

Mario Bertoni, Giulio Paolini. Dove vedo, in “Critica e documentazione”, supplemento del periodico “Segno” (n. 132), n. 7, Pescara, aprile 1994, pp. 14-25.

“Ciò che si è visto
una sola volta
non esiste ancora.
Ciò che si è sempre visto
non esiste più.”¹

Posto che nell’*aforisma* di Canetti l’esistenza è di tipo tutt’affatto visivo, per cui, in ultima analisi le cose siamo in grado di “vederle” a seconda della frequenza con la quale esse ci passano sotto gli occhi, viene da chiedersi se questa citazione non sia la più appropriata per introdurre non solo l’opera di Giulio Paolini, ma qualsiasi discorso sull’arte in genere. La conoscenza della bibliografia, di qualunque bibliografia, infatti, che cosa rappresenta? Non un vano e stanco esercizio accademico, non il tentativo di una informazione computerizzata, ma quel momento indispensabile di analisi ed osservazione del già visto e del già dato (da altri), di messa a fuoco del luogo comune (della critica), al quale contrapporre l’esperienza diretta dell’opera (o soltanto far seguire o compendiare), cercando di inventare un altro sguardo, quello, se non proprio della prima, almeno della seconda o della terza volta, e di inverare l’infinita interpretazione come vertigine. È chiaro che, già facendo queste affermazioni, il discorso non può non coinvolgere l’opera di Giulio Paolini, non fosse altro per il fatto che la sua attività artistica più che trentennale è inscindibile dalla sua riflessione critica, anzi: la sua attività artistica è essenzialmente riflessione critica, in quanto costante accertamento teorico del momento *poietico* e viceversa. Per di più, quello da lui maggiormente frequentato pare essere il luogo comune della riproduzione e della riproducibilità, il luogo dell’ideale e dell’universalità e dell’infinito – tutti di sapore contemporaneo – popolato di calchi e ricalchi, di copie di copie, di fotocopie e fotografie, di telai, di oggetti di serie, di tele bianche e di fogli bianchi, il luogo museale e museificato all’interno del quale non solosi avvia a scomparire la figura del “creatore”, dell’“artefice”, ma anche tutto quel sistema di valori costruito attorno all’ispirazione, all’espressione, all’unicità del momento creativo del genio. Chissà che cosa ne penserebbe Benjamin, verrebbe spontaneo chiedersi, ma indipendentemente dalla risposta che potremmo dare, e nel frattempo, le perplessità dello spettatore, il quale, messo di fronte ad una sorta di perpetuazione della replica, non sa più dove guardare e come guardare, trovano, se non proprio una giustificazione, almeno una spiegazione. E l’affermazione di Paolini: “la sua condizione (dell’artista) 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”² può sufficientemente soccorrere e utilmente fare pendant a quelle perplessità. Col che il cerchio si chiude, o almeno così pare. Al centro, al posto del “vero”, o del “contenuto”, o della “rappresentazione”, o spazio bianco della parete, della tela, del foglio, oppure l’assenza, il vuoto colmabili soltanto dall’infinita interpretazione che ogni volta l’autore suggerisce e dal movimento stesso dei linguaggi (dal loro intrecciarsi, raddoppiarsi, dividersi, ricomporsi) messi in opera. Di fronte all’incessante ripetizione del sempre uguale sta il diverso percorso predisposto per arrivarci, come dire che non possono esistere due circonferenze o due cerchi uguali. Così prende forma l’immagine più accreditata di Paolini, quella analitico-concettuale che si ritrova nei testi di Filiberto Menna³, di Renato Barilli⁴, di Maurizio Fagiolo⁵, Mario Diacono⁶, Francesco Poli⁷, Tommaso Trini⁸, per non parlare di colui che cronologicamente è stato tra i primi ad occuparsi del lavoro di Paolini ed il primo a dedicargli una monografia, intendo Germano Celant⁹, il quale già nel 1972 aveva tentato una sistemazione dell’opera dell’artista in rapporto al periodo storico e dunque al lavoro di Reinhardt, Flynt, Barry, Huebler, Weiner, Dibbets, Kosuth e “Art and Language”. Si tratta di un’analisi estremamente preziosa perché condotta quasi interamente su fonti di prima mano, condivisibile sicuramente

