

**Germano Celant, “Del bello intelligibile”: l’architettura paoliniana, in *Il limite svelato. Artista Cornice Pubblico*, catalogo della mostra, Mole Antonelliana, Torino, Electa, Milano 1981, pp. 17-18.**

Sin dagli inizi del suo lavoro, Giulio Paolini ha cercato di elaborare in un corpus completo la sua dottrina, dal teorico al concreto, sull’arte. Le sue convinzioni intorno al linguaggio estetico, benché mutevoli e in costante sviluppo hanno infatti teso alla “costruzione” di un insieme in cui si uniscono l’incertezza del sentito, quanto la certezza del pensato. E tutto ciò non deve sorprendere, proprio perché le sue radici, come è ovvio per un intellettuale che avvia la sua ricerca negli anni Sessanta, affondano in un certo positivismo dell’arte, capace di trasformare l’oggetto in intenzione analitica. Di conseguenza la strutturazione del materiale, tratto dal contesto arte, gli serve per formulare una serie di quesiti sui principi fondamentali del “vedere”. Una volta ricavate le leggi e le regole, egli cerca di usarle e coniugarle, sia sul piano del contenuto che dell’espressione, per individuare una costruzione che, tesa ad espandere i limiti dell’arte, posseda in sé tutte le sue varianti stilistiche e tipologiche. Vista in maniera graduale la sua ricerca può apparire tesa a definire i “segni” isolati e costanti del percepire, senza alcuna finalità. A mio giudizio, questa è solo la premessa di una funzione ultima, dove le considerazioni generali assumeranno l’organicità di un continuum, in cui siano trascritte tutte le letture paoliniane. Se si accetta questa linea le movenze di Paolini sembrano indirizzate a continuare la “progettazione” che, da Vitruvio all’Alberti da Viollet-le-Duc a Loos, celebra il repertorio delle forme e dei volumi al fine di innalzare un’Architettura della Storia (dell’Arte).

Da un altro punto di vista, oltre che “storico”, Paolini è quindi anche “architetto” e questo gli dà enorme sicurezza, tanto da permettergli di “descrivere” la teoria e la pratica del processo in arte vivendole dall’interno sulla base duplice del concepimento e della determinazione concreta. La sua “magnificenza” sta allora nella possibilità tanto di mettere in mostra le tipologie fondamentali, quanto nell’adattarle ad un’edificazione che comprenda le origini, quanto lo sviluppo del pensiero artistico. Nell’arco degli anni si è posto sì il problema di conoscere la natura dei materiali che compongono il sistema “arte” ma poi verso il 1970 è passato al loro uso “costruttivo”, quasi non aspirasse di fermarsi allo “studio” del linguaggio, ma avvertisse l’urgenza di farlo “funzionare”, dandogli delle connotazioni rispondenti alla sua visione del passato e del presente.

La necessità di indagare, catalogare, semplificare e razionalizzare era quindi dettata dall’urgenza di trovare un grado di libertà dell’antico e del moderno, che gli permettesse una ragione indipendente ed autonoma dall’ordine “arte”. Nella nostra attuale ipotesi, l’obiettivo fondamentale dell’analisi degli strumenti, in Paolini, è servita in maniera “introversa”. La concezione dell’obiettivo inglobava in maniera graduale, l’oggettività primaria a favore di un livello secondo quasi non scientifico, dove la riscrittura delle notazioni avrebbe fornito una formula personale di “vedere” l’arte, anzi di “edificarla”. Per questo Paolini ha continuato apparentemente (da apparire) a fornire esempi di ogni “ordine”, quali si ritrovano negli edifici antichi e quali sono descritti sui manuali di storia dell’arte: tutto quanto apparteneva all’essenza dell’arte doveva essere fatto “suo”. Di qui la “riproduzione” con cui imparare la ricchezza del materiale, la giustezza e la proprietà delle parti di cui servirsi per realizzare il proprio “Edificio”: il luogo dove la proporzione, la disposizione e la sistemazione dei sistemi si riconducano ad un’unica regola semplificata, la sua. Già a partire da *Early Dynastic* (1971), Paolini proponeva una visione riverberante dall’arte all’architettura. Per mezzo del modulo colonna, dilatava l’enunciato artistico alla parete, e ciò che più conta, mostrava la progressione cubitale del materiale dell’arte. Come un Vitruvio contemporaneo passava a discutere del rapporto tra parete e colonna, tra volume e segno. Li analizzava in dettaglio, richiamando la storia dell’edificare e cercava un rapporto con il simbolismo dei templi. Considerata la collocazione interna, il lavoro richiamava i motivi archetipi del fare e dell’abitare, per cui potesse vedersi quale passaggio dall’analisi distaccata all’insediamento partecipato.

