un'esposizione interpreti o rifletta lo spazio dell'ambiente. Un'esposizione non è uno

specchio e per questo non riflette, né osserva, questo o quello spazio: al contrario, istituisce una diversa dimensione (la propria) che supera e trascende, per definizione, qualsiasi spazio materiale esistente¹³.

Dicembre 2006

Qui ed ora: sì, ora ma dove? In quattro diversi luoghi quattro diverse esposizioni si inaugurano nello stesso giorno e alla stessa ora: ciascuna costituita da quattro opere (a loro volta costituite da quattro, sedici, ventiquattro elementi). Opere di diverse dimensioni ma tutte inscritte nella proporzione quadrata, figura geometrica perfetta che non dà e non chiede spiegazioni: porzione di spazio limitato da quattro lati di eguale misura, che si trovano ciascuno al suo posto ma potrebbero anche trovarsi l'uno al posto dell'altro.

Dov'è, chi è l'autore? Lo intravediamo, come sempre, *dans sa chambre*, nell'atelier, nel luogo dove l'artista prende (o perde) la propria identità di autore, concedendo cioè all'opera il valore primario, originale e assoluto, e attribuendo a se stesso il ruolo secondario di attore, o servo di scena, nell'inesauribile e grandioso (ma silenzioso) spettacolo della Storia dell'Arte.

La voce dell'autore non è né una né sua, accenti diversi si alternano a formare una moltitudine di echi e di figure. L'autore è muto, assente: la voce è dell'opera.

Nient'altro da aggiungere... Una sola cosa resta da chiederci: qual è il suo nome? Che sia un eteronimo? Perché non pensare che non si tratti di *un autore* ma che *l'autore* sia più d'uno, diverso ogni volta, uno per ogni esposizione o addirittura per ogni opera?

Perché non mettere in questione, prendere distanza dall'abitudine di concepire la figura dell'autore come portavoce di un'identità individuale? Tutto questo senza ovviamente invocare un autore che sia membro di un gruppo di ricerca collettiva ma, al contrario, un autore inteso come puro realizzatore, come avveduto e corretto "prestatore d'opera". Ma non dobbiamo ignorarlo: non possiamo chiamarlo *Nessuno* perché in effetti è *Qualcuno* che resta però sconosciuto, non parla in prima persona.

Insomma, il senso (se di senso si può parlare) di un'esposizione non riguarda il *chi* o il *che cosa*, chi sia cioè l'autore e che cosa significhino le opere esposte. Un'opera non concederà mai a nessuno, in nessun caso, il pieno possesso delle sue generalità e il suo autore sarà soltanto il primo testimone prescelto per compiere la delicata missione di custodire un insondabile segreto. Riguarda invece il *come* e il *perché*, cioè le ragioni (sempre che ve ne siano) che determinano l'apertura del sipario della rappresentazione.

4. Suite n. 4

Inutile chiederselo: un'opera d'arte non ha proprio niente da dire, nessun messaggio da trasmettere. La sua voce è quella che ci annuncia la sua stessa esistenza, la sua legittimità, il suo avvenuto riconoscimento: il titolo che le consente di "autorizzare" la sua appartenenza alla sfera dell'arte.

Eppure, ancora ci tocca constatare le distorsioni e gli abusi che le cronache assegnano all'idea di arte e alla figura dell'artista perennemente in prima linea, personaggio dal "carattere intrattabile, impegnato nel compito di osservatore delle miserie della vita dell'uomo"¹⁴.

Errore (orrore)! Che proprio l'artista debba trasgredire il codice delle buone maniere, della sua condizione privilegiata, della doppia investitura di celibe-esule del mondo...

E noi, sempre più spesso convocati ad esprimerci (schierarci, aderire, sottoscrivere...) a sbandierare il nostro nome di "artisti e intellettuali" a sostegno di un'opinione o di un'altra, a votare sì o votare no, rispondiamo così: con un voto di castità.

Il voto di mantenere lo sguardo fisso, immobile, rivolto al punto di fuga del disegno costituito da quattro quadrati accostati a formarne uno solo. Ovvero:

- 1) Le quattro sedi delle quattro esposizioni
- 2) Le quattro opere di ciascuna delle quattro esposizioni
- 3) I quattro elementi di una delle sedici opere esposte
- 4) Le quattro parti di questo testo.