in rapporto al momento e soprattutto alla produzione di Giulio Paolini relativamente a quegli anni, e forse, proprio per questo, troppo legata a quella situazione. Ed ecco che nel fare questa affermazione sorgono i primi interrogativi. Se cambiamenti sono avvenuti, come andranno considerati? Egli stesso una volta ha detto: “Nessun mio quadro è nato dall’intenzione di cancellare il precedente, non è una successione di esperienze che si sommano, ma è sempre una dichiarazione assoluta, a se stante, sospesa nel tempo, senza relazioni di sviluppo. Di qui l’ipotesi di non aver potuto far nulla oltre il mio primo quadro”¹⁰, dichiarazione che per uno di quegli innumerevoli paradossi che l’artista ha disseminato ad arte qua e là pare contrastare con quest’altro luogo: “Il tempo ha portato a sostituire i vocaboli, gli strumenti. C’è stato un ricambio. Agli inizi erano gli strumenti della pittura in generale. Ora il ricambio ha provveduto a sostituirli con le parole (i quadri) che man mano ho fatto. Prima gli strumenti, poi i quadri. Non si è trattato di un’analisi critica in chiave temporale, ora ho comunque fra le mani strumenti di natura diversa... È come approntare un vocabolario che cambia il lessico ma non la sintassi. Cambia la sonorità ma non il tipo di periodo”¹¹.

Dunque: se cambiamenti ci sono stati, sia detto tra parentesi, non andranno considerati né secondo un’idea di sviluppo (“Non parlo di sviluppo. L’opera non è sviluppo del prima. È un accadimento. L’opera si impone da sé. Le ascendenze con quanto già fatto non sono premeditate. Non un concatenamento di passi predeterminati e stazioni di sviluppo, ma il suo rovescio”¹²), né secondo una logica di concatenazione lineare (“Tracciare una storia, guardarla come la traiettoria di una cometa, sarebbe come illudersi di contemplare in un punto il mistero di una retta senza fine”¹³), piuttosto sembrano ascrivere, tali cambiamenti, a processi di metamorfosi che non hanno soluzioni di continuità tra opera e opera, a forme di concatenazione sul tipo della spirale di Archimede, un po’ come avviene nella sequenza iniziale del film *Vertigo (La donna che visse due volte)* di Alfred Hitchcock, giocata, manco a dirlo, sulla retina dell’occhio e basata su andamenti e costellazioni che ora paiono risucchiarsi, ora estendersi spazialmente, ora confluire verso di noi. Così basterà scorrere la pubblicazione di Celant già citata e metterla accanto alla monografia più aggiornata sull’opera di Paolini, mi riferisco a quella curata da Francesco Poli¹⁴ per rendersi conto di quanto il lavoro dell’artista si sia fatto più complesso, più “corposo”, più denso di linee di fuga: al confronto, le prime prove ci appaiono più elementari, quasi più schematiche nei loro corsi e ricorsi tautologici, così come accade mettendo a confronto le installazioni attuali di Gilberto Zorio con i suoi interventi degli anni Sessanta. E però la constatazione non basta, così come non è sufficiente il richiamo al mutato orizzonte per spiegare l’impressione di un testo datato quando si prende in esame il lavoro di Celant. Quanto alla summenzionata monografia di Poli, essa è estremamente utile e convincente nella parte che si intitola *Note di lettura*, specie il glossario dove compaiono in carrellata i luoghi, le figure, i temi, le tecniche cari a Paolini, mentre la parte iniziale, *L’io dell’artista, l’io della pittura*, lascia qualche dubbio: è proprio vero che l’io è così tematicamente centrale nella poetica di Paolini, una poetica che ha fatto dell’impersonalità e dello straniamento i propri cardini? Ora, pur ammettendo che il massimo di oggettività coincide col massimo di soggettività (ecco un altro bel paradosso!!), parlare di *io* rischia di proporre ontologismi e psicologismi, quelli sì, estranei al lavoro di Paolini. E infatti lo stesso Poli è costretto ad ammettere: “Questo io che si contrae in un punto inesteso, ha come diretto correlato fisico l’occhio”¹⁵, proprio perché l’opera non ha bisogno di un al di là; una volta “mostrata”, “esposta”, essa non richiede più la presenza o l’assenza o l’ipostatizzazione del suo artefice. L’opera, per dirla con Paolini, “è lì, è lei che ci *guarda*”¹⁶. Col che siamo forse giunti al punto che più ci interessa, quel tema del vedere che attraversa l’opera intera dell’artista, una fenomenologia dello sguardo di cui occorrerebbe rintracciare modi e fattezze, e che ha come correlativo-oggettivo *l’immagine*, cioè il luogo nel quale la visione si compie: lo sguardo del suo artefice e dell’osservatore, la cosa, lo spazio che essa rende visibile, il momento dello sguardo della visione. E infatti, volendo tentare anche noi la nostra *doublure*, come una specie di mise en

