

**Virginia Baradel, *Un concettuale al Palazzo della Ragione*, in “Op. cit.”, n. 93, Napoli, maggio 1995, pp. 37-46.**

Negli ultimi trent'anni il carattere concettuale sembra diventato il tratto distintivo di tutta l'arte contemporanea. Al punto che potremmo agevolmente identificare l'uno con l'altra, affiancandovi, di volta in volta, un termine più specialistico, indicativo di una classe di esperienze artistiche. Ad esempio Bonito Oliva definì Realismo Concettuale l'arte d'avanguardia cinese che invitò alla Biennale del 1993. Certo è che vi è una accezione storica, riservata ad una tendenza artistica ormai datata, ed una critica che indica una disposizione più ampia, una qualità interna a fenomeni artistici di varia natura espressiva ma tale da segnalare un proprietà costituente. Se, infatti, l'arte concettuale propriamente detta riguardò un certo tipo di artisti e di opere ben individuabili, una disposizione concettuale ampia è andata diffondendosi nella maggior parte delle operazioni artistiche coeve e successive, più palese e convenzionale di quanto non fosse già avvenuto in episodi salienti del nostro secolo, da Duchamp a De Chirico a Fontana, solo per fare alcuni nomi. Entrato nel metabolismo cognitivo del fare artistico contemporaneo, il fattore concettuale ha perso in rigore semantico finendo con l'insidiare sia il territorio più ineffabile dell'intuizione, “dogma che corre attraverso tutta quanta l'estetica borghese”<sup>1</sup>, che quello più razionale della consapevolezza, implicita come un riflesso analitico automatico che gli artisti imparano ad usare come un tempo a mescolare i colori. È innegabile che una condizione generale di riflessività estrema porta chiunque operi al di fuori del consumismo riproduttivo a lavorare su livelli metalinguistici, ma solo nei grandi artisti questa disposizione interna all'episteme del nostro tempo assume a principio estetico assoluto, producendo opere valevoli per ogni tempo. Vi sono infatti degli artisti in cui la lezione del proprio tempo sembra essere stata non mai appresa ma piuttosto una predisposizione naturale, un dono di natura. Ciò contribuirà in modo decisivo a costituire la bellezza propria dell'opera, “le illusioni soprasensibili della suggestione estetica”<sup>2</sup>. Nei grandi artisti la riflessività analitica si è fatta arte a pieno titolo suscitando quel valore di *apparition*, “manifestazione empirica, liberata dal peso dell'empiria”<sup>3</sup>, che Adorno riteneva essere il carattere inconfondibile delle vere opere d'arte, fornite anche di una bellezza sensibile immediata ed inspiegabile che procura una forte emozione. È questo incontro subitaneo e complesso allo stesso tempo, che rilancia di continuo il valore proprio dell'opera. In questi casi l'autoriflessione varca i confini del controllo razionale e approda in regioni prossime alla trascendenza in virtù di un tipo di interrogazioni che riguardano l'esistenza stessa dell'opera. L'artista che più di ogni altro ha preso dimora a queste latitudini è Giulio Paolini. Egli sembra essere colui che, da un lato dispone della capacità di condurre l'autocoscienza dell'arte verso esiti radicali senza rinunciare alla bellezza di un'evidenza sensibile che vi corrisponda interamente, dall'altro colui che, attraverso procedure di desublimazione estetica usa la singolarità dell'opera per avanzare verso la trascendenza categoriale. Paolini da molti anni sta elaborando un trattato (*tractatus*) in forma di opere sull'arte della rappresentazione. Tutta la sua produzione artistica e le sue scritture costituiscono un unicum inscindibile che, borgesianamente, riporta sempre ad uno stesso punto, all'insoluto mistero dell'opera. Leon Battista Alberti scrivendo il *Trattato della pittura* compì il primo atto investigativo moderno, cospicuo e sistematico sull'arte della rappresentazione ponendo che “solo studia il pictore fingere, quello che si vede”<sup>4</sup>. Giulio Paolini pone, quale oggetto della sua conoscenza attraverso l'arte, ciò che, di ciò che si vede, non è visto. L'Alberti aveva asserito: “Scrivo un quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello que quivi sarà dipinto”. Giulio Paolini “reputa essere” tutta la sua opera una finestra aperta sull'interno da cui mirare l'appartamento (dallo spagnolo *apartamento*) dell'artista. La finestra dell'Alberti è superficie e specchio. Michel Foucault<sup>5</sup> considerò il quadro *Las Meninas* di Velázquez come un'opera chiave per intendere l'ambiguità fondante la rappresentazione essendo la specularità l'elemento che, una volta visto, rivelato, inceppa