¹ Henry James. *Racconti di artisti*, Einaudi, Torino 2005, p. 51.

² Le gallerie di Marian Goodman e di Yvon Lambert dispongono entrambe di due sedi, a Parigi e a New York, e costituiscono quindi un'adeguata simmetria di luoghi necessaria all'attuazione dell'"esperimento". Si profila inoltre l'opportunità di rinnovare il progetto in altre quattro sedi, in altre due città in Italia.

³ *Giochi d'acqua*, Galleria Pieroni, Roma 1985.

⁴ Volume edito da The Dovecote Press Ltd., Stanbridge-Wimborne-Dorset 2005 (cit. da N. Aspesi, *Il '900 scandaloso dell'ultimo dandy*, in "La Repubblica", Roma, 3 luglio 2005).

⁵ *Turner, Whistler, Monet*, Galeries Nationales du Grand Palais, Parigi, 2004.

⁶ J.L. Borges, in *Conversazioni con Osvaldo Ferrari*, Bompiani, Milano 1986, p. 88, e nel prologo a *La Rosa profonda* (1975) in *Tutte le opere*, Mondadori, Milano 1985, vol. II., p. 659. Grazie a poche, soccorrevoli voci (Anna, Maddalena, ...) che hanno risvegliato la mia assopita memoria, ho potuto ritrovare le fonti delle citazioni di Borges e di Calvino che ricorrono nel testo.

⁷ *Ten O'Clock* è il titolo della conferenza di Whistler, tradotta in francese da S. Mallarmé nel 1888 (cit. da L. Abélès nel catalogo dell'esposizione al Grand Palais, Parigi 2004, p. 163).

⁸ Cfr. J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, Luca Sossella, Roma 2005.

⁹ I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino 1979, pp. 177, 181.

¹⁰ Cfr. *Esporre e sottrarre (tutte le mostre in una)*, in *Giulio Paolini*, catalogo dell'esposizione, Palazzo Forti, Verona, Electa, Milano 2001, pp. 26-28.

¹¹ G. Paolini, *Quadrante. Viaggio intorno a un'idea di esposizione*, Edizioni dell'Oca, Roma 2002, p. 7.

¹² *Giulio Paolini. L'ora X*, catalogo dell'esposizione Fondazione Querini Stampalia, Venezia 2004, pp. 27-30.

¹³ *Giulio Paolini. Esposizione universale*, catalogo dell'esposizione Kunstmuseum Winterthur, Winterthur 2005, p. 12.

¹⁴ È questo il profilo biografico attribuito a Lucian Freud, descritto e celebrato dai giornali come campione esemplare di una vita vissuta "ad arte", in occasione della mostra al Museo Correr, Venezia 2005.

[pp. 34-44]

PAROLE AL VENTO

Credo di potermi collocare, senza rischio di esagerazione, tra quegli artisti contemporanei che accanto alle loro opere più hanno detto e scritto parole in appunti, note e interviste: una densa, estesa, insistente e a volte forse ripetitiva bibliografia è lì a testimoniare questa mia attitudine, o difetto, che mi porta via via a evocare immagini destinate a configurarsi attraverso la scrittura.

Parole al vento... mai regole o precetti, e neppure spiegazioni, ma sempre allusioni, versioni parallele di quelle immagini alle quali per altro sempre mi riferisco. Meno che mai scritti teorici, verità rivelate, ma piuttosto metafore che vanno ad aggiungersi a quelle metafore che già sono, appunto, le immagini in questione.

Eppure, o proprio per questo, non mi è riuscito di scrivere le quattro pagine di presentazione, quel sintetico autoritratto richiesto per l'occasione e che credo con maggior diligenza non abbiano mancato di preparare gli artisti che qui mi hanno preceduto.

Ciascuno di loro ha portato qualcosa. Io non porto niente... porto semmai qualcosa "in dote": qualche eco ancora mi accompagna, mi consente tuttora di abitare le linee prospettiche tracciate da Leon Battista Alberti, di vedere la luce che ancora risplende nei dipinti del Beato Angelico, di Giovanni Bellini... Muovendo dalle trasparenze del Perugino, potremmo ritrovarci quasi subito, per un improvviso soprassalto percettivo, sulle tracce dell'itinerario esemplare di Lucio Fontana: volte celesti, percorsi siderali che ci conducono a una dimensione inconfondibile, sospesi a mezz'aria di fronte a un nulla che sa riempire il vuoto.

