

Michele Dantini, *Gradus ad Parnassum*. Giulio Paolini, “Autoritratto”, 1969, in “Palinsesti. Contemporary Italian Art On-Line Journal”, vol. 1, n. 2, 2011, pp. 1-11.

Nel 1969 Giulio Paolini realizza un singolare Autoritratto “turchesco”: poco visto, poco noto, pressoché dimenticato persino dall’artista (fig. 1). Ricorre a una fotografia in bianco e nero anonima, casuale, trovata chissà dove. L’immagine dell’*Autoritratto* non ha niente a che fare con l’aspetto dell’artista: mostra un anziano dagli abiti in apparenza orientali, dall’atteggiamento smarrito. Ha grande barba, turbante e scarpette. Alle sue spalle un ampio portale in bronzo modellato in profondità e ornato di motivi a racemi, inserito tra imponenti pilastri in marmo. Un sufi, un ex Giovane turco in gita sul Bosforo, un pittore-pellegrino appassionato e schivo con cartelletta e ombrellino parasole oppure Giovanni Bellini redivivo? Non sappiamo, né disponiamo di alcuna biografia. Ma all’immagine giova lo statuto di relitto: dilapidata dal tempo, i fortuiti passaggi di mano e l’eccessiva esposizione alla luce, è un documento di cui è andato perduto l’archivio. Il retino fotografico, bene in vista, lascia supporre che l’immagine sia il dettaglio isolato e ingrandito di una vecchia cartolina.

QUALE TRADIZIONE?

Due sole evidenze ci sorreggono nella nostra indagine. La prima: l’anziano è un pittore, per questo desta l’interesse di Paolini. Esibisce infatti diligenti attributi del mestiere. La seconda: all’affaticato sgomento dello sguardo contribuisce non poco il confronto, impari, tra le proprie capacità e la soggiogante eredità ricevuta. Il portale si chiude alle spalle quasi a sospingere fuori, o a vietare l’accesso. La figurina è schiacciata dall’immensa mole: che mai potranno essere disegni o dipinti al cospetto del grande tempio? Tra 1964 e 1969, in Paolini, scale o scalinate, salite, instabili accrocchi di tele in lavorazione danno figura all’esperienza dell’incertezza, del dubbio e dell’iniziazione artistici, quasi a reinterpretare attoniti itinerari parnassiani *entre-deux-guerres*¹ (figg. 2, 3) “All’epoca”, scrive oggi l’artista, “ero quel che si usa dire un ‘giovane artista’. Abbastanza, forse troppo giovane per potermi sentire a mio agio e considerarmi un ‘artista a tempo pieno’. Sconosciuto, anonimo, ma ‘visto’ e addirittura fotografato sulla soglia di un portale gravido di storia. L’ombrello, il quadro, il turbante, la barba... niente di tutto questo è mio, ma il prestito era gratuito e, per di più, a tempo illimitato”². Se l’*Autoritratto* dechirichiano con il busto di Euripide (1922-23) reca la fosca iscrizione “nulla sine tragoedia gloria”, il dilemma storico-artistico per Paolini si pone in termini espliciti già in un’opera come *174* del 1965, fotografia in bianco e nero applicata su tavola (fig. 4): il diagramma trovato nelle pagine di un manuale suscita interrogativi evolutivi e si lascia ammirare per la sua forma muta, quasi di “colonna infinita”. “Movimenti” e “poetiche” si affermano e declinano in rapida successione. L’attualità appare da costruire e decifrare. Nel diagramma pittura metafisica e Dada sono i movimenti che, nati in un lontano passato, conducono ininterrotti sino al presente. La loro linea è la più lunga, e la circostanza non sfugge certo a Paolini, che affida all’immagine come un indiretto pronunciamento genealogico³. Il tema della scelta della tradizione è frequente, ludico e al tempo stesso incalzante⁴: l’artista si sforza di approntare una genealogia (o “etimologia”) al cui interno iscriversi, da cui trarre chiarezza (per sé e altri) e garanzia. Concretismo, spazialismo, monocromo, New Dada: le opzioni possibili sono molteplici, esplorate tuttavia criticamente, a partire dalla distintiva fedeltà a un’origine. Immagini fotografiche dello studio con tele rivolte verso il muro e altre invece esposte e disegnate (con motivi di tele, telai e cornici) mostrano bene come il gioco, per lui, sia non fuori dalla pittura ma in sua prossimità. Paolini porta in scena gli interrogativi del pittore: ricerche meticolose e progressive, soluzioni esplorative, congetturali, provvisorie. Varia sul tema (matissiano in origine) del quadro nel quadro, che interpreta modificando tecniche e procedimenti di immagine, alternando disegno, pittura e ready made⁵. Si astiene dal dipingere ma torna a chiedersi come