Inoltre la specularità tra superficie e volumi determinava una percezione diversificata dell'ambiente dell'arte (si era in una galleria) così come si manifestava attraverso le sue forme particolari. Ma non è solo questo lavoro a segnare, intorno al 1970, un interesse di Paolini per una costruzione che lo veda, insieme all'arte, al "centro del mondo". Dalla serie di *Idem* a *Caleidoscopio*, da *Mimesi* a *Pendant* l'itinerario tra il 1972 e il 1979 si articola in una famiglia di "corpi architettonici", tesi a simbolizzare il dinamismo del proprio procedere, quanto della storia dell'arte. In questi "l'ambiente" diventa infatti una realtà fondamentale, attraverso cui configurare i ruoli dell'artista e delle sue funzioni. Ma esso è il primo stadio del processo; come tutti gli edifici "sacrali" e storici, anche quello paoliniano si sviluppa dall'interno articolandosi in maniera introversa: all'inizio sorge la cripta e poi il tempio. Dal nucleo ridotto si acquista sicurezza per espandere la costruzione a gradi. Paolini trasforma l'esistenza dei canoni e dei caratteri artistici, come *Cariatide*, in nucleo vitale "a sua proporzione". Siamo all'ipotesi onnicomprensiva, la forma del dato singolo contiene in sé l'ipotesi di un insediamento dilatato dove tutto l'insieme si armonizza in un principio unico a dimensione umana. *Del bello intelligibile* continua l'ipotesi di articolazione dell'Edificio paoliniano. Eretto seguendo i canoni classici, da Vitruvio a Winckelmann, il lavoro consiste di una lunga architrave di cornici, all'interno della quale e delle quali si trova un fregio formato da immagini ripetute, ma con titolazioni diversificate. L'intera trabeazione appoggia su colonne disegnate a muro, e il tutto, che compone una successione dedotta dal ciclo storico della Calcografia Nazionale di Roma, può essere interpretato come modello primigenio del tempio (la prima stesura cade in un Museo, l'ARC di Parigi), dedicato alla storia dell'arte e alle sue vestigia.

I motivi costruttivi si dispiegano infatti nel disegno, nella stampa, nelle immagini, nella decifrazione dei titoli, dei tempi, degli autori e dell'epoca, ne determinano le membrature, partizioni precise e fisse del "campo" arte. Il soggetto del fregio affida il suo repertorio alle immagini inserite nel Catalogo Generale della Calcografia, vale a dire dispiega la spina dorsale di un archivio museale delle stampe. L'intento è quindi di creare una continuità ideale tra antico e moderno, in modo da occupare l'intero arco della storia e trasformare l'episodio in un solo mito, dove il frammento, tematico e figurale, occupi un'unica condizione ambientale. Ogni metopa è infatti un'unità che racchiude in sé le figure del tutto, poiché trattiene l'insieme delle 81 tavole che illustrano il catalogo ma al tempo stesso si fa distinta, per una diversa impresa mitica ed eroica, richiamata dal titolo, dall'autore, dal tema e dall'epoca. Siamo alla conquista completa del tempo e dello spazio, riportati sulla linea continua dell'edificio ideale; questo contiene tutte le sintesi e le antitesi delle stesse immagini, anzi si conforma ad esse tautologicamente sì da farne la ragione della sua specificità architettonica. La rappresentatività del tempio appare sempre più evidente, poiché la tesa e rigorosa totalità delle immagini quanto la loro frantumazione diventano aspirazione al "sublime" e all'immateriale. Di qui la ragione per cui le colonne sono "pensate" graficamente e i rilievi del fregio sono in oro. Tutto, dalla stampa alla cornice, dal frontone alla porzione di tempio, sembra esemplificare l'ascesa ad un empireo di perfezione. E la storia ricorda che i miti e le imprese leggendarie sono sempre raffigurate al sommo del tempio.

In fin dei conti se si riflette sul periodo in cui matura questa grande opera, si potrebbe rischiare l'affermazione che l'insieme riflette, nel quadro della profonda crisi dei valori sociali, ed estetici, il desiderio se non l'intenzione di trovare nuove linee di riferimento culturale, quelle che pongono la ricerca non nell'avanguardia ma nella circolarità del sapere. Però considerato lo spirito critico di Paolini, l'intera cerimonia non può essere portata a compimento. Il tratto a matita designa sempre un "progetto", pertanto la concretizzazione del tempio rimane da farsi oppure assume una condizione effimera e temporanea, quindi quasi iniziatica ad un suo avverarsi futuro.

*Del bello intelligibile* evoca dunque il persistente "potere" dell'arte, trasformata in oggetto culturale, ne esplora le ramificazioni epiche e segrete.

L'architettura paoliniana le dà una solennità che tende così ad assumere dimensione sempre più grande, la ramifica e la fa scorrere sulle pareti e sugli ambienti, tanto da proiettare un'immagine cosmica dove l'eco animato della ricerca si ricollega al paesaggio mitico della creazione e della creatività, per celebrare la festa effimera dell'arte.

© Germano Celant

Ripubblicato in tedesco in *Giulio Paolini. Del bello intelligibile*, catalogo della mostra, Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 1982, pp. 114-116.