



**G. Paolini, *Idem*, Giulio Einaudi editore, Torino 1975.**

Nel suo primo libro, Paolini raccoglie scritti e interviste apparsi in periodici e cataloghi di mostre, così come note di descrizione e di commento a diversi lavori illustrati.

Firmare un libro non costituisce soltanto un atto inconsueto per un pittore ma anche, almeno per me, un'occasione a cui dedicare questa prima pagina. Trascrivere un'apparenza, autenticare un dato imponderabile (lo spazio originale di un quadro o qualche breve appunto) può far presagire un'illimitata presunzione o, al contrario, la lucida coscienza dello scandalo. Non posso illudermi che alla prima di queste due ipotesi non debba affluire più di un sospetto, ma l'obbligo della scommessa rientra più nel dovere professionale che nelle attese del giocatore il quale, per sua norma e vocazione, continuerà a nascondere le proprie carte. Fino a quando? La risposta è ovvia: per sempre, ovvero mai.

[p. 3, nota di prefazione]

"... mancò in lui per altro la qualità essenziale per un artista, qual è quella della scelta delle forme, per essere tra i più eccellenti."

G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *Storia della pittura in Italia*, 1898

Quanto posso intendere per dignità, per "qualità essenziale" di un artista, non si deposita nella soluzione dell'esperienza, il progetto è irriducibile all'oggetto, l'immaginazione elude l'immagine, io non sono il quadro.

Tutto quanto invece si concede alla traduzione diretta, garantita, leggibile, corrisponde all'elaborazione compositiva di una tecnica, di un processo, già di per sé esistente.

Da qui le difficoltà di mantenere il piano della ricerca in merito soltanto a questo problema, date appunto le false soluzioni offerte dalla tautologia da una parte, e dal compiacimento della boutade dall'altra, la difficoltà infine di dare del problema una valutazione "estetica".

Per questo, progettare oggi non può che significare volontà di una sperimentazione "finita" (cioè non tesa *a*, ma rivolta *in*), tale che di per sé si viene a definire il rapporto e la differenza qualitativa, non secondo superate ipotesi di purezza e libertà di linguaggio, ma per proprietà di espressione, per esempio tra pittura e design: in termini di stretta lettura dell'opera, cioè di pura apparenza, il design "significa", esibisce il progetto, il quadro lo dimentica, lo cancella, per le infinite e profonde aperture che soltanto possiamo intravedere, ma che dobbiamo perseguire perché la realtà possa essere più fruita e, dunque, più reale.

[p. 10, *Il quadro di sempre*, 1963]

L'affanno, l'urgenza dell'idea, la ricerca "obbligata", la preoccupazione per l'evidenza, siglano il destino grottesco, l'affascinante sgradevolezza dell'arte d'oggi. La musa capovolta, il rovescio del quadro, la trascrizione infinita, l'arbitrio del tempo, irridono la precarietà (e lo splendore) dell'immagine.

Invoco, nel mio lavoro, la trasparenza etimologica delle opere di Beato Angelico, Johannes Vermeer, Nicolas Poussin, Lorenzo Lotto, Jacques-Louis David.

[p. 34, da *Una lettera sul tempo*, 1968]

1960 L'opera preesiste all'intervento dell'artista (che è il primo a poterla contemplare). La ricerca è tesa verso immagini assolute, inerenti alla natura stessa della tela e all'impiego di una tecnica elementare: colori a tempera, inchiostri, ecc. (la squadratura geometrica della superficie pittorica, la campitura monocroma, il ricalco di una carta quadrettata, il disegno di una lettera, una scala cromatica).

1961-63 L'enigmaticità degli strumenti obbliga alla loro lettura come soggetto ineffabile. Il quadro cessa di trasmettere un'immagine e diventa una presenza muta, rappresenta cioè gli elementi stessi con cui si costituisce: una superficie di masonite, un foglio di carta sono rifilati in modo da far intravedere il telaio su cui sono fissati. Una successione regolare di colori è presentata ordinatamente nel "vuoto" di una plastica trasparente, così un barattolo di vernice, il rovescio di una tela, ecc.

1964 Una mostra che dà l'impressione di un'esposizione in allestimento: alcuni pannelli in legno grezzo (accostati o sovrapposti l'uno all'altro, appoggiati alla parete) "sostituiscono" la presenza dei quadri e analizzano i puri rapporti convenzionali di un'esposizione. Nei "disegni" datati 1964, l'idea è di escludere qualsiasi tipo di intervento o di manipolazione diretta. Il foglio sigla perciò soltanto i termini di una pura coincidenza (la firma e l'anno) e trattiene, ma non elabora, quel dato materiale (un altro foglio, la matita, una riproduzione, uno strumento di lavoro) che risulta così implicato in un progetto senza intenzione né finalità.

