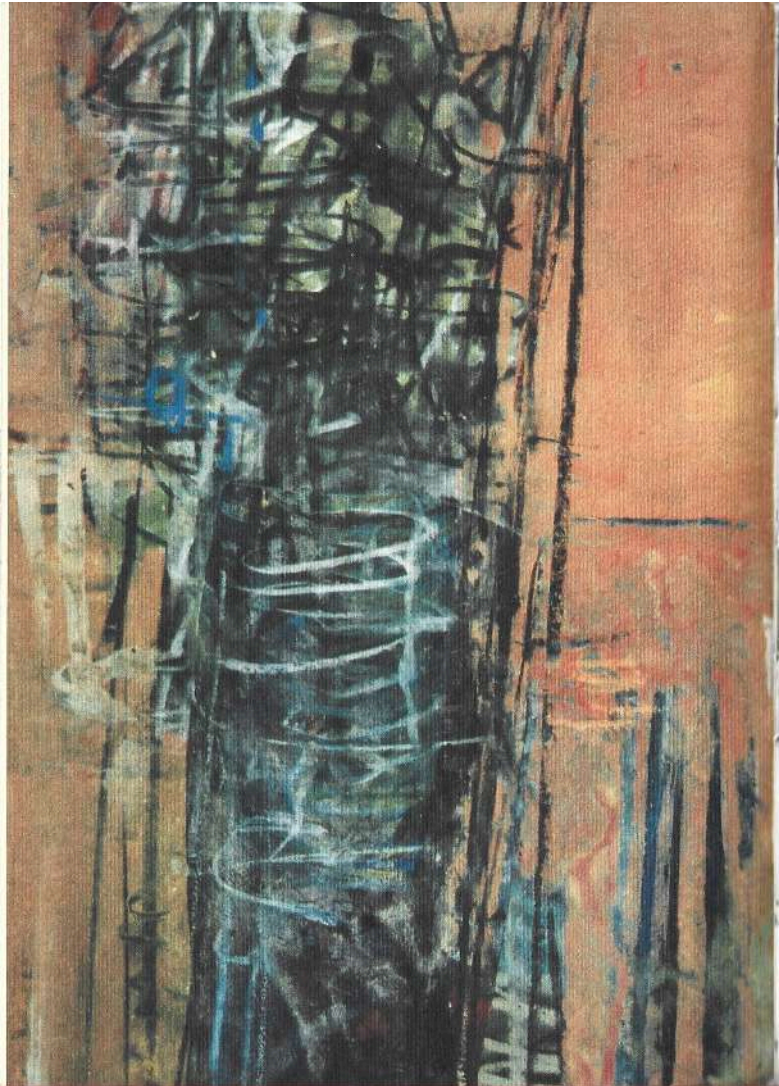


# Faletta

EDIZIONI  
galleria  
— delle  
O R E



**Marcello Faletra**

Opere su carta

Testo di René Vinçon

## Caprice

"L'essere che viene è l'essere qualunque"

GIORGIO AGAMBEN

Dire la precarietà della pittura ce serait déjà par la lettre affirmer le désir confus de sa solidité. Pourtant cet effet symbolique de dénégation dû au langage n'empêche nullement qu'une telle affirmation dise bien ce qu'elle dénote: un objet pictural est un objet précaire matériellement. La peinture s'abîme facilement, une peinture est un bien fragile objet. Voilà une "vérité" au sujet de la peinture que personne ne contestera... La référence à l'objet concret dénoté "peinture" nous sauve d'un symbolisme mou et gluant. Cette affirmation souligne, par cette instance référentielle, non plus l'image qui, aujourd'hui, se trouve dans des lieux qui ne sont plus picturaux mais une certaine prégnance des matières, nappées ou irrégulières, de toutes les inscriptions matérielles qui fuient la fixité et la stabilité univoque de la signification, ce que l'image, elle, continue de rêver grâce à des média contradictoirement de plus en plus fluides et malléables.

\*

Posons comme "modèle" de la peinture: le mur barbouillé (imbrattato), maculé, travaillé par toutes sortes de salissures, d'altérations, de signes incertains. Aussi bien celui de Leonardo

Dire la precarietà della pittura sarebbe già affermare con la lettera il desiderio confuso della sua solidità. Tuttavia questo effetto simbolico di diniego dovuto al linguaggio non impedisce affatto che una tale affermazione enunci ciò che denota: un oggetto pittorico è un oggetto materialmente precario. La pittura si consuma facilmente, una pittura è davvero un oggetto fragile. Ecco una "verità" che nessuno contesterà... La referenza all'oggetto concreto denotato "pittura" ci salva da un simbolismo viscido e mellifluisco. Questa affermazione sottolinea, attraverso tale istanza referenziale, non più l'immagine — che oggi troviamo in luoghi che sono tutt'altro che pittorici — quanto piuttosto una singolare pregnanza delle materie, compatte o irregolari, di tutte quelle iscrizioni materiali che sfuggono alla fissità e alla stabilità univoca

della significazione; cosa che l'immagine, invece, continua a sognare grazie ai media contraddittoriamente sempre più fluidi e malleabili.

\*

Poniamo come "modello" della pittura: il muro imbrattato, maculato, travagliato da ogni sorta di impronte, di alterazioni, di segni incerti. Sia il muro di Leonardo divenuto praticamente un *exemplum* storico che quello offerto tutti i giorni al nostro sguardo in un angolo di città. Perché è lo stesso, esso non è cambiato nella misura in cui il cambiamento è la sua perpetuità. Modello ironico, mutevole, capriccioso. Modello ambiguo tra la referenza d'obbligo a Leonardo e *qualsiasi* vecchio muro incontrato per caso. Ed è così per non scegliere tra la maniera e la materia, tra il Cinquecento e il Novecento, tra la storia e



devenu comme un *exemplum* historique que celui donné à nos regards tous les jours dans un coin de ville. Car c'est le même, il n'a pas changé en ceci que le changement est sa perpétuité. Modèle ironique, changeant, capricieux. Modèle ambigu entre la référence obligée à Leonardo et *n'importe* quel vieux mur rencontré au hasard. Ceci pour ne pas choisir entre la manière et la matière, entre le Cinquecento et le Novecento, entre l'histoire et le présent. Dans la peinture de Faletta nous rencontrons cette rencontre, nous hésitons entre deux temps. Nous ne nous décidons pas pour un modèle historique ou idéal car trop de traces insistent à la surface offerte à l'immédiateté de notre vision en nous présentant leur propre précarité: ponctuations colorées, écriture motile, signes mobiles qui fuient la fixation d'un sens, limbes de la signification où elle se pré-pare sans s'accomplir. Entre l'idéalité ironique du mur de Léonard et la singularité a-signifiante mais prégnante de *n'importe quel* vieux mur. Deux temps: la durée, le prestige de la référence à Vinci et le rapide coup d'œil capricieux presque distrait sur les salissures d'un mur "qualunque" (*quodlibet ens*: "qualsivoglia ente" comme le dit Agamben) dont tout le sens coïncide avec le moment de la sensation.

Deux temps: l'instant précaire du geste qui inscrit quelques balafres rapides et les plans, les pans colorés qui, d'en dessous s'étendant, scandent l'ensemble. Comme s'il nous était démontré une fois de plus, de *nouveau*, que l'histoire s'écrit au présent. On pourrait renvoyer la peinture de Faletta à Tobey, à Wols, à

il presente. Nella pittura di Faletta incontriamo questo "incontro", esitiamo tra due tempi. Non ci decidiamo per un modello storico o ideale perché troppe tracce premono sulla superficie offerta all'immediatezza della nostra visione, presentandoci la loro precarietà: punteggiature colorate, scritture semoventi, segni mobili che sfuggono alla fissazione di un senso, limbi della significazione nella quale essa si pre-pare senza compiersi. Tra l'idealità ironica del muro di Leonardo e la singolarità a-significante ma pregnante di *qualsiasi* vecchio muro. Due tempi: la durata, il prestigio della referenza a Leonardo e il rapido colpo d'occhio capriccioso, quasi distratto, sulle impronte d'un muro "qualunque" (*quodlibet ens*: "qualsivoglia ente" come dice Agamben) il cui senso coincide con il momento della sensazione.

