

Un battito di palpebra

In questi giorni mi trovo a lavorare al progetto di un'esposizione che vedrà la luce nel prossimo autunno. La distanza che intercorre tra l'inizio del progetto e il giorno di inaugurazione della mostra evidenzia subito un primo livello temporale. Se è vero che la data di apertura al pubblico determina l'inizio formale del lavoro, d'altra parte lo spazio di tempo lineare tra le due date non coincide con il processo artistico in senso stretto, il quale scorre sempre parallelo al tempo dei giorni e delle ore.

Accade di lavorare per interi mesi alla costruzione di un'immagine fino a cancellarla totalmente, prendendo atto che il tempo di lavoro, in tal caso, non è stato altro che il tempo di sparizione della figura, o meglio la testimonianza che l'inizio del processo fosse uno stadio più maturo di un punto che stabiliamo essere la fine. In fondo questi due termini, inizio e fine, espressi nell'ambito dell'arte, non sono mai oggettivi, nel senso che quando diciamo "mancano otto mesi alla mostra" questo tempo non ha nessun legame con il tempo di costruzione della mostra. La data di inaugurazione di una mostra è un'indicazione estremamente oggettiva, ma in fondo nessuno, compreso l'artista, è a conoscenza di che cosa realmente bisogna portare a termine. In modo sbrigativo potremmo individuare un tempo della "messa in opera" compreso tra l'annuncio di una data e il suo arrivo, tra la scelta di esporre un determinato lavoro e l'esposizione al pubblico dello stesso. Ma come si fa a stabilire se l'idea da cui si origina il lavoro non sia qualcosa di precedente, un'intuizione che proviene magari da una mostra vista in precedenza o semplicemente immaginata? E inoltre come possiamo sapere che l'esposizione pone realmente fine al progetto a cui abbiamo dato una vita pubblica all'interno di uno spazio? Il giorno dopo l'inaugurazione potremmo entrare in studio e maturare un'ulteriore evoluzione, che a distanza di un solo giorno dall'apertura vediamo come necessaria, tanto da farci valutare l'intera esposizione appena inaugurata come incompleta. Oppure potremmo renderci conto che sarebbe stato opportuno fermare il lavoro un mese (o due, tre, etc..) prima della "vernice", ad uno stadio che non siano riusciti a percepire come conclusivo e che, nel periodo di tempo successivo, abbiamo soltanto intorpidito la trasparenza dell'opera. Immaginiamo infine l'arrivo di una persona che, senza alcun preavviso, ci dice: "Tra due ore si inaugura la tua mostra"! Quale lavoro saremmo in grado di esporre? Potrebbe distinguersi in tal caso un tempo di produzione dell'esposizione da un tempo di produzione del lavoro in senso stretto?

Un artista non lavora soltanto nella prospettiva dell'esposizione e la maggior parte del tempo ragiona su un'esposizione tutta interna al proprio sguardo, dove ad un certo punto lo sguardo dell'autore si trasforma necessariamente

in quello dello spettatore, colui in grado di vedere l'opera finita. Ma anche questa consapevolezza è soggetta nel tempo a continui mutamenti, che portano l'autore a riprendere in mano un determinato lavoro. Non in termini necessariamente pratici ma, ad esempio, in quanto modello per sviluppi non visibili al tempo della sua produzione. Si genera così un meccanismo di postproduzione tutto interno che conduce spesso ad una riscrittura di un lavoro attraverso un altro seguente. Allo stesso modo ogni esposizione che succede ad un'altra non è tanto il risultato del lavoro svolto fino a quel momento, quanto il prodotto di una serie di interferenze temporali a cui bisogna dare un volto presente. Ogni esposizione non rappresenta forse durante la vita biologica dell'autore un costante indice di mortalità?

