

**Germano Celant, Giulio Paolini, in Id., *Arte dall'Italia*, Giangiaco Feltrinelli Editore, Milano 1988, pp. 142-147.**

Sin dall'inizio 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 un'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 ricavatene 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 a 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 a Leon Battista Alberti, da Eugène Violet-le-Duc a Adolf Loos, celebra il repertorio delle forme e dei volumi al fine di innalzarle in "Architettura" della Storia (dell'Arte).

Da un certo 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 a una modificazione che comprenda le origini e 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 a fermarsi allo "studio" del linguaggio, ma avvertisse l'urgenza di farlo "funzionare", dandogli connotazioni rispondenti alla sua visione del passato e del presente.

La necessità di indagare, catalogare, rovesciare e rivelare era quindi dettata dall'urgenza di trovare un grado di libertà dell'antico e del moderno, che gli permettesse una ragione indipendente e autonoma dall'ordine "arte". Nella nostra attuale ipotesi, l'obiettivo fondamentale dell'analisi degli strumenti, in Paolini, è servita in maniera "introvertita". La concezione dell'obiettivo inglobava in maniera graduale l'oggettività primaria a favore di un livello secondo, dove la riscrittura delle notazioni avrebbe fornito una formula personale di "vedere" l'arte, anzi di "edificarla". Per questo Paolini ha continuato apparentemente (dal verbo "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 a un'unica regola assoluta, la sua.

Già a partire da *Early Dynastic* (1971) fino a *Enfin Seuls* (1980), Paolini ha proposto una visione riverberante dall'arte all'architettura. Per mezzo del modulo colonna o della parete squadrata, a scala umana, ha dilatato l'enunciato artistico e, ciò che più conta, ha mostrato la progressione cubitale del materiale dell'arte, sino a occupare idealmente tutto l'edificio, sino all'ipotesi urbana della teatralità con *Platea* (1982).

Come un Vitruvio contemporaneo è passato a discutere il rapporto tra parete e colonna, tra volume e segno, tra ninfeo e attore. Considerata la collocazione, i lavori richiamaivano i motivi archetipi del fare e dell'abitare, partecipato e progressivo dell'accumulo delle colonne e del sipario, dei frammenti e degli attori risucchiati dall'architettura o dal personaggio. Inoltre la specularità tra superficie e volume, tra attrice e coro, determinava una percezione diversificata dell'ambiente dell'arte e del teatro, rispetto a come si manifestava attraverso forme dell'agire e del recitare, secondo un'articolazione costruttiva come passaggio dall'analisi oggettiva all'insediamento specifiche.

Ma non sono solo questi lavori a segnare, dal 1970, un interesse di Paolini per una costruzione, ambientale e spettacolare, che lo veda, insieme all'arte, al "centro del mondo". Dalla serie di *Idem* a *Caleidoscopio*, da *Mimesi* a *Pendant*, da *Scene di Conversazione* a *Comédie Italienne* l'itinerario si articola in una famiglia di "corpi architettonici" e "corpi teatrali", tesi a evidenziare il dinamismo del proprio procedere, quanto della storia dell'arte, vista attraverso il cristallo della messa in mostra o in scena. Ma questo è il primo stadio del processo: come tutti gli edifici sacrali o mitici, storici o culturali, anche quello paoliniano si sviluppa dall'interno articolandosi in maniera introversa: all'inizio sorge la cripta, 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 in *Cariatidi*, in un 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 unico principio. In *Comédie Italienne* il metro è determinato dalla protagonista che, al centro, trascina a sé attori, danzatori e scenario, quasi capovolgendo la prospettiva del teatro.