Due tempi: l'istante precario del gesto che iscrive qualche rapido graffio e le superfici, i lembi colorati che, stendendosi dal di sotto, scandiscono l'insieme. Come se ci venisse dimostrato, ancora una volta, di *nuovo*, che la storia si scrive al presente. Si potrebbe rinviare la pittura di Faletta a Tobey, a Wols, a Gorky, e a ben altri. Ma questo gioco della referenza ci fa perdere tutto ciò che il "modello" di Leonardo esaltava: che l'immaginazione ("fantasia") trova la sua *provenienza* nell'impronta di un muro, la quale, cambiando incessantemente, sfugge alla fissazione storica e ritorna sempre come *lo stesso*, non concedendosi mai *allo stesso*. Piuttosto il "qualunque", il "quodlibet", il tutto-ciò-che-noi-vogliamo capricciosamente. E così il pittore ritrova, di nuovo, del nuovo, nello choc tra la vetustà del muro e la freschezza sempre nuova della sua perce-



Gorky, et à bien d'autres. Mais ce jeu de la référence nous fait perdre ce que le "modèle" de Léonardo exaltait: que l'imagination (la fantasia) trouve sa *provenance* dans la salissure d'un mur qui, parce qu'elle change sans cesse, échappe à la fixation historique et revient toujours comme le même, se refusant toujours au même. Plutôt, le «qualunque», le *quodlibet*, le tout-ce-que-nous- *voulons* capricieusement. Et ainsi le peintre retrouve de nouveau, du nouveau, dans le choc entre la vétusté du mur et la fraîcheur toujours neuve de sa perception. Sans cesse altérant la même du même ainsi que la belle rectitude stable du mur est altérée, maculée comme pour nous faire douter de son *stare*, de la fermeté de sa stabilité. "Toujours le même, jamais le même". Imposant une étrange éternité faite avec les insignifiances du présent, avec presque rien, presque n'importe quoi, ce qui nous tombe sous la main. Leonardo avait raison, l'imagination a besoin de se vautrer dans les maculations purgatives des vieux murs. L'originalité de l'invention a besoin de se ressourcer dans la singularité du "qualunque". Aussi le renvoi à Léonardo n'est pas ici une citation d'"auctoritas" mais au contraire l'appel à ce qui est toujours disponible au hasard des instants comme ce qui apparaît dans les aléas d'un vieux mur.

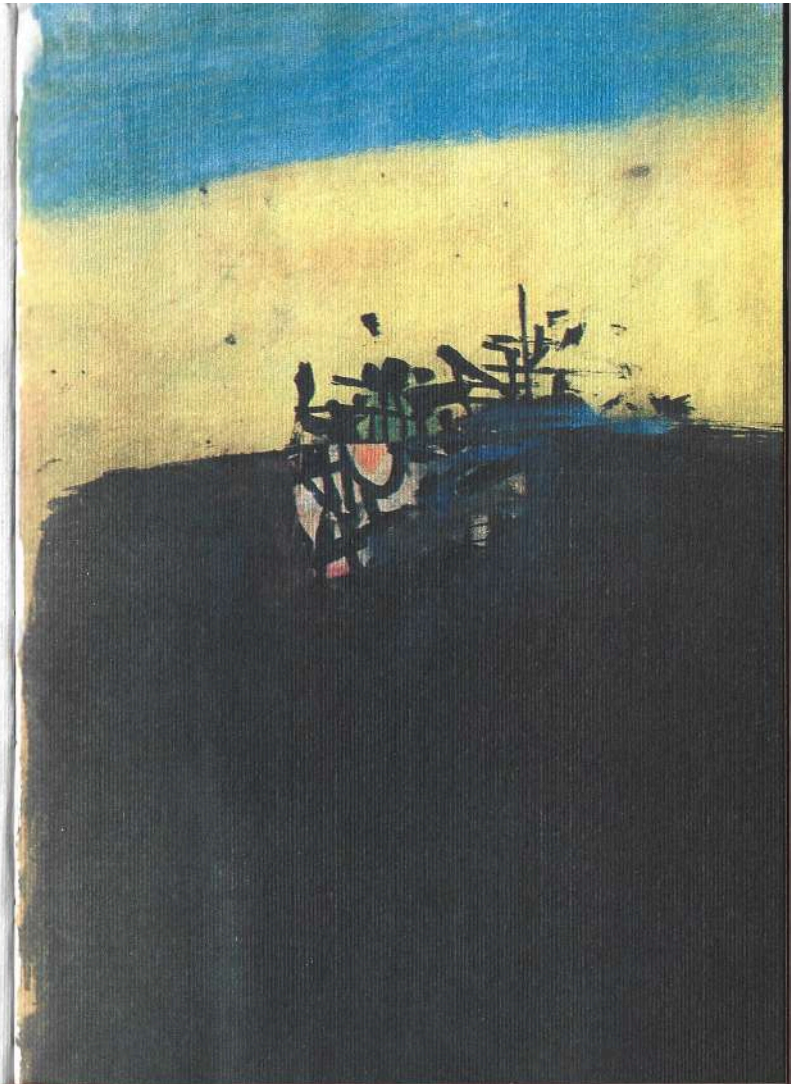
\*

La peinture aura vécu longtemps sur l'idée et avec l'idéal de la transparence à soi d'un message, c'est ce qui faisait dire à certains théoriciens de l'époque classique en France que la

zione. Sempre alterando l'ipseità dello stesso, così come la bella «rettitudine» stabile del muro è alterata, maculata quasi a farci dubitare del suo *stare*, della fermezza della sua stabilità. "Sempre lo stesso, mai lo stesso". Imponendo una strana eternità fatta con le insignificanze del presente, con quasi niente, con quel che capita, con ciò che cade sotto mano. Leonardo aveva ragione, l'immaginazione ha bisogno di abbandonarsi voltandosi nelle maculazioni purgatrici dei vecchi muri. L'originalità dell'invenzione ha bisogno di rigenerarsi nella singolarità del "qualunque". Quindi il rinvio a Leonardo non è qui una citazione di "auctoritas", ma al contrario il richiamo a ciò che è sempre disponibile, a seconda degli istanti, come ciò che appare negli alea di un vecchio muro.

\*

A lungo la pittura sarà vissuta sull'idea e con l'ideale della trasparenza a sé di un messaggio. È questo che faceva dire ad alcuni teorici dell'età classica in Francia che la pittura era superiore ad ogni altra arte poetica, perché al di sopra delle lingue e molto più perfetta della scultura in quanto esaustiva della rappresentazione grazie al colore, insomma una specie di "linguaggio universale". I fantasmi dei linguaggi universali rimarranno sempre dei sogni di trasparenza, cioè sogni mistici di comunicazione di un'intimità diretta con un'altra, senza mediazioni. Ma, da tempo ormai, è l'opacità che è andata avanti, anzi *in avanti*, scavalcando la scena della rappresentazione. Questa specie di ostentazione della materia pittorica, degli orli schiumosi



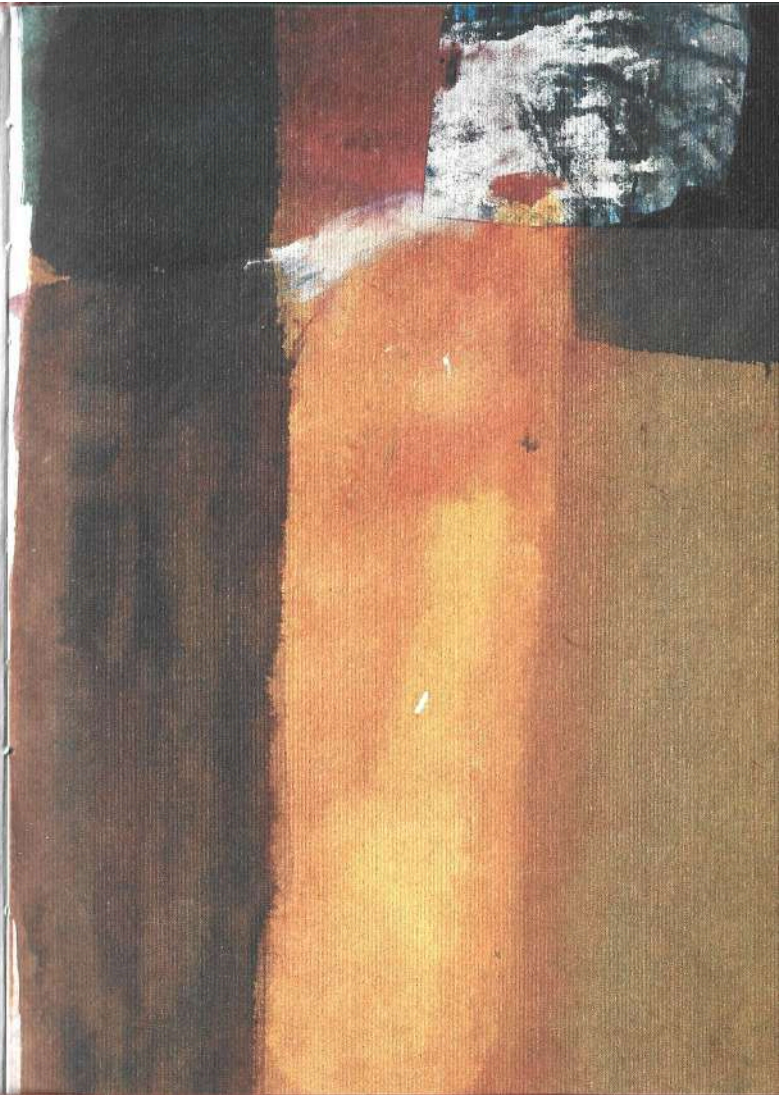
peinture était supérieure à tout autre art poétique car au-dessus des langues et bien plus complet que la sculpture puisque complétant sa représentation grâce à la couleur, bref une sorte de "langage universel". Les fantasmes des langages universaux resteront toujours des rêves de transparence, c'est-à-dire des rêves mystiques de communication d'une intériorité directement avec une autre, sans médiation. Or, depuis déjà longtemps, c'est plutôt l'opacité qui a pris les devants, cette espèce de charge matérielle des pâtes, les franges écumeuses des teintes, cette surdétermination des termes qui absorbent l'image dans une table marbrée, tourmentée d'effets. Comme si la pointe la plus efficace de la représentation qui faisait hier les ressorts de l'image, c'est-à-dire les "effets" (l'impressionnisme exemplifiant cela, avant Dubuffet, et même Pollock), et avec les effets la tentative de manifestation des affects (des "passions", au sens cartésien), comme si, disions-nous, ce grand rêve de communication par le moyen des effets, cette pointe extrême de la peinture s'était retournée sur elle-même ou contre elle-même. Qu'une fois manifesté, ce *bout* (pèras) de la peinture réalisait dans le même geste l'assomption de son "origine": moins le trait que la trace, moins le point que la tache. Origine ironique car la peinture dans la manifestation de son extrémité ou de son terme n'accomplit pas sa fin mais au contraire se pose sans but et sans destin dans la simple et opaque incertitude du présent. Le présent, ce point fuyant sur lequel vient se greffer la fixité fantasmagorique du point de vue... L'être «qualunque» vient en passant, in puncto praeterit...