abîme, potremmo dire che la prima opera di Paolini non è *Disegno geometrico* (1960), bensì *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)* del 1969 e che essa non è altro che la realizzazione, la visualizzazione di un'affermazione di Jacob Burckhardt: "il mio campo visivo è in fondo la mia ragione di vita"¹⁷ che significa: l'artista è *fatto* di immagini, e trasmette ciò che ha visto, ed è trapassato dalle immagini, e queste gli passano sempre oltre. Possiamo anche provare a coniugare il vedere: riflettere, riflettersi, vedere e vedersi e essere visto, farsi "vista", speculare, prospettare, assistere, contemplare, mettere a fuoco..., ed anche annunciare, rivelare, trasparire, intravedere, evidenziare, apparire, render cieco. Su questi elementi e sul tempo della visione credo occorra lavorare. Anzi, a questo proposito, proprio la citazione iniziale di Canetti trova curiose risonanze in questo testo di Paolini: "È l'opera, adesso, ad immaginare l'autore. Ciò che si rivela allo sguardo è dunque un momento anteriore ad ogni possibile definizione, oltre il quale tutte le definizioni saranno invece possibili. L'intervallo che ci separa dall'immagine è l'eternità che si consuma nell'attesa dell'inizio. La visione è affidata a nove figure maschili: il *non ancora* (o il *già più*) che celebrano è la quintessenza della inespressività e della distanza"¹⁸. C'è "il momento anteriore ad ogni possibile definizione", e c'è "l'intervallo che ci separa dall'immagine" in quanto "eternità che si consuma in attesa dell'inizio", ma soprattutto ci sono il *non ancora* e il *già più* (o il *non più*) come limiti estremi dell'intervallo. Forse, proprio di qui dovremo procedere per interpretare le differenti versioni di *Intervallo*, e dovremo chiederci se i calchi in gesso segati e addossati alle pareti prospicienti non realizzino proprio i due attimi precedenti al *non ancora* e al *non più*: se le cose stanno a questo punto, lo spazio che separa fisicamente i due momenti, cioè il vuoto della stanza, è di fatto "pieno", cioè caricato di tutti gli sguardi e di tutte le visioni possibili che stanno-tra, ma, appunto l'attesa di quel momento, quello in cui la cosa è compiuta, quell'attesa è infinita e ad essa sola pertiene il carattere eterno, perché eternamente, infinitamente rinviabile. In tal modo la verità, come l'infinito, l'eternità, la rappresentazione vengono messi tra parentesi, letteralmente, tra parentesi finite e precarie, e finiscono per subire, di quella precarietà, tutti i limiti, le distanze, gli scetticismi, mentre sono proprio queste presenze discrete, stupite e incredule, a respirare l'infinito dell'attesa, come l'attimo di un battito di ciglia reso immortale. Per questo l'opera è assolutamente trasparente, per questo essa è tutta "al di qua", come la bellezza: "estranea comunque a ogni definizione, la bellezza è allora parente stretta dell'infinito, della vertigine dell'interpretazione: ma non è posta al di là, alla fine di una prospettiva indecifrabile, in estrema, irraggiungibile lontananza. È posta al di qua, sulla soglia: presidia la soglia del luogo che dovrebbe ospitare la sua immagine. Non è dunque infinita, ma s-finita (e finisce anche noi, che giungiamo affannati all'appuntamento e abbiamo l'impressione di incontrare una controfigura, il suo sosia)¹⁹. Sempre mutevole, ancorché immobile, la bellezza come un controcanto: quello delle differenti versioni di *Mimesi*, dove da un momento all'altro gli sguardi si incrociano e il riconoscimento porrà fine all'incantesimo²⁰; oppure, il controcanto polifonico della *Casa di Lucrezio* (1981-84, fig. 4), alla quale si addicono le parole dell'artista: "Il fatto stesso di cogliere una *scena* dilata i limiti della visione e li rende relativi, perché quello che stiamo guardando è *quello che stiamo guardando* e non abbiamo la certezza che quella cosa, chiudendo gli occhi, resti così come l'abbiamo vista appena prima. [...] Il mio lavoro vive di quell'ossigeno che è lo sguardo in quel momento"²¹. Già, chiudendo gli occhi: la *Casa di Lucrezio*, ovvero la disgregazione del tempo, il non-più che ci accoglierà quando li riapriremo: *Cythère* (1983) ovvero il gesto definitivo che pone fine all'illusione rivelando, in tal modo, tutta la sua precarietà; *L'altra figura* (1984-86, mi riferisco all'opera così come si presentava al Castello di Rivoli, le due figure a ridosso di due riquadri bianchi alle pareti): noi chiudiamo gli occhi e non sappiamo se al nostro risveglio i due calchi interi avranno subito la stessa sorte dell'altro ridotto in frammenti (il non-più), o se le mani protese delle due figure avranno lasciato un minimo segno, una impercettibile, prima, labile impronta sui "fogli bianchi" delle pareti (il non-ancora). Nelle ultime grandi intraprese Paolini sembra ampliare ulteriormente queste sonorità: *Mnemosine*, la cui realizzazione in nove stazioni percorre