Nello studio il processo di lavoro si sviluppa in tempi di produzione assolutamente non regolari. Ad esempio accade spesso di lasciare un lavoro, un progetto, e di andare avanti su altri, per ritornarci o abbandonarlo definitivamente. Ma in che modo si raggiunge la colpevolezza che è necessario tornare ad agire su ciò che abbiamo lasciato? Il nostro sguardo, in ogni momento in cui si rivela altro da ciò che ci aspettiamo di vedere, non svela forse, in quel preciso istante, l'intero tempo di costruzione dell'opera, tanto da vederla già realizzata?

Nella fenomenologia del processo artistico il tempo sembra essere da una parte la variabile più convenzionale, tanto da restare sempre in margine al movimento del pensiero, dall'altra l'elemento necessario affinché un fare artistico si possa determinare proprio in margine ad esso, lasciando l'opera fuori dal tempo. Non esiste in sostanza nessun processo di costruzione dell'opera che non sia in qualche modo parte di un tempo passato, che si consumi in riferimento a qualcosa di già accaduto che noi stessi vogliamo riabilitare nel presente sotto un'altra forma. Convenzionalmente potremmo definire *memoria* quel movimento nel tempo che si intreccia a tal punto con il presente da non essere più distinto da esso, o meglio da determinarlo proprio in virtù di una distanza significativa che lo stesso presente cerca di colmare. L'esposizione del prossimo autunno mi vede coinvolto in un confronto "a distanza", rivolto con lo sguardo all'anno 1470, data di realizzazione del ciclo di affreschi nel Salone dei Mesi al Palazzo Schifanoia di Ferrara. Che cosa si presenta oggi al mio sguardo? Che cosa è realmente visibile nella vita di quelle superfici? Il punto essenziale è proprio la definizione di presente in rapporto ad un passato che, per comodità cronologica, individuiamo come precedente. Un noto scrittore francese potrebbe illuminarci a riguardo, ma, come dire, è passato ancora del tempo da quella *ricerca*. In riferimento all'anno 1470, per la pura convenzione che oggi mi lega a quella data, mi sforzo di capire quanto, in relazione al mio lavoro attuale, questa distanza sia effettiva. Innanzi tutto bisognerebbe stabilire, cosa alquanto difficile, in che misura la memoria come immaginario latente influisca involontariamente su

ogni gesto che non si riferisca ad essa come necessità specifica. Questo per dire che l'azione non è mai effettivamente al presente, piuttosto è il presente ad essere agito da un passato costituente! Così si scopre a volte di aver dato vita ad un lavoro che svela un'immagine già conosciuta ma riconoscibile soltanto nella frontalità del "qui e ora" del nostro sguardo in quel momento. Al contrario accade che volendo attivare la memoria come necessità specifica di riferimento, cerchiamo, ad esempio, di lavorare sul paesaggio ma nonostante questa volontà, del paesaggio non resta alcuna traccia, almeno rispetto al "genere" che abbiamo individuato.

Il processo costitutivo dell'opera mescola differenti livelli temporali, dell'autore e del pubblico, dello progetto e dell'esposizione, della memoria e dell'utopia, dandosi come sguardo circolare in cui passato e futuro convergono in un'assenza reciproca. Ciò che rimane è soltanto la spazialità dell'opera, sempre al presente, ovvero l'opera come spazio in assenza di tempo. In sostanza quando leggiamo l'anno di realizzazione di un'opera non leggiamo in realtà la data di origine. Il tempo di produzione dell'opera è l'istante in cui viene guardata e che, sostanzialmente, la produce. Questo tempo, l'unico tempo dell'opera, è il tempo dello sguardo, il tempo in cui la memoria dell'opera coincide con il tempo di produzione dell'opera, il tempo in cui l'opera del passato è assolutamente presente e il presente è il tempo del passato, il tempo dove ogni porzione di tempo è necessariamente assoluta, un tempo a infinita durata, il tempo in cui non c'è sostanzialmente nessun tempo, soltanto un battito di palpebra, il tempo di un'intera esistenza in uno sguardo.

Roma, 15 febbraio 2007