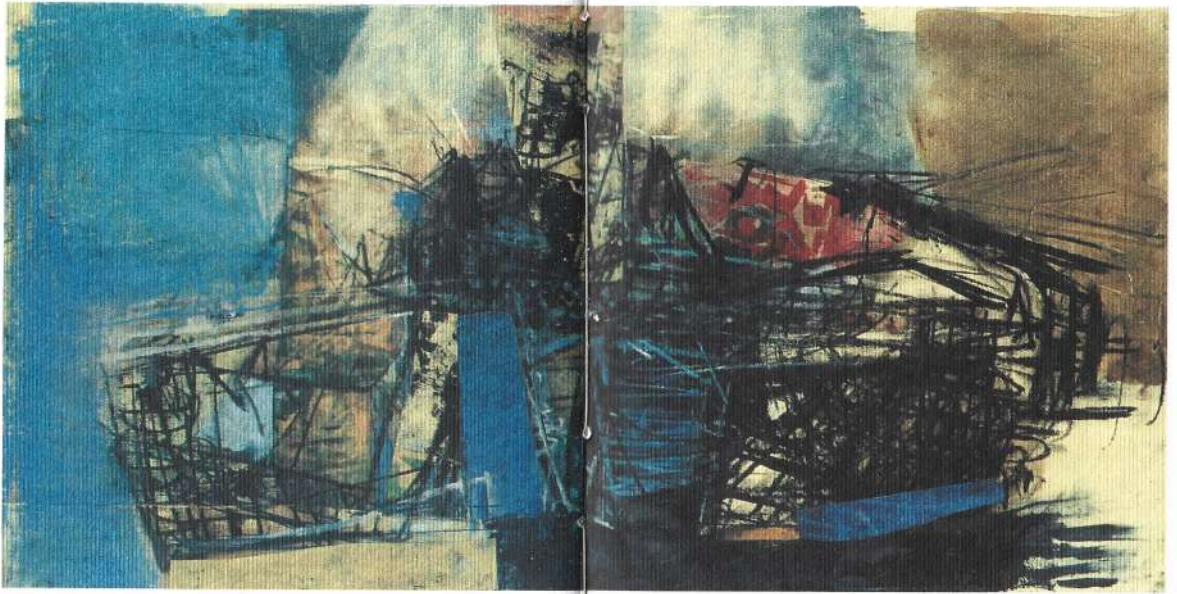
delle tinte, questa sovradeterminazione dei termini risucchiano l'immagine in una "tabula" mazzata, tormentata di effetti. Come se la punta più efficace della rappresentazione che costituiva ieri ancora il potere dell'immagine, per l'appunto gli "effetti" (l'impressionismo avendo esemplificato tutto ciò prima ancora di Dubuffet o di Pollock), e con gli effetti il tentativo di manifestazione degli affetti (delle "passioni", nel senso cartesiano), come se, dicevamo, questo grande sogno di comunicazione tramite gli effetti in quanto mezzi, questa punta estrema della pittura si fosse rovesciata su se stessa o contro se stessa. Una volta manifestatasi, questa estrema (pèras) della pittura realizzava con un sol gesto l'assunzione della propria "origine": meno il tratto che la traccia, meno il punto che la macchia. Origine ironica, poiché la pittura nel mani-

festare la sua estremità o il suo termine non realizza la sua fine, ma al contrario si pone senza scopo e senza destino, immersa com'è nella semplice e opaca incertezza del presente. Il presente, questo punto sfuggente sulle cui tracce viene ad innestarsi la fissità fantasmatica del punto di vista... L'essere qualunque viene di sfuggita, in puncto praeterit...

\*

L'intera edificazione della rappresentazione sarebbe quindi crollata su se stessa a causa della forza stessa dei suoi effetti che, con la modernità pittorica, avrebbero cessato, per l'appunto, d'essere dei mezzi. Questo sarebbe bastato, prima ancora dell'avvento epocale dei media televisivi, a rovesciare l'evidenza degli effetti, la trasparenza sognata del gesto pittorico (che tutto sommato Monet

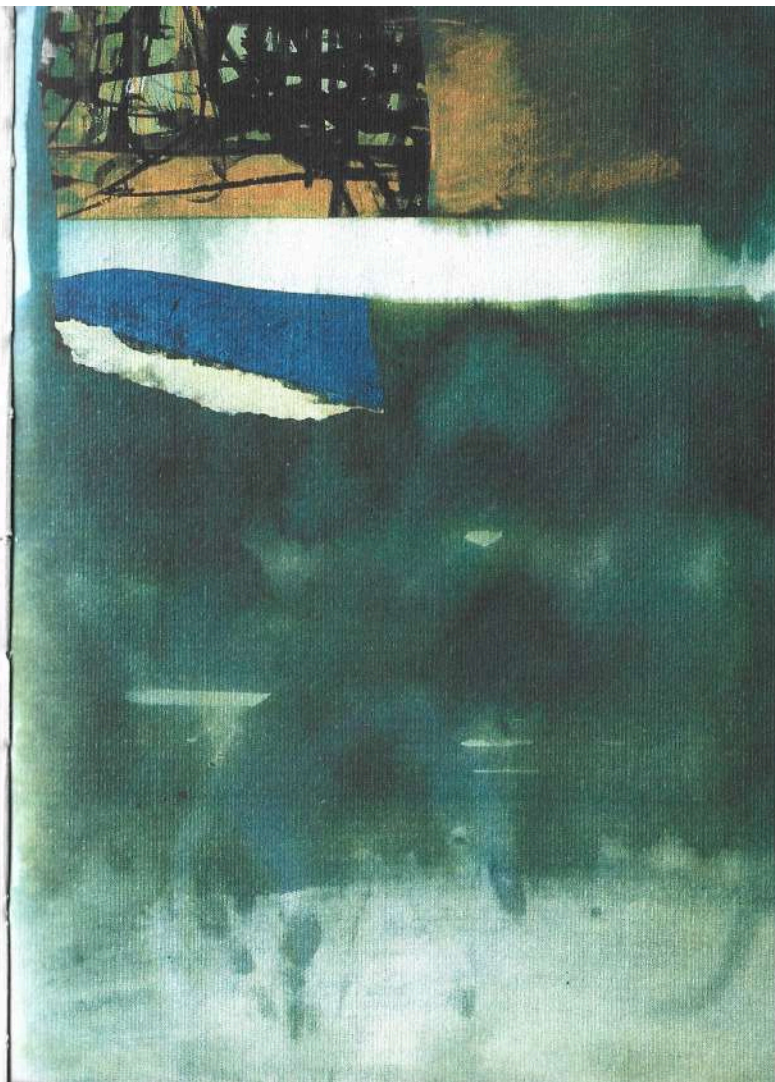




Tout ce grand édifice de la représentation se serait, donc, écrouler sur lui-même par *la force même de ses effets* qui, avec la modernité picturale, alors, auraient cessé d'être des moyens, justement. Et cela aurait suffi avant même l'avènement des média télévisuels, à retourner la clarté des effets, la transparence rêvée du geste pictural (qu'au fond Monet poursuivait encore) en une matité, un surdité, une "bêtise", une épaisseur prégnante dont le statut est radicalement différent. Une dimension matérielle et délectative qu'il est aujourd'hui de mauvais goût d'exalter. Une certaine critique d'art, aujourd'hui infatuée d'idées qui ne sont que des retombées plus ou moins adroites de philosophèmes, ne manquera pas de reprocher à une peinture comme celle de Faletra d'être, justement ce qu'elle est, c'est -à-dire *de la peinture* arrivée à son terme, non celui individuel de l'artiste mais celui historique d'une fin qui s'effiloche et n'en finit pas de finir. C'est que *les effets dans la peinture frayent avec la fin, le terme* mais de ceci déduire la "fin de la peinture" dans un sens hegelien, c'est ne pas comprendre qu'il en a été ainsi depuis au moins Leonardo. Non que les effets aient été une invention de la "modernité" entendue dans un sens baudelairien (Vinci, Tiziano et d'autres avaient déjà parcouru cette voie), mais le sens de ces mêmes effets s'est, à un moment donné, renversé, *converti*, et ce retournement a "décidé" du sens, de l'orientation même de la peinture sans qu'un seul mot ne fût prononcé. La peinture avait "décidé" toute seule sans qu'aucun rétheur n'intervînt. Car il faut bien le dire ni Baudelaire,