buona parte degli anni Ottanta, rinvia all'indefinito, il non-ancora che ogni singola stazione annuncia ma non realizza, e il non più di una visione d'insieme data ormai per irrimediabile e irricomponibile; *Contemplator enim* (1991) sospeso tra una scena in via di smobilitazione e un punto di fuga che proietta nell'etere lo spazio bianco dell'ultimo lavoro.

Su queste lunghezze d'onda Paolini ha in diverse occasioni insistito: "Il tentativo di dare forma, esistenza direi, ad un'opera senza la mortificazione di vederla compiuta. Senza l'impaccio intimidatorio del significato. Un desiderio di applicazione pura"²²; "Attraverso il mio lavoro non ispessisco il quadro, ma provo a farlo vivere come conferma non abusiva della sua presenza"²³; "Ho sempre scelto il modo più invisibile, meno corporeo di dare evidenza a quello che volevo realizzare"²⁴; "Nulla è insomma più *finito* che un'opera ancora da iniziare: tutto però, perché sia esistente, ci induce a ricominciare"²⁵. C'è il tema del non-ancora (o del non più) come suggerimento-annuncio-sospensione dei significati e c'è, per far ciò, la dichiarazione di intenti di voler sfuggire gli oggetti che sollecita un altro richiamo: "Se pongo in opera degli oggetti, non sono messi lì – e per giunta in primo piano – per porsi in evidenza in quanto oggetti, ma quasi paradossalmente sono lì per annullarsi, per rendere invece visibile lo spazio che vengono a formare"²⁶; siamo di fronte ad un ulteriore paradosso: l'impiego di figure-immagini-oggetti tra i più elementari ed emblematici, non solo della storia dell'arte (naturalmente in copia) ma della civiltà tecnologica di massa, e un uso e un contesto che li trasforma in nuove, originali, stupefatte virtualità inconsistenti e come impalpabili.