*Del bello intelligibile*, realizzato all'ARC di Parigi nel 1978, continua l'ipotesi di articolazione dell'edificio paoliniano. Eretto seguendo i canoni classici, da Vitruvio a Johann Joachim Winckelmann, il lavoro consisteva di una larga architrave di cornici, all'interno della quale e delle quali si trovava un fregio formato da immagini ripetute, con titolazioni diverse. L'intera trabeazione appoggiava su colonne disegnate sulla parete, e il tutto, che componeva una successione dedotta dal ciclo storico della Calcografia Nazionale di Roma, poteva essere interpretato come modello primigenio del tempio dedicato alla storia dell'arte e alle sue vestigia. I motivi costruttivi si dispiegavano infatti nel disegno, nella stampa, nelle immagini, nella decifrazione dei titoli, degli autori e dell'epoca, ne determinavano le membrature, partizioni precise e fisse del "campo" dell'arte. Il soggetto del fregio affidava poi il suo repertorio alle immagini inserite nel Catalogo Generale della Calcografia, vale a dire dispiegava la spina dorsale di un archivio museale di stampe. L'intento era 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, occupava un'unica condizione ambientale. Ogni metopa era infatti un'unità, che racchiudeva in sé le figure del tutto, poiché tratteneva l'insieme delle 81 tavole che illustrano il catalogo, ma al tempo stesso 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 rappresentazione 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 a matita e i rilievi del fregio sono in oro. Tutto, dalla stampa alla cornice, dal frontone alla porzione del tempio, sembra esemplificare l'ascesa ad un empireo di perfezione.

Come afferma Paolini: "Tutto il mio lavoro si svolge intorno a un diaframma implicito all'immagine come uno specchio ideale che riflette e rivela le stesse apparenze con cui si costituisce"; anche *Del bello intelligibile* si riverbera in qualcosa d'altro e non si esaurisce in un unico limite. Secondo le leggi della distribuzione storica,

anche quest'opera si adatta alle variegata vicende del suo divenire, tra musei e gallerie, cataloghi e libri: prende prima corpo in una pubblicazione, si scompone cioè in pagine-pareti che presentano legami reciproci con l'oggetto, mentre sui muri del Museo Fridericianum, a Kassel, si spezza e diventa speculare.

Dunque, come tutte le architetture, le costruzioni analitico-storiche di Paolini non vengono progettate rigidamente – come avviene tradizionalmente in pittura e scultura – ma partecipano ai sistemi di relazione del mondo dell'arte. Non si fermano alle frontiere convenzionalmente indicate dalle tecniche, ma cercano omogeneità ambientali, determinate dalla mobilità del mezzo offerto e dagli scambi estetici intrapresi tra sistemi.

Si capisce allora perché gli interventi di Paolini sui cataloghi o sui libri, tra cui *De Bouche à oreille / Hearsay*, scritto da René Denizot per Yvon Lambert a Parigi, rifiutino la separazione di comodo tra illustrazione e costruzione grafica, per fondare – attraverso frammenti – una stratificazione di immagini, il cui spaccato, alla fine ricomposto, costituisce un percorso degli dei, che ricorda le antiche strade dove ogni tempio-immagine era dedicato a un personaggio mitico o mitologico. Esiste dunque una persistenza di occupazione del suolo dell'arte e una continuità a dargli una fisionomia che nell'arco degli anni fa sì che l'opera di Paolini appaia come una gigantesca "città dell'arte", con i suoi viali e templi, crocicchi e mura che si incrociano e si intrecciano l'uno nell'altro.

Il risultato, per chi non conosca il momento di fondazione paoliniana, può essere un complicarsi delle figure, per altri è invece il momento ultimo di un'integrazione di un imponente fenomeno visivo, la cui crescita data da *Disegno geometrico*, 1960, sino al recente *Trionfo della rappresentazione*, in cui "l'artista è lontano ad ammirare il silenzio delle costellazioni". Seguendone invece genesi e sviluppo, si può notare come il suo lavoro proceda per "addizione", ma non per accumulazione disordinata; tutto segue un ordine limpido, per celle complementari.

Ogni costruzione è un "substratu" artistico, che solo lo scavo iconologico può portare alla luce. Così come negli antichi edifici sono frequenti i corpi aggiunti, gli esempi ricordati sinora presentano corpi laterali, braccia trasversali, coperture e spioventi edificati in altre epoche, cioè dal 1960 in poi. E un intero complesso i cui blocchi e colonne sono attraversati da immagini, oppure è un grande libro, le cui pagine sono sostenute tra frammenti di architettura statuaria. Le due prospettive, dalla scrittura all'architettura, e viceversa, convivono.