perseguitava ancora) in una opacità, una sordità, una "bêtise", uno spessore pregnante il cui statuto è radicalmente diverso. Una dimensione materiale e di delizioso piacere che, oggi, è di cattivo gusto esaltare. Una certa critica d'arte, attualmente infatuata di idee che non sono nient'altro che ricadute più o meno abili di filosofemi, non potrà fare a meno di rimproverare a una pittura come quella di Faletra di essere proprio ciò che è: *della pittura* arrivata al termine, vicinissima alla sua fine, non quella individuale dell'artista, bensì quella storica di un fine che si sfilaccia e non smette mai di finire. Ora, *gli effetti in pittura e nella pittura sono connessi, quasi a compenetrarsi con la fine*, il termine, ma da questo dedurre la "fine della pittura" nel senso hegeliano, significa non aver compreso che questo fenomeno era già presente al

tempo di Leonardo. Non che gli effetti siano stati un'invenzione della "modernità" intesa in senso baudelairiano (Leonardo, Tiziano e altri avevano già percorso questa via), ma il senso di questi stessi effetti, a un certo momento, si è rovesciato, *convertito*, e questo capovolgimento ha "deciso" sul senso, sull'orientamento stesso della pittura senza che una sola parola venisse pronunciata. La pittura aveva "deciso" da sola senza che nessun retore intervenisse. Perché, bisogna ribadirlo, né Baudelaire, né Zola (è ben noto il suo malinteso, il suo *dissidio* con Cézanne) hanno deciso su ciò che Monet o Cézanne hanno *fatto* in pittura. A dire il vero in pittura non ci sono "decisioni" ma affermazioni — forse perché la pittura non sentenzia, non taglia il nodo dei problemi, ma al contrario raddoppia i nodi e si stende. Il colore. Il colore, per esem-





ni Zola (et son malentendu, *son différend* bien connu avec Cézanne) n'ont décidé de ce que Monet ou Cézanne ont *fait en* peinture. A vrai dire en peinture il n'y a pas "décision" mais affirmation - sans doute parce que la peinture ne tranche pas mais s'étale. La couleur. La couleur, par exemple, ne se décide pas, elle s'affirme. La meilleure théorie de la couleur est déjà contenue dans le mot: la couleur. Ce qui veut dire qu'on ne peut véritablement affirmer la peinture qu'en peinture. Laissons la vérité *de la* peinture à ceux qui se passent de son affirmation. La peinture en peinture, *sa vérité*, se serait cela: affirmer dans la coïncidence des moyens et fins. Faletra nous rappelle que cette positivité de la peinture existe et qu'elle est sans suppléance. Puisque la peinture n'est pas nécessaire, rien ne saurait la remplacer. La suppléance, la vicariance supposent quelque part la nécessité; et la précarité de la peinture se joue de la nécessité.

\*

Faletra insiste sur une "valeur": le provisoire, la précarité, entendu que cette "valeur" indique le "propre" de la peinture; la salissure comme le *propre* de la peinture. Insister sur la banalité, la contingence, sur ce qui nous est *immédiatement* disponible, tel est l'idéologie déclarée du peintre. Mais Faletra affirmant cette valeur ironique ne fait-il pas aussi un acte qui touche à l'essentialité incertaine c'est -à-dire mouvante, de la peinture. Entendons-nous bien: l'ironie est chose sérieuse, si sérieuse qu'elle déçoit la frivolité de se prendre au sérieux. Et la différen-

pio, non si decide, esso si afferma. La migliore teoria del colore è già contenuta nella parola: il colore. Il che vuole dire che non si può verosimilmente affermare la pittura se non in pittura. Lasciamo la verità *della* pittura a coloro che fanno a meno della sua affermazione. La pittura in pittura, *la sua verità*, sarebbe: affermare nella coincidenza dei mezzi e dei fini. Faletra ci ricorda che questa positività della pittura esiste e che essa è senza supplenza. Poiché la pittura non è necessaria, nulla potrebbe sostituirla. La supplenza, la vicarianza suppongono in qualche modo la necessità; e la precarietà della pittura si fa gioco della necessità.

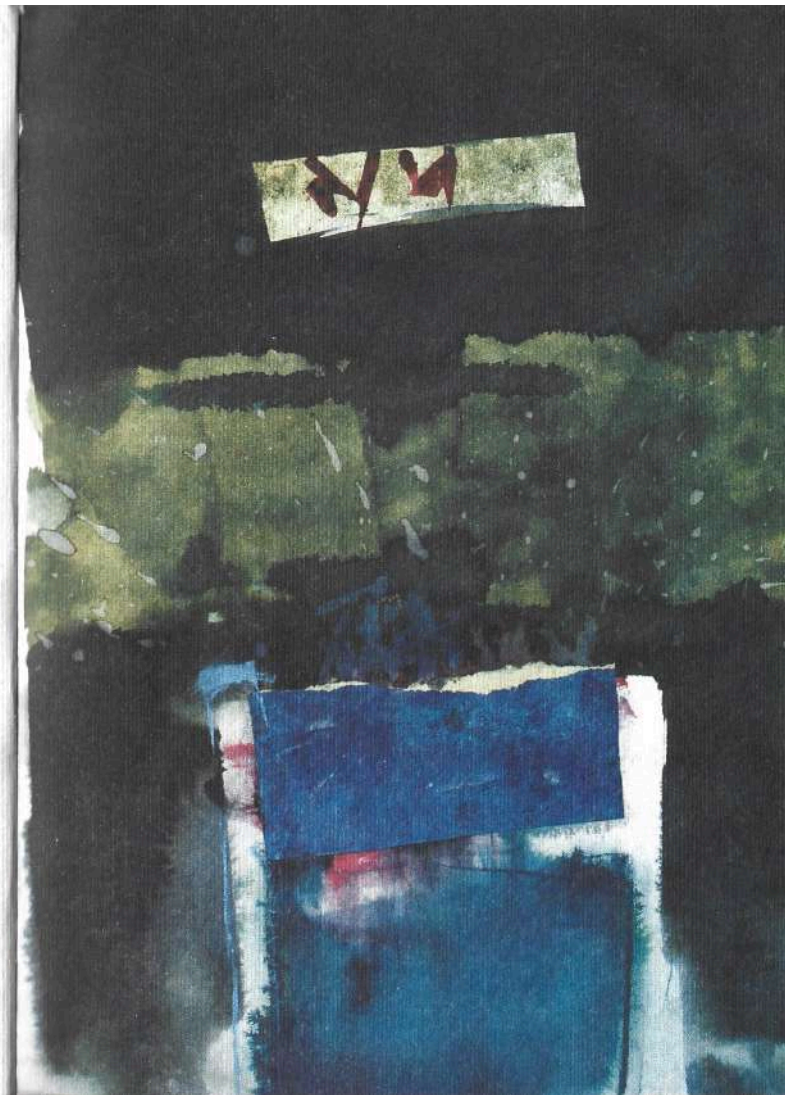
\*

Faletra insiste su un "valore": il provvisorio, la precarietà, intendo questo valore

come il proprio della pittura; le tracce impure in quanto *purezza* della pittura. Insistere sulla banalità, la contingenza, le cose immediatamente disponibili, tale è la professione di fede del pittore. Ma affermando questo valore ironico, Faletra non fa nient'altro che un atto inerente all'essentialità incerta, cioè cangiante, della pittura. Per intenderci: l'ironia è cosa seria, così seria che essa disattende la frivolezza di prendersi sul serio. E la differenza tra gli adepti di Duchamp e Duchamp stesso, è il riso. Le tristi figure post-duchampiane (innumerevoli) sembrano non aver colto che i baffi alla Gioconda erano il riso aggiunto il sorriso...

\*

Dire il provvisorio della pittura nella pittura, la sua tenuità, la sua stessa fragi-



ce entre les adeptes de Duchamp et Duchamp «même», c'est le rire. Les tristes figures post-duchampiennes (et elles sont innombrables) semblent n'avoir pas saisi que les moustaches à la Joconde étaient le rire ajouté au sourire...