il meccanismo ingenuo. Giulio Paolini porta ad evidenza come in quella finestra esistano un *dietro* e un *dentro* concreti, ponendo quale soggetto dell'opera ciò che prima di lui non aveva né evidenza né spazio, in altre parole ciò che non era dato<sup>6</sup>. "L'arte vuole ciò che non è ancora stato, però tutto ciò che essa è, è stato già. Essa non può saltare oltre l'ombra del già stato. Ma ciò che non è ancora stato, è il concreto"<sup>7</sup>. In questo "retro", che smonta l'istinto mimetico e disinnescia il movente iconologico, Paolini scopre un universo di infinite questioni inerenti il "centro insostanziale"<sup>8</sup>, tautologico dell'opera. Spostando in esso il punto di vista, nota che lo spazio aumenta a dismisura, tendendo ad una virtualità il cui unico limite è lo sguardo assertivo dell'artista-spettatore che, per il solo fatto di darsi, genera altro spazio reale, il che gli conferisce il più alto grado di avocata demiurgia dopo Marcel Duchamp. Prima di Paolini valeva quanto affermato da Roger Caillois, e cioè che "l'infinito comincia per l'occhio a pochi metri dalla retina"<sup>9</sup>. Ora questi pochi metri, fattisi oggetto di visibilità concreta e dunque opera, si sono dimostrati così copiosi di rivelazioni da includere anche supposizioni d'infinito. Fintanto che erano impliciti, invisibili, condizione stessa del vedere *normale*<sup>10</sup>, tenevano l'infinito a distanza; ora che si sono rivelati, sono spariti, non servono più, al loro posto (al posto della loro invisibilità funzionale) è apparsa la figura del gentiluomo, dandy, valletto, testimone in abiti di corte che incarna il punto di vista. Ora l'infinito può penetrare ovunque, anche dentro all'occhio (*Elegia*, 1969)<sup>11</sup>: la vertigine che questa prossimità può provocare rientra nella compostezza logica della continua enunciazione, o riproposizione, dell'enigma dell'opera che, come in De Chirico risuona: *Et quid amabo nisi quod ænigma est?* (1969). Il lato ignorato, ponendosi non come contenuto (di conoscenza) bensì come preliminare (di esistenza), risulta essere infinitamente più spazioso di quello visibile e più idoneo a trascendere il limite di quella finestra.

Paolini, meditando su ciò che dell'opera non è compreso nel progetto della sua visibilità, interviene di fatto sul segreto intransitivo che soggiace all'essere dell'opera, per cui sia il contenuto interno che il significante sensibile contano infinitamente di meno delle condizioni minime per esistere, di un *idem*<sup>12</sup> ricorrente, deprivato di intenzioni espressive relative. L'essere testuale dell'opera come manifestazione momentanea di una storia progressiva, che informa anche l'impianto iconologico, appartiene al suo tempo; l'essere delle opere come proprietà generale, a sé identico in ogni occorrenza, appartiene alla natura "speciale" dell'opera, in quanto, letteralmente, specie. Ad artisti come Paolini, perfettamente nel proprio tempo senza la necessità di oggettivarlo per assumerlo in forma consapevole, è concesso il confronto con la storia senza ricorrere alla citazione o al controcanto, perché il presente invisibile, connaturato, è in realtà una manifestazione, in questo momento assoluta, della permanenza del passato. Ogni opera di Giulio Paolini ritorna sulle scoperte già fatte in questa direzione ed ha come sfondo ideale l'universo, artistico che risulta presente, dunque, non in quanto progressione storica pervenuta all'attualità, ma simultaneamente, come se si trattasse delle pareti che cingono idealmente il vuoto di ogni *incipit* d'opera, catalogo generale, serie infinita di eventualità corrisposte da un esito di rappresentazione databile: "tutte le possibili immagini che una qualsiasi superficie ha rappresentato, o potrebbe rappresentare, possono ridursi, o dilatarsi, alla rappresentazione di se stessa. Come in una scommessa con l'infinito, si tratta dunque di trasferire l'Identità del segno dalla natura di artificio illusorio a quella di strumento virtuale"<sup>13</sup>. L'esposizione visiva della storia, costituisce idealmente la tappezzeria dello *studio* dell'artista, poiché è l'infinita varietà dei casi che rende possibile la ripetizione dell'identico. L'opera allora, in quanto supposizione di ciò che non comparso alla vista di per sé non ha luogo, può essere intesa come prova di luogo, un tentativo di mettere in scena le condizioni di apparizione, essendo dati un punto di vista interno e un luogo esterno preesistente. Ogni volta egli prepara una scena, l'opera stessa è questa scena che attende l'apparizione, la rivelazione: è come un'Annunciazione che manca allo scopo poiché né l'artista è Angelo né l'opera è Maria, ma il luogo potrebbe essere quello, attraverso il quale è possibile oltrepassare la soglia dell'interpretazione relativa all'opera verso un grado di