Dunque – consentitemi la battuta – sono il primo artista italiano venuto a liberare il territorio dall'occupazione straniera: stranieri sono infatti tutti gli artisti finora qui succedutisi nel ruolo di Visiting Professor – anche l'espressione è straniera – dalla data d'origine dei Corsi di questa istituzione. Che cosa significa, ancora, "straniero"? Più che straniero, un artista è forse soltanto un po' strano, diverso dagli altri ma sempre uguale agli artisti che l'hanno preceduto in passato o gli succederanno in futuro.

Non so nulla di me, più di quanto già si sappia, ma molto mi resta ancora da sapere sulla figura dell'autore, sul corpo e sul luogo dell'opera, sul ruolo dello spettatore...

Sono questi i punti che, ancora una volta, ci tocca affrontare. Vediamoli, a uno a uno.

Un autore senza nome

Come nasce, che cosa vede un artista?

Compiuto il primo passo (il passo falso dell'autore) lo sguardo si chiude: non si spegne, anzi si accende concentrandosi però sulla visione sua propria, escludendo via via ogni altro oggetto che non sia la stessa visione intesa appunto come oggetto, oggetto del suo sguardo.

L'ho già detto altre volte: 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.

L'artista non è "fuori dal mondo", ma non è neppure "nel mondo": dapprima ci guardiamo attorno, siamo tutti spettatori. A qualcuno il mondo piace, a qualcun altro piace di meno e crede di potersi trasferire altrove, di potersene costruire uno nuovo, diverso: la "sfera" dell'arte.

È così che volgiamo lo sguardo all'orizzonte, è da lì, da quel limite invalicabile che constatiamo la nostra esclusione...

Chi si esprime è perduto. Credo di doverlo ripetere: non ho mai voluto esprimermi nell'opera. Ho sempre lasciato (ho sempre preteso) che fosse l'opera a esprimersi, a dichiararsi, a dire a chiare lettere chi è e da dove viene.

Diverse voci, da diverse epoche, fanno eco a quel silenzio sereno e consapevole che è la "voce" dell'autore.

Paul Valéry, nel corso di un'intervista, afferma esplicitamente: "Non so, non posso sapere che cosa ho voluto *dire*, quello che so è che ho voluto *fare*". E scrive: «Un poème est une durée, pendant laquelle, lecteur, je respire une loi qui fut préparée...» (*L'Amateur de poèmes*, in *Album de vers anciens*), dove con il termine *anciens* (antichi) ci fa pensare che i suoi stessi versi esistessero già prima di lui, prima che lui potesse scriverli come autore.

"... Non c'è niente da esprimere, niente con cui esprimere, nessuna capacità di esprimere, nessun desiderio di esprimere, insieme all'obbligo di esprimere." È Beckett che parla, che altro aggiungere?

E Carmelo Bene lancia un'invettiva:

"L'AUTORITALITÀ è un doppio falso: nell'idea che la origina e nell'artificio che quell'idea stravolge... realizzandola!... Quando alla dissennata volontà d'esprimersi si coniuga il tarlo ambizioso della COMUNICAZIONE, ecco instaurato il circolo vizioso dell'estetica contemporanea... Estenuante ricerca di un uditorio convocato a subire tanto insistente esibizionismo!"

"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.

Tempo fa ho avuto occasione, per una fortunata coincidenza, di assistere a un incontro pubblico con Borges a Roma. Qualcuno 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."

Una frase, 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.

Massimo Pulini, nel suo saggio *Il secondo sguardo*, ci avverte che "c'è stato un tempo in cui il primo significato della parola autore era 'colui che aggiunge'. Anche in questo caso l'antica lingua latina ci restituisce un'accezione che torna a disilluderci sull'idea di paternità, come se non esistesse alcuna paternità assoluta, ma solo infinite,

perenni figliolanzze, solo un passare del mondo e della vita di mano in mano, e in quel breve passaggio ci fosse concesso unicamente di smussare o aggiungere, di rimodellare una materia e una forma che si tramandano e che forse preesistono a ognuno”¹.

Il corpo dell'opera

Ogni opera d'arte, ciascuna a suo modo, nasconde una propria regola che l'autore non conosce ma riconosce quando quell'opera gli si manifesta. L'opera d'arte non dà voce né al mondo né al soggetto: semplicemente, dà forma a se stessa.