\*

Dire le provisoire de la peinture dans la peinture, sa ténuité, sa fragilité même dans l'inscription de gestes violents, brutaux, acérés ou doux, de teintes crues ou de traces cruelles, dire tout cela qui se présente à nos sens comme des paquets de matières, de nœuds de traits, des enveloppements sans fin d'un espace indéfini, parler de "ça" qui, souvent, échappe à la nomination ce serait vouloir reconduire au message, fût-il celui de la pulsion et du fantasme. Mettons donc entre parenthèses l'exaltation des "matières", ce qui est le langage idéologique "naturel" du peintre qui sait bien, lui, que c'est dans le "silence" que l'inscription des traits se situe. Mettons aussi entre parenthèses la volonté d'affirmer le "silence" ou l'absence improbable du sens ou sa négation qui l'absolutise; ne tombons pas dans ce piège des discours du sublime ou même "sublimes" sur le cri et le silence. Disons plutôt que la peinture de Faletra a essayé de s'établir elle-même en partant de sa propre existence effective qui a maille à partir avec la précarité, la contingence, le provisoire, le circonstanciel, le gratuit, voire même -pourquoi pas le dire- le caprice. Quelle étrange pudeur aujourd'hui nous empêche d'affirmer le caprice? Quelle morale nous oblige à le désa-

lità nell'iscrizione di gesti violenti, brutali, graffianti o dolci, di tinte crude o di tracce crudeli, dire tutto ciò che si presenta ai nostri sensi come aggregati di materie, di tratti a nodo, come avvolgimenti senza fine di uno spazio indefinito, parlare di tutto questo che sovente sfugge alla nomina-zione, sarebbe volere ricondurre al messaggio, quand'anche fosse quello della pulsione e del fantasma. Mettiamo allora tra parentesi l'esaltazione delle "materie", essendo questo il linguaggio ideologico "naturale" del pittore, il quale sa bene, che nel "silenzio" si situa l'iscrizione dei tratti. Mettiamo tra parentesi anche la volontà di affermare il "silenzio" o l'improbabile assenza del senso o la sua negazione che l'assolutizza; non cadiamo in questa trappola dei discorsi del sublime o magari "sublimi" circa il grido e il silenzio. Diciamo piuttosto che la pittura di Faletra

ha cercato di trovare in se stessa il suo fondamento partendo dalla propria esi-stenza *effettiva* che gioca dibattendosi con la precarietà, la contingenza, il provvisorio, il circostanziale, il gratuito, addirittura — perché non dirlo — il *capriccio*. Quale strano pudore ci impedisce di affermare, oggi, il capriccio? Quale morale ci obbliga a sconfessarlo e tacerlo ipocritamente? La pittura, di fatto, avrà affermato con i suoi "effetti" la propria condizione. E ciò era troppo piacevole perché una tale affermazione, che non necessitava di una significazione o di una sentenza (una morale), non diventasse alla lunga spiacevole. Poiché affermare l'effetto con il provvisorio, la forza dell'efficacia in uno stato precario che si rivela in tutti suoi moti, era per alcuni dichiarare quasi uno stato di decadenza, di godimento imbecille, di dilettezzazione irresponsabile (e Bonnard

vouer, et à le taire hypocritement? La peinture, en effet, aura affirmé avec ses effets sa propre condition. Et cela était trop plaisant pour qu'une telle affirmation qui n'en passait pas par une signification ou une sentence (une morale) pût à la longue ne pas déplaire. Car affirmer l'effet avec le provisoire, la force de l'efficacité dans un état précaire qui se révèle dans tous ses états, c'était, pour certains affirmer comme un état de décadence, de jouissance imbecille, de délectation irresponsable (et Bonnard paya ce prix de l'intolérance d'une certaine modernité). Puisque l'image était perdue dans la peinture, il fallait trouver pour la peinture, un autre destin que cette ironie charmeuse sur son propre état ou ses propres conditions. Que la peinture ne soit pas un moyen sinon celui ironique qui, déployant les conditions effectives de son état matériel, jouait ses propres termes, voilà ce qui est ressenti, aujourd'hui comme hier, comme une sorte dégradation morale eu égard à une idée haute du destin de l'Art. Quand il était question de *mettre à nu* les conditions formelles de sa constitution, de Cézanne au minimalisme, encore cela pouvait passer: le "transcendentalisme" (les conditions de possibilité d'une chose) est encore une chose "sérieuse". Et c'est un devoir de reconnaître que là l'ironie de Duchamp - réactive à tous les "transcendentalismes" - a une fonction essentielle; mais de là à condamner la peinture en prenant à la lettre sa fameuse "mauvaise odeur" tel que l'a ricanée Duchamp, il y a la même distance infinie qui se trouve entre l'ironie et la religieuse gravité de l'hérédité post-duchampienne. Pourtant force est de

pagò il prezzo dell'intolleranza di una certa modernità). Poiché l'immagine era dispersa nella pittura, bisognava trovare per la pittura un altro destino che non questa ironia *charmeuse* sul suo proprio stato o le sue proprie condizioni. Che la pittura non sia un mezzo se non quello ironico che, dispiegando le condizioni effettive del suo stato materiale, si *giocava* i propri termini, ecco ciò che è avvertito, oggi come ieri, come una specie di degradazione morale rispetto a un'alta idea del destino dell'Arte. Quando si trattava di *mettere a nudo* le condizioni formali della sua costituzione, da Cézanne al minimalismo, ciò poteva ancora passare: il "transcendentalismo" (le condizioni di possibilità di una cosa) è ancora una cosa "seria". E doveroso riconoscere che, qui, l'ironia di Duchamp — reattiva a ogni trascendentalismo — ha avuto una fun-

zione essenziale; ma da qui a condannare la pittura prendendo *alla lettera* il suo famoso "cattivo odore", così come sardonicamente l'ha trattata Duchamp, c'è la stessa infinita distanza di quella tra l'ironia e la religiosa gravità dell'eredità post-duchampiana. Tuttavia siamo costretti a constatare che il *costitutivo* non ha un percorso autonomo e che l'*effettivo* l'ha sempre accompagnato come un demone maligno. Poiché è impossibile isolare la forma dalla forza, l'esteso dalla tensione.

Parlare della precarietà della pittura, è parlare della sua effettività, della sua efficacia, della sua forza. La constatazione per difetto, se non addirittura un poco "ottusa", del suo stato materiale sembrerà sempre un anti-discorso sulla pittura, perché c'è in questa affermazione un'ironia, una leggerezza di atteggiamento che non crede più a una funzione "tra-



constater que le *constitutif* n'a jamais fait cavalier seul et que l'*effectif* l'a toujours accompagné comme un malin démon. Car, il est impossible d'isoler la forme de la force, l'étendue de la tension.

Parler de la précarité de la peinture, c'est parler de son efficacité, de son efficacité, de sa force. Le constat un peu court, voire un peu "bête" de son état matériel paraîtra toujours un anti-discours sur la peinture parce qu'il y a dans cette affirmation une ironie, une légèreté d'attitude qui ne croit plus à une fonction "transcendante" ou "idéale" ou "sublime" à la hauteur d'un destin associé au rêve de transparence. Ce constat rencontrera toujours un mur... celui *absolu et concret* de Leonardo.

La pré-carité est, à prendre ce terme à la lettre, un état de carence, de privation. Pourtant la précarité ne signifie pas seulement le manque, la privation (ne pas favoriser une fois de plus le "négatif", car ceci est devenu un poncif du "moderne") mais aussi le fait de se passer de quelque chose, de s'abstenir volontairement. La précarité de la peinture, aujourd'hui, est une abstention ironique vis à vis de toutes les grandes prétentions sur et à la signification, de tous les messages, de toutes les transparences de la communication. C'est une résistance à la Grande Théologie des média, à la grande Communion des masses dans l'isolement de leur chez soi; à la prédication du message (c'est plutôt l'im-précation qu'il faudrait favoriser), y compris le fameux slogan "The medium is message". Et surtout le message absolu, celui ineffable, mystique, indicible, sublime

scendente" o "ideale" o "sublime", all'*altezza* di un destino associato al sogno della trasparenza. Questa constatazione incontrerà sempre un muro... quello *assoluto e concreto* di Leonardo.

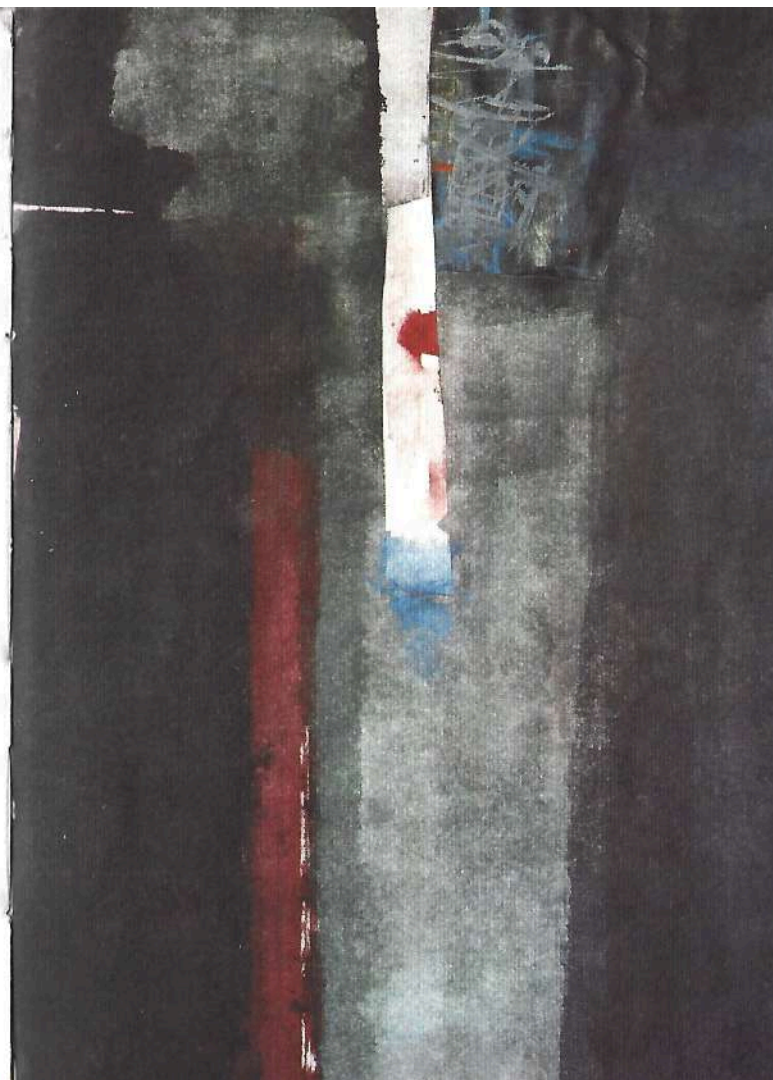
\*

La precarietà è, prendendo la parola alla lettera, un stato di carenza, di privazione. Tuttavia la precarietà non significa solo la mancanza, la privazione (non bisogna favorire ancora una volta il "negativo", poiché esso è divenuto un luogo comune del moderno), ma anche il fatto di fare a meno di qualcosa, di astenersi volontariamente. La precarietà della pittura, oggi, è una astensione ironica rispetto a tutte le grandi pretese su e verso la significazione di ogni messaggio, di ogni trasparenza della comunicazione. È una resistenza alla Grande Teologia