verità più profondo che fa di tutte le opere “una sola moltitudine”. La sincope dello scopo è, apparentemente, l'unica energia attiva rinvenibile nel lavoro di Paolini, tutto il resto sembra essere immobile, oggettivo, ininfluenza, “la meraviglia cresce se, da una volta all'altra, niente è cambiato, niente è stato aggiunto o tolto dalla scena”<sup>14</sup>. Il tempo è solo, ogni volta, il presente che comprende, nel suo spazio di attuazione, la vista sul (del) passato. La sconfinata capienza del visibile prodotto dall'arte, l'inedita confidenza con la specie iconica alla portata del presente, inducono l'artista ad approfondire l'immanenza categoriale dell'opera d'arte, tramite il suo sguardo volto all'immanenza concreta del presente. L'assedio del molteplice è ricondotto alle ragioni del permanente. La sincope dello scopo è anche la sincope della storia, manca il risultato progressivo, il superamento: ciò che interessa agli altri attori non interessa all'artista. Se il nostro tempo ha portato al parossismo la compresenza simultanea delle informazioni, l'artista è come un nuotatore solitario *in gurgite vasto*, è colui che vi oppone la chiarezza assoluta del presente, del *Qui* (1967) e *Dove* (1967) subliminare alla comunicazione, che diventa opera, l'unica opera, di volta in volta, che possa ancora cimentarsi sul fenomeno della visione essendo l'artista “come una controfigura che più non applica ma ‘vive’ la cerimonia della percezione del mondo”<sup>15</sup>. In questo momento (al momento dell'opera) è compreso dunque l'universale del tempo e dello spazio: l'esercizio diffuso della riflessività radicale ha reso possibili le condizioni generali di questa estrema dilatazione. L'esistenza dell'opera, il suo sensibile costituirsi, è il modo per evitare il panico che la percezione mentale della totalità conosciuta può provocare; il suo ripetuto interrogarsi su ciò che non muta, su ciò che si vede ritraendo lo sguardo (letteralmente, come ritratto dello sguardo), le permette di sottrarsi alla vorticosità varietà del visibile. Ai nostri giorni si ha sentore di cosa possa significare l'assunto plotiniano di cui “tutto nell'intelligibilità è contemporaneità”, nonché la possibilità dell'uomo di divenire “tutto vista”<sup>16</sup>, esito indotto dall'attitudine alla penetrazione verticale dell'intero giro d'orizzonte. Il panico provocato dall'immensità della natura, dell'ignoto, induceva alla deriva del *sublime*; il panico provocato dall'immensità della storia conosciuta porta all'immobilità. Unico movimento consentito è il ritiro dell'opera dall'orizzonte del visibile, l'adesione al silenzio, la conservazione dell'enigma dell'identico, dell'immutabile segreto delle opere d'arte. “Il linguaggio lontano dal significato non è un linguaggio parlante e ciò istituisce la sua affinità con l'ammutolire. Forse ogni espressione, parente stretta del trascendente, è così vicina al tacere”<sup>17</sup>.

