



G. Paolini, *Figures / Intentions* (vol. 1) e *Images / Index* (vol. 2), Le Nouveau Musée, Villeurbanne 1984.

I due volumi uniti in un cofanetto, interamente curati dall'artista, documentano rispettivamente una selezione di scritti e interviste (in ampia parte ripresi dal testo che accompagna la cartella grafica *Les fausses confidences*, 1983), stampati in sovrapposizione a immagini riprese da fonti varie (vol. 1), e una scelta di opere, integrata con note di descrizione e commenti (vol. 2). Il secondo volume è articolato in nove sezioni tematiche, che corrispondono a quelle della mostra antologica al Nouveau Musée di Villeurbanne, in occasione della quale la pubblicazione è stata realizzata: "Senza titolo", "Lo spazio del tempo", "Il codice e la cifra", "L'immagine riflessa", "Idem", "Del bello intelligibile", "Scene di conversazione", "Hierapolis", "Il luogo della rappresentazione".

Nota per la lettura del catalogo come visione in trasparenza della mia opera più lontana¹ e dell'ultima² non ancora compiuta.

Due come vertigine che si apre al di là dell'uno (l'immagine del doppio: da *Ipotesi per una mostra a Un quadro e La Doublure* – che si interrogano su *Disegno geometrico* come dato iniziale o assoluto – *Dimostrazione, Mimesi, Cratilo*, ecc.).

E due sono i volumi (percorsi paralleli) ciascuno come sintesi di due linee intrecciate (*Intentions / Figures, Images / Index*).

Nove come confine estremo del numero, della stessa possibilità d'interpretazione delle immagini: nove sono le tele di *De pictura*, come le tele (e le lettere) di *Mnemosine*, madre delle nove Muse. Il nove ricorre anche nella trilogia *Enfin seuls, La caduta di Icaro, Place des Martyrs*, a loro volta inscritte nel dominio del doppio (nelle diagonali di *Disegno geometrico*). Nove sono le foglie d'alloro trattenute sul capo della Musa in *Summa copiosa*, non a caso l'ultima delle illustrazioni. E nove sono i capitoli che compongono il secondo volume, dei quali ciascuno delinea una sorta di unità autonoma e complementare.

¹ *Disegno geometrico*, 1960. I punti d'incrocio delle linee essenziali alla determinazione di una superficie – le due diagonali e il perimetro – sono nove: i quattro vertici, i quattro punti mediani di ogni lato, il centro del rettangolo.

² *Trionfo della rappresentazione*, 1983, dove i nove punti originali della prima siano qui intesi come i nove luoghi occupati dai personaggi nell'atto di mostrare tutti i possibili segni – *figures, images* – raccolti o evocati in queste pagine.

[Volume *Figures / Intentions*, p. 29, Nota preliminare]

Ebbene, ho quarantadue anni, qualche mese, questi pochi appunti, altrettante illustrazioni...

Che cosa mi resti da dire al di là di questo, che non sia troppo o nulla, non può riguardarmi personalmente più di quanto non spetti, in generale, all'"amaro sapere" di tutti.

Che cosa significa, per un artista, la continuità (il proprio continuo smentirsi) l'esperienza ripetuta nella traiettoria del tempo? E perché, se di tempo si parla, così conseguentemente ricerchiamo l'evoluzione di una linea, ancorché senza fine?

Scartata l'impresa di scrutare le cause di tale necessità conservo per me l'illusione, appena sostenibile, di percorrere un sentiero ove il calcolo dei propri passi diventi, esso stesso, la materia in cui perdersi.

[Volume *Figures / Intentions*, p. 69]

Qual è il valore della *Gioconda*? Superiore all'assieme delle innumerevoli copie che ha ispirato, inferiore alla garanzia della sua stessa autenticità, uguale a quello di un quadro che, cogliendone l'irripetibilità, finisse però con l'esserle identico.

[Volume *Figures / Intentions*, p. 71]

Non sempre e necessariamente la scultura è la fissazione di un nucleo, il sublime cristallo di un vortice centripeto. Qualche volta è invece la vertigine centrifuga di un piano, l'inquietante finzione del suolo: *Les Bourgeois de Calais* sono lì a dimostrarlo.