Con questa doppia angolazione, l'attuale esposizione al Nouveau Musée di Lyon Villeurbanne si può leggere tramite il rituale delle nove pagine di un libro o le nove strade della "città dell'arte" di Paolini. La suddivisione in nove insiemi, stanze mentali e sale del museo, può essere assunta quale successione di azioni inserite nel numero rituale, che funziona da numero dinamico per la mostra, quanto per il teatro della rappresentazione. "Il nove", scrive Paolini, "come confine estremo del numero della stessa possibilità di 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 iscritte nel dominio del doppio (le diagonali del *Disegno geometrico*). Nove sono le foglie d'alloro trattenute sul capo della musa in *Summa copiosa*, e nove sono i capitoli che compongono il catalogo del Nouveau Musée, dove si riflettono, in senso circolare, tutti i "luoghi dell'immagine" percorsi da Paolini: 1. Senza titolo; 2. Lo spazio del tempo; 3. Il codice e la cifra; 4. L'immagine riflessa; 5. Idem; 6. Del bello intelligibile; 7. Scene di conversazione; 8. Hierapolis; 9. Il luogo della rappresentazione. Essi rivelano una rappresentatività dei temi quanto una precisa funzione di relazione tra le opere che possono essere riunite e accostate secondo attraversamenti incrociati. La struttura a nove (o a prova del nove, la retrospettiva museale è sempre una verifica) viene concepita su uno sfondo linguistico continuo e serve a concepire il nesso tra il mistero del numero eletto e l'empireo delle immagini costruite.

Nella ricerca di armonia intorno al numero convergono la perfezione e la virtù di un edificio simbolico. È quindi intorno a una chiave, ad alto significato, che ruotano i principi e le figure di Paolini.

Le nove navate del tempio paoliniano, se segnano un tragitto nella cavità dell'arte, dalle fondamenta ai dettagli più recenti, non intendono però costituire una dimora o un riparo sicuri. Gli attributi che percorrono le colonne e i capitelli, i pavimenti e le trabeazioni, i fregi e i soffitti, presentano sempre figurazioni e motivi strutturali tali da non respingere il rischio di un ulteriore rispecchiamento. Sono pertanto matrici continue, contenitori di reliquie quanto di archetipi, luoghi magici in cui il doppio dell'arte è arte. Così, se la disposizione stessa dei vani del museo indica la qualità di un mistero che si rinnova, lo specchio d'acqua del lago di Nemi riflette la personalità di chi abita i suoi bordi. In questa carta per Alinari il raddoppio dell'immagine non è più nel palazzo/studio/tempio/museo, ma sul pelo dell'acqua che diventa tavolozza, luogo dello splendore dell'arte. *L'Exil du Cygne* si costruisce per "strati" di "monumenti" paoliniani di cui si dà notizia, per tradizione scritta (la didascalia). L'acqua-tavolozza lascia indovinare ignote profondità: è il sigillo segreto sotto cui si nascondono i tesori dell'arte. Come lo specchio favolistico e mitologico di Diana, essa rappresenta anche il lago da cui tutte le figure affiorano, per sedurre e conquistare. Non è un caso che, adagiato al limite dell'acqua-tavolozza, stia Narciso, segno esplicito dell'interiorità e dell'esteriorità del duplice, costruito e aleatorio, invocante il tragitto mimetico dell'arte sull'arte. La sua individuazione è siglata dal "Segno" del cigno, inseparabile compagno di Apollo, dio della musica, della poesia, dell'arte e, secondo Gaston Bachelard, il suo desiderio. La simultaneità delle figure e delle parole, della fotografia e del disegno, che si dispongono in circolo sulla tavolozza, amplia ulteriormente "l'architettura della rappresentazione" di Paolini, facendo convergere edificio, città e paesaggio nella sfera trasparente della storia dell'arte.

© Germano Celant

Prima pubblicazione in G. Celant, *Giulio Paolini. L'exil du cygne*, Fratelli Alinari Stamperia d'Arte, Firenze 1983, cartella grafica con tavola stampata in fototopia e un testo dell'autore in italiano e in inglese (versione ampliata del testo pubblicato in *Il limite svelato. Artista Cornice Pubblico*, catalogo della mostra, Mole Antonelliana, Torino, Electa, Milano 1981; ripubblicato in francese come *Giulio Paolini et la cité de l'art* in "Art press", n. 76, Parigi, dicembre 1983, pp. 28-31).