dei Media, alla grande Comunione delle masse nell'isolamento del loro privato, alla predicazione del messaggio (piuttosto è l'im-precazione che bisognerebbe favorire), compreso il famoso slogan "the medium is message". E soprattutto il messaggio assoluto, quello ineffabile, mistico, indicibile, sublime al di là di ogni limite, poiché tale messaggio pretende di colmare veramente ogni carenza e ci impedisce di dire null'altro se non questo colmo silenzio che rischia di spegnere l'incendio dei sensi per meglio imporre il Senso ultimo...

\*

La precarietà a proposito della pittura, senza che essa ne divenga il soggetto o il tema, non ha la pretesa di trovare una consistenza con una funzione importante che non sia quella del *capriccio*, al con-



au-delà de toute limite, car ce message-là prétend véritablement combler toutes les *carences* et nous empêche de dire autre chose que ce plein de silence qui risque d'éteindre l'incendie des sens pour mieux imposer le Sens ultime...

\*

La précarité *au sujet* de la peinture, sans jamais qu'elle n'en devienne le sujet ou le thème, ne prétend pas trouver une consistance par une fonction importante sinon celle du *caprice*, mais elle veut insister sur la proximité des choses et des êtres, et ceci par des esquisses de gestes. D'où, dans les peintures de Faletta, tout ce fourmillement incertain de traces, de taches, de salissures, de traits tremblants qui sont autant d'attouchements. Ou bien la rage ou bien la cruauté de la lumière du matin qui blesse les yeux. Ou bien encore des gestes destructeurs qui rayent, zèbrent, inscrivent violemment la position provisoire, quotidienne dans la durée du jour. Ou bien la délicatesse d'un rouge-rose qui vient border discrètement une sombre plage. Ou bien le découpage de tel ou tel support... "Ou bien ...ou bien": n'est-ce pas là la formulation la plus précise du caprice? Le caprice n'est pas libertaire, il ne véhicule même pas l'idéologie de la "liberté", il est plutôt *délibératif*. Le caprice dit toujours "ou bien... ou bien", il déçoit la nécessité qui ronge la précarité par la grâce d'une volonté changeante: ou ceci ou cela. Il pose la souveraineté de l'indifférence, la sensibilité est insensible au sens puisqu'elle se trouve à sa source. La *position* du peintre est

trario essa vuole insistere sulla prossimità delle cose e degli esseri, e ciò per il tramite abbozzi di gesti. Donde, nelle pitture di Faletta tutto questo formicolio indeciso di tracce, di macchie, d'impronte, di tratti mossi che vengono a toccarci... O la rabbia o la crudezza della luce del mattino che ferisce gli occhi. O ancora gesti distruttori che striano, zebbrano, iscrivono violentemente la posizione provvisoria, quotidiana nella durata del giorno. O la delicatezza d'un rossorosa che borda discretamente l'ombrosa spiaggia. O il ritaglio di uno o più supporti dipinti... "Aut... Aut": non consiste in ciò la formulazione più precisa del capriccio? Il capriccio non è liberatorio, non trasporta neppure l'ideologia della "libertà", esso è piuttosto *deliberativo*. Il capriccio dice sempre "o... o", delude la necessità che

rode la precarietà con la grazia di una volontà cangiante: questo o quest'altro ancora. Pone la sovranità dell'in-differenza; la sensibilità è insensibile al senso poiché essa si trova alla sua fonte. La posizione del pittore è assorbita nella *situazione* di un qualsivoglia momento contingente, da dove sorge la volontà subitanea della tal massa colorata, il desiderio cangiante del tale colore che, un istante dopo, sarà ricoperto da un altro... Il capriccio è questione di situazione, d'occasione imprevedibile e non di posizione, di metodo o di modello. Il capriccio è questa leggerezza che fa *raccapricciare* (senza il terrore del sublime), poiché non sembra motivato da una causa "profonda". Anche in tale accezione la parola *capriccio* è ironica (forse per vocazione) in quanto è vicina alla nozione di desiderio e

assorbée dans la *situation* de tel moment contingent d'où surgit la volonté soudaine de telle masse colorée, le désir changeant de telle couleur qui, un instant après, sera recouverte par une autre... Le caprice est affaire de situation, d'occasion imprévisible et non de position, de méthode ou de modèle. Le caprice est cette légèreté qui fait peur car il ne semble pas motivé par une cause "profonde". Là, aussi, le mot *caprice* est ironique (par vocation sans doute) car il est proche de la notion de désir et par là il est une espèce de *libido* (en latin ce terme signifie aussi fantaisie, caprice, volonté changeante) mais au contraire des théories modernes de la sexualité (qui débouchent sur une vision causaliste pour ne pas dire déterministe de la création artistique), l'idée du caprice s'absente et s'abstient quant à la cause. Un caprice, c'est une volonté sans cause déterminée, c'est la précarité du désir en ce qu'il est changeant, c'est l'effet sans cause sinon celle toujours présente de notre propre présence au monde, la contrainte occasionnelle d'une situation locale devant des matériaux ouverts, offerts à l'imprévisible.

\*

Il est difficile de parler du provisoire, de la précarité, de la contingence de la peinture sans tomber dans le dilemme à la fois du singulier et du général. Expliquons-nous à ce propos: la peinture dans ce qu'elle manifeste comme sa fin et par ses effets tend - sans jamais que cela se cristallise en "signification" - à affirmer singulièrement la précarité, et d'autre part tout

in questo senso esso è una specie di *libido* (in latino questo termine significa anche fantasia, capriccio, volontà mutevole) ma al contrario delle teorie moderne della sessualità (che approdano ad una visione causalistica per non dire deterministica della creazione artistica), l'idea del capriccio si assente e si astiene rispetto alla causa. Un capriccio è una volontà senza causa determinata, è la precarietà del desiderio in quanto esso è mutevole, è l'effetto senza causa, se non quella sempre presente della nostra propria presenza al mondo, la costrizione occasionale di una situazione locale davanti a materiali aperti, offerti all'imprevedibile.

\*

È difficile parlare del provvisorio, della precarietà, della contingenza della pittura senza cadere nel dilemma del singolare e

del generale ad un tempo. Intendiamoci in proposito: la pittura in ciò che essa manifesta come sua fine e per i suoi effetti tende - senza che questo fenomeno si cristallizzi mai in "significazione" - ad affermare in modo singolare la precarietà, e d'altra parte ogni discorso intorno la precarietà della pittura si corto-circuiterà e arriverà a parlare della precarietà in generale che la pittura esemplifica. La precarietà stessa non è certo "astratta", ma ogni discorso su di essa lo diverrà. Non ci è "permesso" parlare della precarietà o dell'accidentale (Aristotele) senza che sia messo in gioco uno sviluppo, foss'anche ironico, ontologico, metafisico. In altri termini ci troviamo davanti ad una doppia aporia: la pittura *manifesta* la precarietà, di conseguenza ogni discorso sarà forcluso (escluso), quanto alla sin-

discours aux environs de la précarité de la peinture se court-circuitera et aboutira à parler de la précarité en général que la peinture exemplifie. La précarité même n'est certes pas "abstraite", mais tout discours à son propos le deviendra. Il ne nous est pas "permis" de parler de la précarité ou de l'accident (Aristote) sans que soit en jeu un développement, fût-il ironique, ontologique, métaphysique. Autrement dit on se trouve devant une double aporie: la peinture *manifeste* la précarité, ce qui fait que tout discours se trouvera forços, quant à la singularité ("la singularité espota come tale è qual-si-voglia, cioè amabile", nous dit Agamben, et "l'amabile" en peinture pourrait se nommer caprice) qui pointe dans la contingence précaire, car ne pouvant plus assumer qu'un rôle de suppléance, de porte-parole du silence en l'exaltant sublimement; la seconde c'est un discours *général* sur la précarité provoqué par *une* peinture, celle-ci ou celle-là c'est indifférent, c'est selon le caprice... Ou trop singulier ou trop général. Pourtant il y a une solution, une issue à cette double aporie. C'est le *caprice* d'abord parce qu'il joue avec le "ou bien... ou bien", et qu'il s'accommode volontiers avec l'indéterminé. Ensuite, quelle que soit la sophistication des "passages au langage", toute analyse langagière d'une peinture se trouve en proie à la dénégation de son essence: aucun *pont* ne pourra enjamber la distance qui exisette, précisément, la précarité matérielle d'une peinture et le discours voué aux obligations d'une langue. Il y a entre les deux une hétérogénéité de fait incontournable; et il est inutile d'arguer sur des analogies qui