Ancora pochi passi, appena dentro il giardino del Musée Rodin, valgono l'esperienza immediata di un'altra lampante dimostrazione: una prova, fra le tante, della contraddizione fra modernità e cronologia. Come si può riferire, o addirittura inscrivere, un'emozione estetica alle cieche caselle di una tavola sinottica? Come si può dire, per esempio, che Moore non sarebbe esistito "senza" Rodin se Rodin è riuscito a non fare quello che Moore non sarebbe riuscito a evitare?

[Volume *Figures / Intentions*, pp. 72-73]

Che l'artista abiti l'obliquità, e sfugga ai richiami della centralità, mi pare cosa ovvia: la sua condizione è uno stato di non-appartenenza, di distrazione o di scetticismo che la regola vigente, conservatrice o rivoluzionaria che sia, è pronta ad interpretare come provocatoria.

Il tradimento, non soltanto della realtà ma anche della prospettiva culturale e perfino di se stesso, è la scommessa dell'artista da sempre. Da sempre cioè l'artista si alimenta dell'illusione linguistica, il solo luogo della scacchiera sociale che gli appartenga.

Paradossalmente, però, questa trasgressione è talmente attesa e necessaria che rischia di diventare sistematica. Ed è qui che si gioca la mossa decisiva: la teoria dell'arte non è una copertura dell'opera ma un inganno, a volte anche opportuno, col quale l'artista deve misurarsi. Il suo unico imperativo, se ne esiste uno, è quello di dimenticare tutto, anche i più provvidi incentivi ad essere soltanto se stesso.

[Volume *Figures / Intentions*, p. 75]

L'incontro più appropriato, e consapevole, con l'arte giapponese mi è stato offerto dall'occasione di visitare la Collezione Idemitsu, recentemente presentata al Petit Palais, a Parigi.

La grazia e l'incanto degli oggetti esposti tendeva a fornire un'impressione complessiva, suggerita in uguale misura da ciascuno di essi. È quello che, in Occidente, si usa definire il "mistero dell'Oriente" ma che invece è la rappresentazione del limite imposto, oltre che dalle leggi dello spazio e del tempo, dalla stessa natura segreta dell'opera.

Così pure, ad Amsterdam e a Giverny, non possiamo evitare di chiederci se quelle stampe giapponesi siano davvero l'oggetto della nostra visione o non stiamo piuttosto incrociando gli sguardi di Van Gogh e di Monet che, prima di noi, le avevano raccolte e studiate.

[Volume *Figures / Intentions*, p. 77]

Se "in politica ciò che appare è, e per questo il discorso, che fa apparire, è l'essere del politico", allora in arte ciò che non appare è (non ho detto che ciò che appare non è).

[Volume *Figures / Intentions*, p. 81]

– L'artista, dimenticata la sua prima opera, si mette in disparte ed al suo posto appare un gentiluomo: tutti i quadri che riuscirà a mostrare in seguito si metteranno in posa, come a formare un'immensa cornice a quel riquadro vuoto. Il punto è di attribuire data e luogo a quel primo istante...

– Non ne sono convinto, forse è vero il contrario: è l'artista che appare alla fine, è lui che resta! Di chi sarebbero, se no, quelle tracce, quelle stesse che ora ci permettono di parlare?

[Volume *Figures / Intentions*, pp. 78-79]

Quant¹ è vera² la "verità"³ dell'arte⁴ quando⁵ si dimostra⁶ falsa⁷.

¹ L'eloquenza del numero e l'accentuazione esclamativa ("Quante volte dovrò ripetere...") comprovano *quanto* sia invece controversa l'affermazione che muove da qui.

² Sì, ma non accertabile.

³ Che non è storica, né tantomeno sperimentale (le virgolette spostano il significato da *ciò che è* a *ciò che si dice che sia*).

⁴ L'apice della frase (e l'abisso che rappresenta).

⁵ Allo stesso modo di *quanto*, *quando* evoca qui qualcosa in lontananza o in contraddizione.

⁶ La sola ragione che l'opera dimostra è la sua propria urgenza di proporsi all'interpretazione.

⁷ Per esempio: *La Liberté guidant le peuple* un istante prima di riconoscersi come tale (un omaggio alla Grecia), *Guernica* (una tauromachia), ...

[Volume *Figures / Intentions*, p. 89]

© Giulio Paolini