Sepolta nelle forme della rappresentazione soggiace dunque un'origine comune a tutte le opere ed è ciò che sembra interessare a Paolini del lascito cumulativo della storia dell'arte, un incipit che trascenda tutti i casi particolari. La sottile enciclopedia intorno al pre-giudizio che va in tal modo creandosi, si arresta all'*a priori* concreto, escludendo ogni intervento sulle forme e sui significati, su quanto è addebitabile all'evidenza frontale. L'artista, ricolmo di consapevolezza e dedito alla “trasparenza etimologica”, potrebbe soccombere all'eccesso di frontalità: nulla impedirebbe che una prolungata sindrome di Stendhal lo facesse uscire di senno. Ma Paolini sembra del tutto immune poiché “la musa capovolta, il rovescio del quadro, la trascrizione infinita, l'arbitrio del tempo, irridono la precarietà (e lo splendore) dell'immagine”<sup>18</sup>. Egli procede in quella direzione anche quando ne evoca l'iconografia: il fine è sempre accordato al tema dell'interrogazione sul fatto innegabile che l'opera esiste, si è compiuta. Nel ciclo di opere datato 1978-84, intitolato *Del bello intelligibile*, Paolini dispone sulle pareti, di volta in volta, fitte serie di riproduzioni incorniciate, allineate diligentemente come per un inventario, in un modo del tutto impersonale (cataloghi, repertori, bibliografie, musei...). Se, infatti, la visibilità originale può essere ricondotta nell'ambito di un *Hortus clausus* (1981) costituito dai raggi del campo visivo dell'artista, quella che appartiene alla storia può essere disposta in un ordine lineare che disegna i confini di un *temenos* in cui si contempla la posizione catastale, il regesto universale, oppure il termine ultimo di regressione dell'opera dipinta, l'incipit rituale della squadratura del foglio, il *Disegno geometrico* (1960)<sup>19</sup>. “Solo i punti estremi delle righe di graduazione ‘toccano l'oggetto da misurare”<sup>20</sup>.

Nel Palazzo della Ragione di Padova sono materialmente dati un universo di figure dipinte, innumerevoli inquadrature che illustrano gli influssi degli astri sui comportamenti umani in riferimento all'esercizio della giustizia. Enormi superfici fittamente e ordinatamente affrescate delimitano un unico grande vano, un unico grande vuoto. Nessuna articolazione né alle pareti, tale da interrompere l'assoluto di obiettività cosmica che colà si illustra, né in piano, tale da mutare il vuoto in architettura. Vuoto e recinto sono dati come un'unica realtà tangibile, con una dovizia prossima alla vertigine, saturano il campo visivo con un'evidenza irriducibile (non qui, non ora) al "bello intelligibile". Tuttavia l'opera accade qui ed ora, il suo spazio si compie dentro a quell'enorme vuoto che una folla di "quadri" osserva dalle pareti. In essa il principio d'identità, per cui messa in scena e conservazione del segreto dell'opera si corrispondono, appare in tutta la sua evidenza, trova un luogo di manifestazione ideale, essendo data, materialmente, la coincidenza tra la tappezzeria della storia e quella della "casa" dell'artista, tra luogo della Storia e luogo dell'Opera. L'opera non è *unicum* ma, in questo caso, è *unum* che si manifesta in una progressione di interni, di perimetri, di quadrature: è in *uno* con tutti i quadri della storia e con la storia di tutti i quadri. L'immensa sala ricoperta di affreschi si configura come l'immagine concreta di tutti i quadri già dipinti, la mappa per esteso della pittura. "Può, un quadro, descrivere un quadro? Se mi fosse possibile immaginare il futuro dell'arte, non riuscirei a distinguerlo dal suo aspetto nel presente. Potrei credere, allora, di averlo già immaginato, ma l'ipotesi sarebbe così avventata da convincermi di coincidere con il passato. Se l'arte non ha futuro, e non ha ovviamente passato, allora non ha, nel presente, che l'illusione di questi due termini"<sup>21</sup>.