1965 Una serie di immagini fotografiche ritrae in diversi "quadri" ed in alcuni "momenti" l'autore stesso o il suo studio. *Delfo* è una tela fotografica che riproduce, in grandezza al vero, l'immagine del pittore (io stesso) e del telaio del quadro in una sorta d'identità illusionistica dell'autore e dell'opera. *1421965* sono le cifre corrispondenti alla data (14 febbraio 1965) in cui il fotogramma è stato scattato: il pittore è ripreso dal fotografo nell'atto di impugnare la tela. L'intera scena è "vista" alle spalle dello stesso fotografo, come un dato assoluto.

1966 Altre opere tendono a "leggere" rigorosamente l'ambiente o a copiare la propria immagine.

1967-68 In *Una poesia, Qui, Lo spazio* la parola diventa immagine di se stessa: tende cioè ad identificare la metrica spaziale del suo significato. *D867* è una tela fotografica che rappresenta l'autore nell'atto di portare un quadro (un'altra tela fotografica, del 1965, in cui sono ritratto mentre porto una tela bianca). La riproduzione di un particolare di un dipinto di Nicolas Poussin è "doppia" affinché *Flora* stessa porga allo spettatore le sembianze in cui è stata rappresentata dal pittore. In alcuni collages è lo stesso foglio da disegno che tende a riscattare, da ruolo di supporto, la sua presenza assoluta ed enigmatica. E ciò grazie ai riporti che, dai margini o al centro, intervengono come elementi rivelatori: sottolineano, definiscono cioè i confini casuali e provvisori di una superficie, di un'immagine che avevamo sotto gli occhi e di cui forse non ci saremmo accorti.

1969-70 L'impossibilità della definizione (perché quel quadro è quel quadro, la sua potenziale estensione o riduzione), le infinite equivalenze interpretative di una dimensione che è pur sempre la stessa (l'esistenza categorica del quadro come tale).

*Francis Picabia: Senza titolo, 1917* è proprio un quadro di Picabia. L'idea è di "vedere" le cose: il quadro si spoglia cioè di ogni suo attributo di collocazione per offrirsi all'occhio del visitatore. Non si tratta quindi di una scelta critica o della riscoperta di un'opera particolare, ma dell'affermazione che questo, come infiniti altri, è un momento creativo.

[pp. 42-43, versione riveduta e ampliata delle *Note di lavoro*, 1973]

Chi, per esempio, amando la pittura di Jacques-Louis David dovesse pur riconoscere come impareggiabile il fascino di *Mlle du Val d'Ognes* (un quadro di Constance Marie Charpentier, sua allieva e seguace) rischierebbe di perdersi in una domanda inquietante lontana dalle coordinate "riconosciute" dalla storia dell'arte.

[p. 59]

L'arte è nobile, spregiudicata e imprevedibile per eccellenza (chi si ostina a discutere sulla "morte dell'arte" non scorge che il fantasma di un corpo, anziché un'inimitabile dinastia). Ora come sempre, per lealtà e gusto del rischio, ha aperto le porte ai suoi più agguerriti attentatori: molti, sempre più numerosi strateghi progettano musei di specchi a misura di un visitatore che soltanto loro riescono a giudicare rassegnato.

[p. 69]

Il ciclo di esposizioni intitolate "Idem" non ha pretese analitiche: non si riferisce cioè a termini verificabili, non rivendica un risultato attendibile.

Le opere elencate in successione (le mie? le passate o le future? quali altre?) sono la pura sospensione decorativa di un enunciato impronunciabile, la scommessa perduta nei meandri della memoria e delle immagini. Se la stesura originale di "Idem" può simulare di ripercorrere le tracce virtuali di altre opere, "Idem (II)" può rinnovare la stessa indagine o rappresentare una nuova versione di "Idem", e così "Idem (III)". "Idem (IV)", realizzato in undici esemplari, è l'una o l'altra di queste due interpretazioni o, ancora, la copia del suo uguale precedente.

Può un'opera sopravvivere, evadere lo scandalo della comunicazione?

[p. 82, scritto relativo al ciclo di lavori avviati nel 1972 da cui il libro prende il titolo]

© Giulio Paolini