Quel che normalmente giudichiamo e apprezziamo come l'originalità, la qualità dello stile di un autore (tratto distintivo che ogni autore “inevitabilmente” possiede), è invece, per difetto, un impedimento cui l'autore non può comunque sottrarsi.

Lo stile (in senso più ampio il modo o il mezzo al quale l'autore deve far ricorso) è cioè il diritto di passaggio, il prezzo che deve corrispondere per accedere alla visione dell'opera: le opere dunque esistono grazie ma anche malgrado gli autori.

L'aria, quella certa leggerezza così cara a Italo Calvino, non è una leggerezza ma una cosa seria: significa lasciar parlare il linguaggio anziché dar voce alle cose.

Gerhard Richter, nel corso di un'intervista pubblicata nel catalogo della sua recente mostra al Museum of Modern Art di New York, ricorda che anni fa a Monaco gli capitò di visitare la mostra “Arte italiana oggi”, dove era esposta la mia *Mimesi*.

Richter nota, a questo proposito, come a confronto di una sua opera analoga costituita da due teste contrapposte (lui e l'artista amico Blinky Palermo: due sculture vere, fuse in bronzo e raffiguranti due persone vere) la sua opera risulti appunto più vera, più intensa, unica rispetto al mio “decorative game”.

Henri Matisse, nei suoi ultimi anni, disse che l'arte, tutta l'arte, alla fine, è decorazione.

Devo correggere Richter e chiosare Matisse: vorrei riuscire a metterli d'accordo, data la mia sincera stima per l'uno e la sconfinata ammirazione per l'altro.

Richter, nella stessa intervista, insiste sul suo “classico” adoperarsi per la realizzazione materiale, costruita, “vera” di un quadro o di una scultura di contro all'uso disinvolto dell'intercambiabilità degli oggetti, tipico della Pop art (e qui davvero si sbaglia, associandomi a quel clima di facili effetti).

Quando pongo una di fronte all'altra due copie uguali di una stessa statua antica, non intendo riscoprire, reinventare quella statua, né tanto meno compiacermi della citazione ma ritrovarmi io stesso a osservare la distanza, il vuoto che le separa, ed è questo vuoto il vero corpo dell'opera. La quale trattiene in sé, nel circuito chiuso di una risposta ermetica, la domanda sulla sua stessa presenza. È così che la possiamo osservare, senza però poterla davvero vedere. Ed ecco l'effetto decorativo: indotto, impreveduto, non calcolato... decorazione come verità ultima e “inconsapevole” dell'opera, “gioco decorativo” più vero dell'illusione di verità.

Come non ricordare su questo stesso tema e ancor più indietro nel tempo le parole di Baldassarre Castiglione, scrittore, confidente di Raffaello a Urbino, a proposito della “sprezzatura”, tratto di estrema eleganza, dote eccelsa dell'opera d'arte che consisteva nel conseguire il più sublime effetto senza compiacersene, senza dare a vedere, senza cioè esibire la fatica e l'intenzione che l'avevano prodotta, osservando invece distacco quasi a lasciar intendere un'origine e un compimento autonomi dell'opera stessa.

Ho appena ammesso di nutrire qualche sospetto nei confronti di una verità sempre ipotetica o presunta... Né mi sento però disposto ad affidarmi alla pratica dell'utopia: come poter praticare qualcosa che, di per sé, si dichiara impraticabile? L'utopia è credibile, accettabile in termini di risposta, non in termini di programma.

Eppure, la tendenza oggi maggioritaria, prevalente, sembra essere proprio questa: artisti “senza frontiere” accorrono nei quartieri più disperati delle grandi metropoli, affrontano le contraddizioni e i disagi del vivere quotidiano. Scartata la scelta della rappresentazione si pretende di passare all'azione, sostenuta da ingegnosi “effetti speciali”, diretta a raggiungere esiti immediati senza più la mediazione del linguaggio dell'arte.

Si arriva a parlare (in un documento della Fondazione Pistoletto) di “modello innovativo del rapporto tra arte e contesto sociale; ... l'artista deve assumersi la responsabilità di mettere in comunicazione le varie attività umane, dall'economia alla politica, alla scienza alla religione... per ridisegnare e reinterpretare il mondo, ridefinire il concetto di civiltà, agganciare l'arte alla vita”.