e cosa dipingere, se e in quali termini immaginare la figura. A differenza di quanti, tra Torino e Roma negli stessi anni, scorgono nel monocromo un oltrepassamento distruttivo, Paolini lo avvicina come allegoria della pittura, per più versi propedeutico. La sua posizione acquista evidenza attraverso confronti. Invitiamo ad esempio *2200/H* di Paolini a dialogare con *Chassis* di Michelangelo Pistoletto, immagine cui per più versi si contrappone (figg. 5, 6). *Chassis* si inserisce in una storia iconografica della cornice che sembra caratterizzare l'arte italiana degli anni sessanta, tanto è diffusa: contribuiscono ad essa artisti tanto diversi tra di loro come Mario Schifano e Pino Pascali, Gianni Piacentino e Alighiero Boetti. Pistoletto inserisce l'immagine della cornice in un racconto sociale e perfino mondano di cui l'"artista-da-giovane" è personaggio chiave⁶: considerati come testo narrativo, i *Quadri specchianti* mostrano l'artista circondato di amici, collezionisti, critici e visitatori, ne ritraggono l'attività in studio, ne illustrano orientamenti e interessi attraverso oggetti emblematici (la scala, la lampadina, la gabbia) che conducono al di là della pittura, persino al di là di uno "specifico" professionale – per più versi potremmo persino affermare che esibiscono diletto del mestiere⁷. Erede dei complessi rituali morandiani di aggiustamento dei pochi oggetti cari sul tavolo di lavoro, l'esplorazione paoliniana di tele, telai, cornici è invece preliminare a quella che possiamo intendere come una visitazione: si incarica di dare forma sensibile ai processi mentali della pittura, è di fatto una riflessione sullo sguardo del pittore, "un'attesa" riservata e solitaria, corredata di comportamenti tecnici – in termini storico-disciplinari: "un'accademia"⁸.

Nel commentare la personale di Francis Bacon inauguratasi alla Galleria d'Arte Moderna di Torino nel settembre 1962, Carla Lonzi accenna a un compito di "restaurazione" dischiuso dagli orientamenti più recenti dell'arte inglese del tempo, e a distanza di pochi anni Paolo Fossati conferma l'attenzione dell'ambiente torinese per una "scuola" che riesce a intrecciare virtuosamente "coerenza e contraddizione"⁹. Agli occhi di Paolini, Cy Twombly (molto più di Bacon) presta credibilità al proposito di riconsiderare repertori classico-mediterranei in chiave contemporanea, o avvicinare l'arte come "gioco serio ma non serio, elegante ma non compiacente"¹⁰. A Roma una prima volta nel 1952 in compagnia di Rauschenberg, quindi ancora nel 1957 per rimanervi definitivamente, Twombly intreccia tradizione e modernità nella propria vicenda biografica prima ancora che in composizioni dal titolo risonante come *Arcadia* (1958), *Leda il Cigno* (1953) o *La scuola di Atene* (1964). Fugaci passaggi di pittura gestuale, minutiae, parole tracciate rapidamente con grafia corsiva collaborano suggestivamente, nelle sue immagini, con titoli letterariamente ben scelti a destare l'eco pungente anche se lontana di paesaggi, storie, leggende antiche. Attestata da due omaggi datati 1967, l'attenzione paoliniana per Twombly si consolida proprio nel senso del "gioco" di ricomposizione colta e "elegante" prefigurato da Lonzi. L'ellittico *Cy Problem* sembra essere la reinterpretazione del tema della rovina in termini di collage o assemblaggio minimo: i frammenti superstiti di un disegno sopravvivono ai quattro angoli di una composizione che resta spoglia e perduta in larga parte. Ammettiamo che il tema di Twombly e Paolini sia qualcosa come il "classico": come trasformare un gioco leggiadro di citazioni instabili e aleatorie in una riappropriazione effettiva e plausibile?