golarità ("la singularità espota come tale è qual-si-voglia, cioè amabile" ci dice Agamben, e "l'amabile", in pittura potrebbe nominarsi capriccio) che emerge nella contingenza precaria, poiché tale discorso non può che assumere il solo ruolo di supplenza, di portavoce del silenzio esaltandolo sublimemente; la seconda aporia si rivela in un discorso *generale* sulla precarietà provocato da *una* pittura, questa o quella è indifferente, a seconda del capriccio. O troppo singolare o troppo generale. Tuttavia c'è una soluzione, una via d'uscita, a questa doppia aporia. È il capriccio innanzitutto, in quanto esso gioca con "o...o" accordandosi volentieri con l'indeterminato. In secondo luogo, quale che sia la sofisticazione dei "passaggi al linguaggio", ogni analisi (dovuta al linguaggio) di una pittura diventa preda

del diniego della sua essenza: nessun *ponte* potrà colmare la distanza tra la precarietà materiale di una pittura e il discorso sottoposto alle costrizioni d'una lingua. C'è tra i due una eterogeneità di fatto inaggrabile; ed è inutile arguire sulle analogie che provengono dalla struttura di una o più lingue. Il capriccio o le singolarità minacceranno ironicamente le inferenze. Il passaggio al linguaggio trova la sua legittimità quando pone primariamente questa eterogeneità, questa strana alterità della pittura relativamente al discorso che si tiene a suo riguardo. Il capriccio serve come motivo di indagine che mira alla singolarità di un'opera. O questa o quella. Il capriccio sarà questa *chance* che ci permetterà la referenza all'esistenza immanente del "pezzo" di pittura come frammento, riccio o scheg-

proviennent de la structure d'une langue ou des langues. Le caprice ou les singularités menaceront ironiquement les inférences. Le passage au langage trouve sa légitimité quand il pose au préalable cette hétérogénéité, cette étrange altérité de la peinture relativement au discours qui se tient à son propos. Alors, le caprice sert comme motif de questionnement qui vise la singularité d'une œuvre. Ou bien celle-là ou celle-ci. Le caprice sera cette chance qui nous permettra la référence à l'existence immanente de la "pièce" de peinture, comme fragment, copeau ou éclat. Car un «cap-riccio» c'est cela: un grouillement de "ricci", comme les paysages ou les chevelures de Leonardo après la vision du mur.

\*

Capricieusement prenons une œuvre de Faletra, une seule (mais *parmi* les autres). Sans se demander pourquoi celle-là. Il se trouve qu'elle n'a pas de titre défini sinon une indication de format (et aussi de date: 1992, et "tecnica mista su carta"), ce qui risque de la confondre avec d'autres. Nous ne lui attribuons pas de titre. Nous laissons son identification au hasard du caprice de notre description.

C'est une grande trace noirâtre rayée de blancs salis par les dessous noirs. Cette trace, nous la disons "grande" car elle traverse verticalement toute l'image. Elle ouvre le bas et haut. Les "ricci" noirs et gris, avec quelques pointes de bleu, se superposent à un creux sombre bordé de rayures noires, lequel coupe

gia. Poiché un cap-riccio è questo: un groviglio di ricci, come i paesaggi o le capigliature di Leonardo dopo la visione del muro.

\*

Capricciosamente prendiamo un'opera di Faletra, una sola (ma tra le altre). Senza chiedersi perché quella. Il caso vuole che non abbia titolo se non una indicazione di formato (e anche di data: 1992, e "tecnica mista su carta"), cosa che rischia di confonderla con altre. Noi non le attribuiremo nessun titolo. Lasciemo la sua identificazione al caso e al capriccio della nostra descrizione.

È una grande traccia nerastra rigata di bianchi alterati dai sostrati neri sottostanti. Questa traccia, la diciamo "grande" poiché essa attraversa verticalmente l'intera immagine. Apre il basso e l'alto. I

ricci neri e grigi, con qualche punta di blu, si sovrappongono a una cavità ombrosa bordata di strisce nere, la quale taglia in due il campo pittorico: da una parte all'altra si stende un colore rosa salmone alterato da un sostrato e da sbavature provenienti dalla cicatrice centrale. Si tratta di una "cicatrice" o di una cucitura? Non ci decideremo su tale identità. Lasciamo *aperta* l'esitazione tra il tagliato e il cucito. Il bianco della carta preme sui tagli arieggiando l'intera immagine. La respirazione viene dai bordi che sezionano, tagliano la continuità delle sbavature. Due elementi si giocano, si disputano il disegno dell'insieme: le segnature grasse e nervose al pastello e il taglio - il collage di frammenti pittorici è sistematico in questa serie di pitture - ivi compreso quello dei bordi. La centralità verticale di questo

en deux le champ pictural: de part et d'autre, s'étend une couleur rose saumon altérée par des dessous et des bavures venant de la cicatrice centrale. Est-ce une "cicatrice" ou une couture? Nous n'en déciderons pas. Laissons ouverte l'hésitation entre la coupure et la couture. Notons que le tout est aéré par le blanc du papier sur les bords. La respiration vient des bords qui eux-mêmes sectionnent, taillent la continuité des bavures. Deux éléments se jouent, se disputent le dessin de l'ensemble: la griffure grasse et rageuse au pastel et la coupure (le collage de fragments peints est systématique dans cette série de peintures), y compris celle des bords. La centralité verticale de ce nœud noirâtre qui traverse l'image *exorbita* la notion d'ensemble: il semble, tel est l'effet global, que cette peinture n'est qu'un fragment, mieux cette exorbitation nous fait dire que ce fragment est un agrandissement. Un détail. La distinction entre détail et ensemble est remise en question. Mieux: est *faussée*. Le creux central rempli qu'il est de traits, traces, pourrait être un détail minuscule, trop petit pour qu'on puisse grâce à lui imaginer l'ensemble. La relation entre la partie et le tout est déjouée. Il s'agit d'un effet qui cherche à attaquer l'idée même d'ensemble. Effet qui renverse la perception des saturations que le peintre a coutume d'exploiter: plus il y a de traits, de traces, de "matières", plus cela se vide, cela creuse. Cette œuvre exemplifie par l'unicité d'un seul effet ce qui se passe dans les autres peintures aux dispositions plus complexes. La saturation des matières provoque un évidement, la centralité de cet unique effet

nodo nerastro che attraversa l'immagine *esorbita* la nozione d'insieme: pare, tale è l'effetto globale, che questa pittura a sua volta non sia che un frammento, o meglio ancora, questa *esorbitazione* ci fa dire che il frammento è un ingrandimento. Un dettaglio. La distinzione tra dettaglio e insieme è rimessa in discussione. Meglio: è *sfasata*. L'incavo centrale pieno di tratti, tracce, potrebbe essere un dettaglio minuscolo, troppo piccolo perché grazie ad esso si possa immaginare l'insieme. La relazione tra la parte e il tutto è elusa. Si tratta di un effetto che cerca di intaccare l'idea stessa d'insieme. Effetto che rovescia la percezione delle saturazioni che il pittore ha l'abitudine di sfruttare: più ci sono tratti, tracce, "materie", più l'immagine si svuota, si scava. Quest'opera esemplifica, grazie all'unicità di un solo

effetto, ciò che accade nelle altre pitture dalle disposizioni più complesse. La saturazione delle materie provoca uno svuotamento, la centralità di questo unico effetto scava l'assenza e suddeterna il presente della sensazione. Il capriccio, in questo caso, si definirà in quanto spandimento, estensione dei punti materie, allargamento e reiterazione dei graffi. Il motivo di base è quasi nullo: un punto, non un punto di vista o un punto di fuga, ma la dispersione del puntuale geometrico. Ne risulta non più una "finestra" ma uno svuotamento concavo come quello scavato nella massa di un muro, di una parete.

A cosa mira questa descrizione? Quale senso *finale* attribuire a questa pittura? Una conclusione che letteralmente dicesse che le pitture di Faletra sono dei

creuse l'absence et surdétermine le présent de la sensation. Le caprice, dans ce cas, pourra se définir comme étalement, extension du ponctuel, élargissement et réitération des griffures. Le motif de base, alors est quasi nul: un point, non pas un point de vue ou un point de fuite mais la déperdition du ponctuel géométrique. Il en résulte non plus une "fenêtre" mais un creusement concave comme on creuse dans la masse d'un mur, d'une paroi.