Ma quale “certa” funzione ha mai esercitato l'arte? Per meglio dire: quale pur soggettiva certezza l'artista ha mai posseduto sulla funzione (o almeno la necessità) della sua “opera” se non l'urgenza, la necessità di essere, appunto, “operativo”? Quale altra imperscrutabile ragione lo muove, al di là dell'amara convinzione della sua stessa gratuità?

L'equazione arte-vita non sta in piedi, non può reggersi a lungo in equilibrio: il compromesso, lo sciagurato tentativo di innestare l'una nell'altra ci porterà alla perdita dell'una e dell'altra.

Ma allora, detto questo, come può ancora, l'artista, mettersi all'opera?

Proviamo a lanciare una sfida, a condensare cioè in una sola frase, in due sole parole – quasi uno slogan –, un principio pertinente, appunto praticabile.

Dire “riduzione all'assoluto” può sembrare una contraddizione in termini: all'assoluto si anela, si aspira, si tende... non ci si riduce assoluto. Vediamo di decifrare il paradosso. Voglio dire che occorre procedere per sottrazione: togliere, “levare” ma anche sollevare il supporto dell'opera da stato di materia ad annuncio o elemento di immagine. Guardare in trasparenza, scorgere la filigrana, il codice segreto, la cifra nascosta: tracce che restano in superficie o che si inoltrano nella storia fino ad avvicinare, a toccare il punto di equilibrio. Evitando però di cadere nel punto di non ritorno dell'asserzione linguistica, costituita per esempio dagli eccessi di Joseph Kosuth e di certo concettualismo anglosassone, destinati a “trasferire la sfera dell'arte al capitolo delle scienze umane” come nota Marco Senaldi in un precedente catalogo di questa Fondazione².

Insomma, in un'immagine, l'opera d'arte è quello che nel cosmo si usa chiamare “buco nero”, l'esatto contrario di quello che su questa Terra alla recente Biennale di Venezia e ora anche a Documenta di Kassel si è designato “piattaforma”, “la dimensione dell'impegno politico e sociale dell'artista in un contesto di destabilizzazione del mondo”.

L'opera d'arte non abita il mondo, ma il cosmo: il cosmo include tutto, proprio tutto: una così piccola parola di sole cinque lettere (ci o esse emme o) contiene l'universo... anche Como.

Lo sguardo dello spettatore

“Si pensa spesso che l'arte sia finita”, dice Angela Vettese cogliendo un tema da qualche tempo sempre più nell'aria, di crescente e – vorrei dire – drammatica attualità.

D'altronde, già più di un secolo fa Friedrich Nietzsche (in *La nascita della tragedia*, 1876) aveva intravisto nella comparsa di Socrate come inventore del pensiero positivo, scientifico, la causa del declino della tragedia e di tutta l'arte greca. Applicando al suo presente – appunto un secolo fa – queste considerazioni, dopo aver giudicato la comparsa di Wagner come una prova che l'arte stava reagendo al dominio del pensiero scientifico dominante, Nietzsche temeva che il ritrovato equilibrio si sarebbe nuovamente alterato in futuro (si riferiva forse all'oggi?). E si chiedeva: “La rete dell'arte stesa sopra l'esistenza verrà intrecciata in modo sempre più saldo o sarà invece destinata a lacerarsi in brandelli sotto l'irrequieto e barbarico trambusto che si chiama ora ‘il presente?’”.

Personalmente, continuo a credere che l'Arte sia la sola cosa che ci resta, visto che Storia e Natura sembrano procedere di perfetta intesa a infliggerci le più svariate delusioni.

Abbiamo già detto che l'autore non potrà mai sentire la “sua” voce, vedere la “sua” opera. Che cosa potrà dunque cogliere, lo spettatore, di una questione cifrata, esclusiva che l'autore intrattiene con l'opera o, addirittura, del nesso tra quell'opera e le opere che l'hanno preceduta e delle quali quest'ultima non è che l'ennesima versione?

Lo spettatore, come l'autore, vede tutto e niente: quel tutto e quel niente (o meglio, ripeto: quel tutto e niente) che gli perviene “a scatola chiusa” e senza istruzioni per l'uso. Perché l'arte è la sola a possedere due precisi attributi, a esercitare una sintesi acrobatica: la sola a coniugare rivoluzione e discrezione.