Ma come attuare questo paradosso, tenendosi in scacco perpetuo, destinando ogni passo ad una sorta di condizione precaria, incerta, incredula? La risposta ce la restituisce lo stesso Paolini quando parla della necessità di "mantenere uno stato febbrile del linguaggio", di "perseguire una ricerca insoddisfatta sui modi dell'espressione"²⁷. E si dovrà riconoscere che la critica si è soffermata troppo spesso sulle figure, sui calembours, *mises en abîme*, *doublures*, crasi, sineddoci, false prospettive, prendendoli come dati, analizzandoli quali entità ultime del processo comunicativo, anziché muovere dai dati linguistici per scoprire o anche semplicemente individuare all'interno del processo artistico di Paolini gli attimi perturbativi, le immagini folgoranti, gli stati della visione più oscillanti: fa eccezione Celant quando, citando Roland Barthes, parla dell'impegno di Paolini volto a "decifrare il linguaggio dell'arte come *limite iniziale del possibile*", di "energia del linguaggio dell'arte ancora allo stato potenziale", cosicché egli è "interessato non tanto a creare allegorie e metafore, quanto a focalizzare l'istante in cui l'autore entra in rapporto con l'insieme linguistico e i suoi segni"²⁸, fa eccezione Bruno Corà quando, a proposito del *Trionfo della rappresentazione* (1983-84), così scrive: "La vasta composizione di luce e opacità di corpi che la occupano presenta un *qualcosa* che è a metà virtuale e a metà fisico, includendo pensiero che si irradia e oggettività che sosta inerte ma partecipa a suo modo alla definizione della composizione"²⁹, però da queste felici intuizioni entrambi non traggono le dovute conseguenze, non si spingono al luogo in cui l'opera vibra e respira e si trova come in bilico tra rovina e sconfitta, e si sottrae al possesso e si fa inafferrabile, se pur trasparente, perché breve ma intensa, come l'attimo di un battito di ciglia. Così esemplificando, prendiamo due sequenze: la prima *Diaframma 8, 1/25, D867*, la seconda *1421965, Capitemi!, Anna-logia*. Entrambe potrebbero avere, come didascalia a commento, questo enunciato di Vincenzo Agnetti: "Dati due o più istanti-lavoro vi sarà sempre una durata-lavoro contenente gli istanti dati", però esso non è sufficiente per spiegare la precarietà alla quale l'hic et nunc delle istantanee fotografiche conduce il quadro, precarietà amplificata dal contesto quotidiano, da un'ottica non privilegiata, cosicché i momenti prelevati sono alcuni tra i tanti, posti e come sospesi in un attimo qualsiasi tra il non-più. Nel *fra-tempo*, il quadro coniuga l'esistenza pura. Ed analogo discorso attorno alla precarietà si potrebbe tenere per *L'invenzione di Ingres* (1968), con l'avvertenza che in questo caso la

precarietà concerne la prospettiva storica e la storia dell'arte e la presunta obiettività storica. La dissolvenza annuncia un coagulo di punti più o meno denso e ormai irriconoscibile? Una precarietà, va ribadito, che in ogni caso è di tipo visivo e che trae origine dal mezzo linguistico, da un uso non statico e non dogmatico, dalla capacità di portare ad un massimo di concentrazione interna le potenzialità del mezzo linguistico. Per questo aspetto, gli *studi*, la grafica³⁰, lavori come *Cariatide* (1979), *Hortus Clausus* (1981), *Hierapolis* (1982), *Les fausses confidences* (1983), *L'Indifférent* (1988) possono risultare estremamente rivelatori perché il non-ancora assume le sembianze del primo apparire di un'intuizione, di un'idea, per essere riproposta così, senza restrizioni, mantenendone intatte le levità, le vibrazioni anche minime. Il rapporto dell'opera col progetto si manifesta in modo non esteriore, né esterno, né estraneo, il progetto, meglio, la progettualità è il pensiero sensibile dell'opera in espansione, è la materialità spaziale che annuncia il proprio destino imperscrutabile.