L'opera si compone come una scacchiera, un mosaico irregolare posto sul pavimento sovrastato dal vuoto, composto da tele su cui sono tracciate poche linee, imprimatur di geometria, di prospettiva, tali da iniziare il quadro con pochi e decisivi segni: ma quale quadro? Una delle innumerevoli scene affrescate oppure uno dei possibili quadri a venire? Quattro cavalletti sono posti agli angoli della scacchiera, collegati diagonalmente dalle linee rosse di due raggi laser che s'incrociano all'interno di un cubo di plexiglas pendente dall'immenso vuoto del soffitto a carena di nave rovesciata, un tempo volta stellata. L'incrocio visualizza una inedita inflessione delle pareti verso l'interno, modello di una "stanza" ideale in cui si rende palese lo stesso principio di segnatura che genera lo spazio sulla superficie. In questo caso esso allude alla virtuale cubatura del vuoto che si origina dal punto d'incrocio e che non ha punto d'arrivo se non i confini dell'*opera al cubo*, in altre parole lo spazio infinito: "è attraverso la vertigine del punto di fuga prospettico all'infinito che l'allusione a questa dimensione diventa più direttamente percepibile nel senso della visione virtuale"<sup>22</sup>. All'affollato affacciarsi della pittura sulle pareti, alla realtà incombente del grande vano, Paolini si accosta con un'opera molto silenziosa ma fermissima nell'evocare concretamente un universo fatto solamente di linee, ma sono *quelle* linee che hanno reso (e rendono) possibile l'esistenza stessa della pittura. Dunque quest'opera si configura come la condizione di esistenza di tutte le opere, trama che allude all'"opera delle opere", assieme formato dalla ripetizione delle procedure minime da cui ogni opera comincia, "per cui insistere, ripetere e continuare sembrano l'unico modo per sostenere tutto il peso di un vuoto che nessuno pretende di colmare"<sup>23</sup>. In un'opera dell'89, *Tout se tient* un cubo di plexiglas contiene delle immagini dei pianeti cinti dalle loro orbite, esattamente come l'Opera cinge ora la moltitudine delle opere nel vuoto del Palazzo della Ragione. *Tout se tient* è una prova d'infinito custodita in una teca trasparente, modello della "stanza" dell'opera e dell'artista, che può essere evocata tanto dalle figure dei pianeti quanto da due semplici diagonali, poiché in essa l'artista "coniuga rivoluzione e discrezione, esige l'assoluto senza poterlo spendere"<sup>24</sup>.

<sup>1</sup> T.W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1977, p. 164.

<sup>2</sup> S. Vertone, *Il gioco delle regole*, in *Giulio Paolini*, catalogo della mostra, a cura di A. Monferini, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1988, citato in F. Poli, *Giulio Paolini*, Lindau, Torino 1990, p. 41.

- <sup>3</sup> “L’attimo del manifestarsi è tuttavia nelle opere l’unità paradossale o la situazione di parità fra ciò che scompare e ciò che si conserva”, T.W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 136-137.
- <sup>4</sup> L.B. Alberti, *Trattato della pittura*, R. Carabba, Lanciano 1913, p. 20, la citazione immediatamente seguente nel testo è a p. 36.
- <sup>5</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1978, prefazione.
- <sup>6</sup> “Quando un inesistente spunta come se fosse esistente si mette in moto la questione della verità dell’arte”, T.W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 140.
- <sup>7</sup> Ivi, p. 227.
- <sup>8</sup> L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, prop. 5.143, Einaudi, Torino 1968, p. 44.
- <sup>9</sup> R. Caillois, *Vocabolario estetico*, Bompiani, Milano 1991, p. 60.
- <sup>10</sup> Si intendono per *normali* le condizioni di osservazione di una scena quali si danno a teatro o in un museo, cfr. G. Paolini, *Lezione di pittura*, Exit Edizioni, Ravenna 1994, p. 23.
- <sup>11</sup> Il riferimento alle opere verrà dato con il titolo e la data.
- <sup>12</sup> *Idem* è sia il titolo di una pubblicazione di Giulio Paolini uscita per i tipi della Einaudi, con la prefazione di Italo Calvino nel 1975, sia di una serie di esposizioni avvenute fra il 1972 e il 1978, aventi per oggetto la ripetizione della varietà, tendenzialmente infinita, di proporsi dell’identità dell’opera, “enunciato impronunciabile”.
- <sup>13</sup> G. Paolini, *Lezione di pittura*, cit., p. 11.
- <sup>14</sup> Ivi, p. 14.
- <sup>15</sup> Ivi, p. 12.
- <sup>16</sup> Cfr. Plotino, in F. Adorno, *La filosofia antica*, Feltrinelli, Milano 1992.
- <sup>17</sup> T.W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 135.
- <sup>18</sup> G. Paolini, *Idem*, cit., p. 34.
- <sup>19</sup> L’opera *Un quadro* del 1970 è composta dalla ripetizione della riproduzione fotografica di *Disegno geometrico*, inteso come spazio virtuale di ogni possibile immagine. *Quadri* sarà il titolo di un testo unitario con cui Paolini accompagnerà in catalogo l’opera-installazione che avrà luogo nel Palazzo della Ragione di Padova dal 18 giugno al 23 luglio 1995.
- <sup>20</sup> L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, cit., prop. 2.1512.1, p. 9.
- <sup>21</sup> G. Paolini, *Idem*, cit., p. 55.
- <sup>22</sup> F. Poli, *Giulio Paolini*, cit., p. 28.
- <sup>23</sup> G. Paolini, *Lezione di pittura*, cit., p. 12.
- <sup>24</sup> *Ibidem*.