Fuori luogo

Si fa un gran parlare, oggi, di “nuovi musei”. Eppure l’idea di museo nasce in tempi relativamente recenti, in epoca già moderna, e corrisponde tuttora a un’ottica di attualità. Da più parti si insiste a proporre la formula di museo aperto, museo laboratorio o “Site de création contemporaine” come in occasione della riapertura del Palais de Tokyo a Parigi.

Da parte mia, sarei favorevole a un museo chiuso, chiuso in se stesso, al riparo da qualsiasi interferenza del mondo esterno, in osservanza a quel “circuitto chiuso” cui appunto accennavo a proposito delle figure dell’autore e dell’opera. Si parla invece sempre più della necessità, quasi dell’obbligo di “interagire” (infelice neologismo), cioè di manipolare, rendere praticabile (da ineffabile quale è) il rapporto che soltanto possiamo sopporre e non certo consumare con l’opera d’arte.

Compito del museo è esercitare una corretta ospitalità: così come l’artista non è autore ma ospite dell’opera, lo spettatore è ospite del museo, non un cliente a cui offrire intrattenimento e comfort come sembra essere diventata la parola d’ordine dei nuovi musei *prêt-à-regarder*.

L’equivoco di rinnovare ad ogni costo, agitare prima dell’uso, deviare o dislocare il percorso alterando i termini di riferimento abituali mi pare quasi sempre inopportuno: non atteggiarci a bohémiens del terzo millennio...

Può sembrare una provocazione, o un paradosso, ma potremmo spingerci a sostenere che per essere vivo un museo dovrebbe limitarsi a esporre opere di autori artisticamente vivi ma anagraficamente morti. Soltanto così l’opera, presa distanza dall’autore, si trova a respirare il tempo. Soltanto così il museo può dirsi davvero “luogo dell’opera” piuttosto che spazio di transito provvisorio e rumoroso, in nome del “nuovo” e di un malinteso e abusato “politically correct”. C’è spazio per tutti, ma pare non esserci più luogo per nessuno.

Dovessi mai suggerire una frase, un emblema per l’insegna di un Museo dei Musei, sarei tentato di riprendere le parole dell’*Ecclesiaste* (1.9): “Ciò che è stato è ciò che sarà, ciò che è stato fatto è ciò che si farà”, recentemente ritradotte da Guido Ceronetti in un lapidario “Ogni sarà già fu, e il si farà fu fatto”.

Ma lascio a Boris Groys la sentenza finale sull’argomento: “... perché l’arte vuol essere viva, invece che morta? E cosa significa per l’arte apparire viva? ... Il museo offre l’opportunità di portare il sublime all’interno del banale. Nella Bibbia si trova la nota affermazione secondo cui non c’è nulla di nuovo sotto il sole. Questo, naturalmente, è vero. Nel museo, però, non c’è il sole e questa, probabilmente, è la ragione per cui il museo è sempre stato, ed è tuttora, il solo luogo in cui è possibile l’innovazione”³.

In cattedra

Per finire – e mi rivolgo in particolare agli allievi iscritti al Corso di quest’anno – una buona notizia.

Se è vero, come avete appena ascoltato, che una ormai lunga traiettoria di esperienze ha finito col conformare in modo radicale certe mie convinzioni, a formare cioè l’artista che sono (o che credo di essere), diverso o addirittura opposto è il carattere dell’insegnante che qui vi parla: apprensivo e... apprendista perché inesperto e comunque acerbo rispetto al compito che lo attende e quindi sinceramente disposto ad apprendere più che a trasmettere nozioni e indicazioni utili ed efficaci.

La caduta di valore di qualsiasi modello, oltretutto, rende ancor più fragile e inconsistente ogni eventuale riferimento acquisito.

Già Antonio Canova, protagonista di questo aneddoto, ne era consapevole. Un suo biografo dell’epoca narra infatti che “un giorno, un rispettabile cavaliere, vista una Venere del Canova, s’avvisò che egli avesse per modelle beltà più che umane, e supplicollo a volergli essere cortese di fargli conoscere alcuna di quelle forme celestiali. Fu convenuto del giorno, in che la modella sarebbesi recata allo studio, e il nobile uomo vi venne desideroso; ma vistala anzi brutta che bella se ne meravigliò fortemente, e lo scultore, che avea con quella familiarità, gli aperse l’animo suo e disse sorridendo già non si può vedere un’intera bellezza coi soli occhi materiali, se non si vi aggiungono gli occhi dell’anima, ordinati sulle belle massime dell’arte: allora non vedrai il tipo siccome è ma come tu lo devi ritrarre, e ti basterà dal tipo aver l’indizio del buono. Il punto sta rettificare questi occhi dell’intelletto, e questo lo insegna lo studio dell’antico, lo studio della scelta natura sulle tracce dell’antico, il tuo raziocinio, il tuo raffinato gusto, il tuo cuore.