Se le cose stanno a questo punto, anche la tanto citata circolarità del lavoro di Paolini andrà riconsiderata. Se è vero che la somma della sua produzione disegna qualcosa di abbastanza prossimo ad *Unisono* (1974), essa compone anche un'immagine che l'artista così una volta ha descritto: "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"³¹, come a "imitare il gesto del prestigiatore, artefice di apparizioni e riapparizioni"³². Nel cerchio-circo, dove l'artista-prestigiatore tra saltimbanchi e acrobati corre sul filo teso dell'insignificanza al sublime (attento solo ai passi falsi del paradosso), la ruota delle meraviglie gira nella penombra, mentre le opere compaiono e scompaiono come tanti flashes, ognuna suggerendo i propri punti di fuga, i propri slittamenti, i propri originali, autonomi attimi di poesia, ognuna sospesa tra il non-ancora e il non-più. Così, nel gioco di apparizioni e riapparizioni, ecco delinearsi *Qualcuno o qualcosa* (1987)³³: la dissolvenza granulosa dei punti bianchi coagula e organizza sul plexiglas uno spazio come un foglio. La trasparenza dell'opera è attraversata dalla luce e dallo spazio come un foglio. La trasparenza dell'opera è attraversata dalla luce e dall'occhio dello spettatore. E così vive. Subito dopo siamo catturati da *Les instruments de la passion* (versione del 1987-88): nel disordine dei ritagli di carta si delinea un foglio sulla superficie di vetro del tavolo. La luce del faro atterrato l'attraversa e raggiunge la tela bianca che pende dal soffitto. L'opera invade l'idea e questa restituisce un po' di bagliore, solo quello, perché tra le due non possono esserci coincidenze o adeguamenti di sorta. È allora, presumibilmente, che l'artista fa il suo ingresso e si pone all'ascolto di un'immagine silenziosa, di un evento discreto, e nel "gioco tutto rivolto a dare scacco all'incedere incontrastato delle ore e dei minuti, a trasferire nella porzione aurea di un quadro o di una pagina l'imperturbabile circolarità delle lancette di un orologio"³⁴, esegue *Disegno geometrico* (1960), l'opera che annuncia tutte le opere che l'artista non ha fatto, la sua squadratura del cerchio.

Ha scritto Saverio Vertone: "C'è qualcosa che Paolini sa del mondo e non sa di se stesso. Questo qualcosa è esattamente quel che ha fatto di quel che ha visto, il segno non veduto con cui ha trasformato il visibile, l'arte che ha creduto di inseguire e che invece lo inseguiva, il significato dei significati, la forma delle forme, il colore dei colori: lo stile. Lo stile, che spiega e non è spiegato. Per questo, Paolini non è *tutto qui*, anche se qui c'è qualcosa di più del *tutto Paolini*, e certo assai più del suo inventario"³⁵. Ebbene, io credo che il *non tutto qui* di Paolini altro non sia se non *il cuore segreto del suo orologio*, il tempo silenzioso che scorre all'interno della sua opera e che avvolge lo spettatore nelle sue spire, quella concezione del tempo che queste brevi note hanno la presunzione di dire per la prima volta attraverso le parole che altri hanno già detto.

P.S.: Mentre stendevo questo testo, Giulio Paolini mi ha reso partecipe, quasi a sostegno delle idee qui sviluppate, del suo lavoro esposto nelle mostre presso le gallerie Christian Stein di Milano e Yvon Lambert di Parigi, in particolare mi ha descritto un ambiente in penombra turbato di tanto in tanto da un flash fotografico. Ciò ha permesso nuove parole, la possibilità di delineare meglio la dinamica temporale dell'opera dell'artista. È stato allora che mi sono ricordato della pagina iniziale di Bruno Corà in *Tutto qui*³⁶. Ho avvertito come la sensazione di rivivere qualcosa già vissuto da un altro. Così mi ritrovo con un dubbio in più: e se i testi critici attorno alla sua produzione fossero le uniche opere che Paolini ha effettivamente realizzato nel corso degli anni, i suoi soli, autentici, *valets de chambre*?

¹ E. Canetti, *Il cuore segreto dell'orologio*, Adelphi, Milano 1987, p. 88.

² Per comodità di esposizione e di consultazione, e salvo diversa indicazione, traggio questa e le successive dichiarazioni di Paolini da: *Intentions/Figures, Images/Index* (d'ora in poi: IF), Le Nouveau Musée, Villeurbanne 1984; e da *Suspense. Breve storia del vuoto in tredici stanze* (d'ora in poi: S), Hopefulmonster, Firenze 1988. La citazione in oggetto è tratta da: IF, p. 15.

³ F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino 1975.

⁴ R. Barilli, *La ripetizione differente*, catalogo della mostra, Studio Marconi, Milano 1974.