A quoi cette description doit-elle aboutir? Quel sens *final* attribuer à cette peinture parmi les autres? Une conclusion qui dirait littéralement que les peintures de Faletra sont des "Caprices" et en ferait un titre (c'est notre texte qui prend la responsabilité de ce titre) bloquerait la légèreté du propos dans une thématique massive. Plutôt, il conviendrait de dire qu'il y a *du* caprice dans ces peintures, un vent capricieux disjointe, aère, les saturations et les sauve. Le mot "caprice" fixé en identité thématique évente l'essence volatile, pour ne pas dire volage du caprice. Rien d'autre comme sens final que celui que l'analyse toujours possible de la précision des effets picturaux indéterminant le sens disperse parmi ces notations ponctuelles, rien d'autre aussi que l'occasion pour nous de rappeler la pertinence de la notion de caprice. Le caprice, en ayant l'heureuse fonction des *considérations inactuelles* et des valeurs méprisées, nous ouvre à la précarité; ce pourrait être, à l'occasion, une nouvelle proposition de liberté. Pas la liberté comme loi, mais sa nécessité comme délibération...

René Vinçon

"Capricci", facendone un titolo (è il nostro testo che si assume la responsabilità di questo titolo) bloccherebbe la leggerezza del discorso in una tematica massiccia. Piuttosto, converrebbe dire che c'è *del* capriccio in queste pitture, un vento capriccioso disgiunge, aera le saturazioni salvandole. La parola "capriccio" fissata in identità tematica sventa l'essenza volatile, per non dire volubile, del capriccio. Null'altro come senso finale se non quello che l'analisi, sempre possibile, della precisione degli effetti pittorici indeterminanti il senso disperse fra queste notazioni puntuali, null'altro che l'occasione per richiamarci alla pertinenza della nozione di capriccio. Il capriccio, avendo la felice funzione delle *considerazioni inattuali* e dei valori disprezzati, ci apre alla precarietà; ciò potrebbe essere, all'occasione,

una nuova proposta di libertà. Non la libertà come legge, ma la sua necessità come deliberazione...

(Traduzione di Maria Teresa Russo)

#### Nota sopra queste carte

Queste carte possono esser lette come un libro. In un certo senso e indipendentemente da un'inevitabile sequenza, esse appartengono ad un'unica vicenda.

Frammenti d'una storia che si succedono da un luogo all'altro del libro senza fornire alcuna completezza di esso. Proprio in quanto carte sono affini alla pelle. Superficie fragile, mutevole, sensibile alle variazioni climatiche e all'invecchiamento che il tempo impone. Motivo, forse, che ci induce a segnare l'apparenza, a ritrarne il suo offrirsi allo sguardo, a tatuare il volto possibile. Non è forse la nostra pelle a dar coesione, sembianza, volto alla mutevolezza dei vissuti, e alle sequenze temporali dell'esperienza? Ho lavorato a queste carte cercando di sottrarle a qualsivoglia organica percezione d'una immagine, di sottrarle ad una identità che non sia quella della loro emanazione accidentale, frammentaria. Esse si offrono allo sguardo come qualsiasi altra cosa, e come qualsiasi altra cosa possono essere ignorate.

Le tracce, le cifre, le parvenze figurali o le sparizioni in esse contenute, si pongono alla stregua d'una erranza, l'unico nome - che in realtà non è un nome - a cogliere in una sola immagine tutte le altre.

In alcune carte si narra d'un aggregato di linee che di fatto non si decidono ad evidenziare un corpo o una cosa; piuttosto ne sono la fuga, la sparizione. A volte questi aggregati di linee somigliano ad una turbolenza, fenomeno del risucchio, dello svuotamento nel flusso tempestivo del turbino. Cioché le linee, le tracce le emergenze cromatiche sono sempre improbabili rispetto alla cosa, nel senso d'una loro aderenza alla tangibilità dello spazio, svaniscono nel momento in cui sembrano concedersi ad una stanzialità della forma. Da qui le tensioni cui un complesso di tracce è sottoposto, fino a suggerire la trasposizione pittorica d'un motivo fisico.

In altre carte la nuda superficie lascia emergere un segmento, o un semplice frammento cartaceo proveniente da un lavoro precedente e ora rimesso in gioco. Apparizioni minime, quasi una sensazione informe. In altre parole ho fissato in una nota quel tanto di significativo che appartiene all'episodico, all'avvenimento, alla libera assimilazione di ciò che nella consuetudine quotidiana è non-visto, e che fa dell'accidentale l'essenziale; queste ultime carte se hanno una proprietà specifica è quella di nascere già come frammenti, liberi - dunque - da qualunque affezione malinconica della memoria. Com'è evidente in molti luoghi di questo libro sono presenti fenomeni insorgenza cromatica; non una circostanza legata al colore, che richiede spiegazione, ma se posso indicare una segreta intenzione, il colore stesso come nuda apparenza che trascende la materia che lo accoglie. Un colore che si oppone estremamente alla cosa.

Così come un suono che benchè causato da una cosa, acquista rispetto ad essa un suo andamento autonomo: quando lo udiamo non cerchiamo la cosa che l'ha provocato. Allo stesso modo alcune cromie di queste carte sono state concepite come immaterialità - parvenza sensoria - ed esigono solo la vicinanza dell'occhio libero di accogliere o respingere qualunque accento epifanico, sia esso suggerito da una trasparenza o da una situazione. Ciò che m'importa è aver dato luogo a ciò che esiste appena, poiché certe apparizioni non durano più dell'istante che li ha resi visibili. E la loro eternità somiglia, a volte, alla flagranza d'una scintilla. È in questo modo che a volte il tempo ci si presenta: una illuminazione-disparente.

Ossia come felicemente suggeriva Jankélévitch, una precipitazione che esiste solo sfuggendoci. Così in un particolare, a volte, il nostro sguardo coglie la pregnanza dell'infinito, d'una dimensione non localizzabile del tempo che fa sì che di esso non possiamo disporre come d'un oggetto qualsiasi. La conoscenza foss'anche quella visionaria proprio dell'occhio non possiede nessuno dei suoi oggetti.

Ecco perché in queste carte ho tentato di far coesistere due momenti, due tempi. Uno è iscritto nella turbolenza: segnicamente un *sostenuto* che sottende un già-esistito, un appena-accaduto, configurandosi come l'effetto d'una sparizione - forse una tecnica di liberazione. L'altro iscritto a volte in una o poche tonalità; evanescenza del gesto, delle superfici, quasi una disimmetria pronta ad accogliere al modo d'una o due parole insieme la *versificazione* d'un istante imperfetto. Alla fine, ciò che conta non sono queste parole, ma le carte cui si rivolgono. Ciò che conta è la libertà dell'occhio che intercetta qualsiasi minima apparizione e sa farne bottino.

M.F.

#### NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE

Marcello Faletra è nato in Sicilia nel 1955. Nel 1980 fonda a Napoli "Camera B", banca dell'immagine per la documentazione e l'archiviazione dei beni storico-artistici nel Sud Italia. Ha collaborato con la rivista di Psichiatria e antropologia "Le Voci". Dal 1988 ha insegnato pittura presso le Accademie di Belle Arti di Palermo e Sassari.

Collabora al centro internazionale Photobyte di Firenze diretto da C. Fabre.

Attualmente insegna presso l'Accademia di Belle Arti di Catania. Vive a Milano e Palermo.

#### MOSTRE PERSONALI

- 1981 Galleria "Rinascita", Palermo
- 1982 Studio "Matania", Napoli
- 1984 Galleria "Il Fotogramma", Roma
- 1985 Galleria "A come Arte", Napoli
- Galleria "Il Campo", Cava dei Tirreni
- Galleria "Mercato del Sale", Milano
- 1987 Galleria "Delle Ore", Milano
- 1991 Galleria "Delle Ore", Milano

#### PRINCIPALI MOSTRE COLLETTIVE

- 1976 Rassegna nazionale di pittura Colleverde, Agrigento
- 1982 Galleria "Steinfels", Zurich
- 1983 "De Acquarello", Galleria "A come Arte", Napoli
- Galleria "Steinfels", Zurich
- 1984 "Opera Omnia", Montesano (SA)

- 1985 "La Tradizione in rivolta", Marcanise (CE)
- "Una nuovissima generazione nell'arte italiana" Fortezza medicea, Siena
- 1986 "Osservatorio vesuviano", Ripe S. Ginesio, (MC)
- "D'Après Man Ray" Galleria "Il Fotogramma", Roma
- "Scrittura Materialistica" Teatro dell'Orologio, Roma
- 1987 "Astrazione", Treia (MC)
- "Pittori e poeti per corpo 10", Studio Marconi, Milano
- Biennale internazionale d'arte contemporanea, Piacenza
- Galleria delle Ore, Milano
- 1989 "New Italy Art", Museo campano, Capua (LE)
- "Galleria delle Ore", Milano
- "Ritrattazioni" Galleria il Ponte, Firenze
- 1990 "Galleria De Bernardi", Busto Arsizio
- "Michelangelo Antonioni, Architetture della visione", Cinecittà 2, Roma
- 1992 "Galleria delle Ore", Milano

#### NOTE CRITICHE DI:

- M. Bignardi, J.P. Benoit, E. Crispolti, V. Corbi, L.P. Finizio, G. Dorfler, G. Cavallo, E. Concarotti, G. Carioti, R. Di Paolo, M. Bonuomo, S. Orienti, V. Leibowitz, M. Cavallieri, A. Vezzosi, T. Ottonieri, A.P. Fiorillo, C. Thibaudeau. M. De Stasio.