Quando avrai regolato la virtù visiva dell'anima, poniti pure a operare, che vincerai ogni difficoltà, e sovra oggetti, che belli non sono, farai opere belle. Queste mi vorrei far io; e tanto più mi pesa non avvicinare a questo scopo, quanto più lo conosco: gli occhi della mente non hanno in me tal forza, che vincano la materia, e così mi rimango quel mortale che sono”.

Sulla relativa funzione di ogni corso di insegnamento, in particolare dell'insegnamento di una materia – quella artistica – che sembra inseguire la propria evoluzione proprio sulla smentita di quanto già si conosce, valgono ancora queste due originali testimonianze.

Dice Borges *professor*: “Nel mio testamento, che non ho intenzione di scrivere, consiglierei di leggere molto, ma senza lasciarsi condizionare dalla reputazione degli autori. L'unico modo di leggere è inseguendo una felicità personale. Se un libro vi annoia, fosse pure il *Don Chisciotte*, accantonatelo: non è stato scritto per voi”.

Fedele a queste sue fittizie “ultime volontà”, Borges ci presenta soltanto gli autori che ha amato e che conosce meglio. Il suo scopo, infatti, è cercare di far amare la letteratura: al contrario dei programmi ministeriali, che sembrano concepiti apposta per farla odiare. D'altronde, quando l'Università di Buenos Aires gli diede l'incarico, sapeva cosa faceva. O, almeno, cosa doveva attendersi. Diversamente dagli altri candidati, che presentarono biografie e pubblicazioni, lui si era infatti limitato a questa dichiarazione preventiva: “Senza accorgermene, mi sono preparato per questo corso tutta la vita”. Quanto al bilancio consuntivo, confesserà: “Non ho insegnato agli studenti la letteratura inglese, che ignoro, ma l'amore per certi autori. O meglio, per certe pagine. O meglio, per certe frasi. Ci si innamora di una frase, poi di una pagina, poi di un autore”.

Il fisico Richard Feynman dichiara esplicitamente che il suo obiettivo è non far annoiare gli studenti migliori, divertendoli con una serie di fuochi d'artificio, pur mantenendo un nucleo centrale alla portata degli studenti medi. Obiettivo non raggiunto, secondo lui. E irraggiungibile, secondo Gibson, di cui si cita la pessimistica massima: “L'insegnamento in genere è inutile, eccetto che per quegli studenti per i quali sarebbe superfluo”⁴.

¹ M. Pulini, *Il secondo sguardo*, Medusa, Milano 2001, p. 30.

² M. Senaldi, *Ho scritto t'amo sulla sabbia*, in AA.VV., *Haim Steinbach*, Charta, Milano 2000, p. 133.

³ B. Groys, *Sul nuovo*, in *Ilya Kabakov, Public Projects or the Spirit of a Place*, Charta, Milano 2001, p. 320.

⁴ Queste ultime citazioni di Borges e Feynman sono tratte da un articolo di P. Odifreddi, in “Il Sole 24 ore”, 13 gennaio 2002; si veda anche J.L. Borges, *La biblioteca inglese*, Einaudi, Torino 2006.

[pp. 47-58]

APPENDICE

Una doppia vita?

Appunti per un'antibiografia

“Rien n'est séparé par une coupure de ce qui le précède.”

Plotino (che parla francese), in P. Tortonese, L'œil de Platon et le regard romantique, Kimé, Paris 2006.

Ieri ho compiuto centotrent'anni. Sì, certo, abbastanza, ma non molti se considerati come la somma di due vite in parte sovrapposte: sono nato nello stesso anno di J. Auguste Dominique Ingres (1780) e sono sopravvissuto alla sua morte (1867) essendomi ritrovato, appena ventitreenne, nella vita di Henri Rousseau, nato qualche anno prima (1844).

Sono date, queste, delle quali non avevo precisa nozione fino a ieri, quando cioè, nello stesso giorno, ho potuto rendermene conto.