⁵ M. Fagiolo, *Glossario*, in *Giulio Paolini*, a cura di M. Fagiolo e A.C. Quintavalle, Università di Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Parma, 1976.

⁶ M. Diacono, *Le deArt et son double: the Art of Vision*, catalogo della mostra, Galleria Diacono, Bologna 1978.

⁷ F. Poli, *Giulio Paolini*, catalogo della mostra, Studio Marconi, Milano 1984.

⁸ T. Trini, *Giulio Paolini, un decennio*, in "Data", nn. 7-8, 9, Milano 1973.

⁹ G. Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York 1972.

¹⁰ A. Bonito Oliva, *Dentro il linguaggio*, in *Paolini: opere 1961/73* catalogo della mostra, Studio Marconi, Milano 1973, s.p.

¹¹ G. Paolini, *Idem*, Einaudi, Torino 1975, p. 53.

¹² Dichiarazione resa da Paolini a chi scrive nel corso di una conversazione nel luglio 1992.

¹³ G. Paolini, IF, cit., p. 55.

¹⁴ F. Poli, *Giulio Paolini*, Lindau, Torino 1989.

¹⁵ Ivi, p. 13.

¹⁶ G. Paolini, S., cit., p. 257.

¹⁷ Come in un gioco di lenti ricavo la citazione da: E. Canetti, *Il cuore segreto dell'orologio*, cit., p. 33.

¹⁸ G. Paolini, S., cit., p. 200. La dichiarazione accompagna *Trionfo della rappresentazione*.

¹⁹ Da una conversazione pubblica di Giulio Paolini con Gianni Vattimo, in: *Che cosa sia la bellezza non so*, a cura di M. Buonomo e E. Cicelyn, Leonardo, Milano 1992, pp. 95-96.

²⁰ Credo di avere individuato, in tutta la produzione di Paolini, un solo caso in cui lo sguardo dell'artista coincide con gli sguardi dello spettatore, della tradizione, del soggetto ritratto: è il caso di *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*. La ritengo l'unica opera tragica eseguita da Paolini, perché di una inespressività, di una impersonalità e di una fissità davvero mortali. Noto invece che la critica ha visto nella coincidenza dei codici visivi più di un motivo consolatorio.

²¹ F. Poli, *G. Paolini*, in "Contemporanea", n. 2, estate 1988, p. 94.

²² G. Paolini, *Idem*, cit., p. 50.

²³ Ivi, p. 51.

²⁴ G. Celant, *Giulio Paolini*, cit., p. 11.

²⁵ G. Paolini, IF, cit., p. 63.

²⁶ F. Pasini, *La parola e la mano*, in "L'illustrazione italiana", n. 24, novembre 1985, p. 21.

²⁷ G. Paolini, IF, cit., p. 84.

²⁸ G. Celant, *Giulio Paolini*, cit., p. 13.

²⁹ B. Corà, *Tutto qui*, in *Giulio Paolini. "Tutto qui"*, catalogo della mostra, a cura di M. Bandini, B. Corà e S. Vertone, Loggetta Lombardesca, Ravenna, Essegi, Ravenna 1985, p. 16.

³⁰ Per l'opera grafica di G. Paolini si veda: *Impressions graphiques. L'opera grafica 1967-1992 di Giulio Paolini*, Marco Noire Editore,

Torino 1992.

³¹ G. Paolini, IF, cit., p. 78.

³² Ivi, p. 23.

³³ Faccio riferimento alla versione pubblicata in G. Paolini, S., cit., p. 143.

³⁴ G. Paolini, S., cit., p. 275.

³⁵ S. Vertone, *Non tutto qui*, in *Giulio Paolini. "Tutto qui"*, cit., pp. 46-47.

³⁶ B. Corà, *Tutto qui*, cit., p. 15.

© Mario Bertoni

Ripubblicato in M. Bertoni, *Tempi e forme. Una ricerca sulle arti visive contemporanee*, Hopefulmonster, Torino 1998, pp. 202-211.



1. *Delfo*, 1965



2. *Giulio Paolini. L'ospite*, Galleria Massimo Minini, Brescia, ottobre 1989



3. *Palais des Mirages*, 1976



4. *Casa di Lucrezio*, 1981-84