Un dubbio però ancora rimane e dipende dal fatto – o meglio, dalle ipotesi – che io debba considerarmi vivo o morto: nella prima avrei già raggiunto l'età, ancora maggiore, di duecentoventisei anni (1780-2006); se invece valesse la seconda, fossi cioè morto con Rousseau (1910) avrei comunque vissuto, come già detto, centotrent'anni.

Occorre ora spiegare il perché di queste incerte divagazioni. Nella giornata di ieri, nello stesso giorno, ho potuto visitare due diverse esposizioni in corso a Parigi e dedicate ai due artisti (chissà perché ancora si insiste a chiamare Rousseau “il doganiere”; anche Ingres, ma con più discrezione, è spesso nominato per la sua vocazione di violinista; e cosa mai si potrà dire di me: archivista, magazziniere?).

Al di là delle apparenze, che pongono i due soggetti agli antipodi (mai credo, in uno stesso secolo, hanno convissuto due artisti così incompatibili: l'uno inarrivabile nella perfezione degli effetti, l'altro irresistibile nella serenità descrittiva), entrambi condividono una sorta di intenzionalità celebrativa, “recitativa”, una visione irrealista: la traduzione del reale in cerimoniale. *La Libertà che invita gli artisti a partecipare alla 22ª esposizione degli artisti indipendenti* (1906) e *l'Apoteosi di Omero* (1827) sono riunioni elettive di personaggi e figure esemplari riunite in posa scenografica, quasi coreografica, a formare una parata, un'assemblea appunto ideale.

Dunque un'identità, se non di “vedute” certamente di principi che io stesso condivisi quando tempo fa mi recai in visita nelle due città natali dei due artisti (a Montauban e a Laval), in due pellegrinaggi decisi e voluti nello stesso anno (1967) e intesi quasi come omaggio devozionale a quei luoghi di origine. Ed è anche per questo che la dogana di Porte d'Arcueil, boulevard Jourdan a Parigi, e la Villa Medici, sede dell'Accademia di Francia a Roma, figurano tra i luoghi toccati dal viaggio compiuto dalla musa da Fiesole a Urbino, Aix-en-Provence, Ferrara... nella mia opera intitolata *Museo* (1970-73).

Occorre ancora osservare come sia Ingres che Rousseau, ciascuno a suo modo, siano entrambi “ciechi” di fronte alla verità del visibile a tutto vantaggio della verità dell'immagine e consapevolmente indulgano a sublimi “errori”: dov'è finita la gamba sinistra de *La Grande Odalisque*? e perché quelle mani e braccia smisurate del *Portrait de Femme* ospite del Museo Picasso?

Ma è soprattutto in due (miei?) autoritratti (*Autoritratto* e *L'invenzione di Ingres*) dello stesso anno (1968), quando mi trovo nei panni di Rousseau o mi nascondo nel volto di Raffaello (scelto a sua volta come maschera da Ingres, che vede nel giovane pittore di Urbino l'effigie del suo modello), è lì che arrivo a dubitare della mia stessa esistenza.

Ingres, Rousseau e quanti e quali altri artisti, tutti così diversi ma tutti interpreti di uno stesso codice di rappresentazione, sono associati nella lunga linea ininterrotta e punteggiata da innumerevoli stazioni che credo di intravedere alle mie spalle?

Tutto questo non è, ovviamente, esauriente né ci autorizza a osservare e decifrare quel misterioso fenomeno, o gioco combinatorio, dei destini intrecciati... Ma è sufficiente a insinuare il sospetto che i cosiddetti dati biografici non si riferiscano sempre a un'unità individuale, indipendente e separata, ma compongano invece una figura presunta, situata nell'area di una scacchiera e in grado di assumere posizioni e contorni sempre diversi ma sempre all'interno di quello spazio originario.

Né vivo né morto, l'Artista si trattiene in equilibrio instabile tra affermazione e negazione, verità e menzogna, ricordo e oblio, in quel limbo sospeso e senza confini che è la sfera dell'Arte (si: sfera, volume impenetrabile, luce originaria e abbagliante) vista un istante – o un'eternità – prima del *big bang* della Storia, la quale, da quella sfera imperscrutabile, svolgerà quella linea più o meno regolata e leggibile che appunto chiamiamo Storia dell'arte.

[pp. 125-126]

© Giulio Paolini