2121969 (1968-69) è una stampa fotografica su tela della galleria De Nieubourg di Milano completamente vuota (fig. 7). L'immagine candidamente spettrale della galleria, utilizzata dall'artista anche nell'invito alla mostra che vi tiene nel febbraio 1969, stabilisce un rapporto paradossale con le opere presentate, in larga parte dedicate all'esemplarità dell'antico, evocandole in loro assenza: tra queste *Saffo II* (1968), *Lo studio*, (1968), *Poussin che indica gli antichi come esempio fondamentale* (1968). Lonzi osserva che l'immagine di *2121969* ha dimensioni "metafisiche"¹¹: certo è indubitabile che le "dematerializzazioni" paoliniane connotano in senso mentalistico o "concettuale" citazioni e omaggi. È un punto fondamentale nell'attività di Paolini, attorno al quale si creano, a breve distanza di tempo, non pochi equivoci "anacronistici" e neo-storicistici¹²: dettagli fotografici di opere del passato, ready-mades, installazioni possono sì frequentare

il museo (e farlo talvolta persino in modo provocatoriamente didattico), non però per trarne indicazioni tecnico-stilistiche. La “chiarezza etimologica” invocata dall’artista, la stessa delle opere di “Beato Angelico, Johannes Vermeer, Nicolas Poussin, Lorenzo Lotto e Jacques-Louis David”, non corrisponde a questa o quella estetica, piuttosto al “vuoto” e all’“immateriale” di Yves Klein o alle “attese” di Lucio Fontana, alla “purezza... del niente che non è un niente di distruzione, è un niente di costruzione, capisci?”¹³. Un’insospettabile demonicità attraversa adesso lo sguardo dell’anziano pittore dell’*Autoritratto* “turchesco” da cui siamo partiti: erede di una tradizione soggiogante, viene sì per ultimo, forse avverte persino di essere nato in epoca tarda, a mestieri e professionalità perduti o diminuiti. Tuttavia: coglie il mistero.

VIA DA

Consideriamo l’*Autoritratto* del 1969 sullo sfondo di due altri e più celebri “autoritratti” paoliniani *en travesti*, datati 1968: scopriamo un significativo slittamento delle geografie fantastiche e del desiderio. Nel primo, Paolini rende omaggio al celebre *Autoritratto* poussiniano del 1650, oggi conservato al Louvre, quasi a adottarne la posizione accademica¹⁴ (fig. 8): la dedizione al compito esclusivo, l’insegnamento intransigente e severo. La scelta del quadro appare rilevante: realizzato da Nicolas Poussin per farne dono all’amico Paul Fréart de Chantelou, verosimilmente già citato da Paolini in *2200/H*, accoglie riflessioni sullo sguardo, l’immagine, la composizione, l’immaterialità della forma (evocata attraverso l’ombra portata sulla tela) che conducono al cuore dell’attività dell’artista italiano. Poussin si presenta in studio, nell’esercizio della propria professione. Austero, appena senescente, si staglia sullo sfondo di tele rivolte verso la parete. La composizione è un gioco sovrano di inversioni, ripetizioni, echi visuali. L’immagine di una divinità veduta di profilo, forse la Gorgone, affiora da un dipinto parzialmente coperto e fa pendant compositivo alla mano dell’artista; il terzo occhio, visibile sul copricapo della dea, è ancora pendant all’anello indossato da Poussin. Non sappiamo chi abbracci la dea e ne sia a sua volta abbracciato: forse Poussin stesso, cui l’arte ha conferito facoltà di sostenere e mitigare lo sguardo pietrificante.

Nel secondo *Autoritratto*, un fotocollage stampato su tela, Paolini convoca maestri, mentori, compagni di percorso (fig. 9). Uomini e donne illustri sono raccolti come in un Parnaso contemporaneo, eppure il registro della narrazione è affettivo, quasi ritrosamente privato: né solenne né ufficiale. Vale la pena osservare la circostanza: nel concepire l’*Autoritratto* in questione, Paolini sceglie di ritrarre una comunità riconoscibile, situata nell’Italia del tempo. Riconosciamo nella folla artisti cui Paolini è particolarmente legato, come Alighiero Boetti, Tano Festa, Luciano Fabro, Pietro Consagra. Riconosciamo Corrado Levi, Saverio Vertone, Anna Piva, sua futura moglie; e poi Marisa Volpi, Luciano Pisto, Maurizio Calvesi, Giulio Carlo Argan (i soli, questi ultimi due, con cui non ha rapporti di amicizia). Carla Lonzi è in primo piano, in posizione d’onore, il volto luminoso e sorridente, pacato, perspicace. Ai suoi lati Lucio Fontana (che sarebbe morto a poca distanza dalla realizzazione dell’*Autoritratto*) e il Doganiere Rousseau, lo sguardo fisso all’orizzonte. Perché, possiamo chiederci, questo singolare ritornante? Perché l’interesse non occasionale per Rousseau, ribadito nel tempo e reso concreto, tra 1967 e 1969, da tre opere esplicitamente dedicate al pittore? Indisponibile a sacrificare le ragioni dell’arte a quelle dell’ideologia, irritato dall’eccessiva pressione sociale – la Biennale contestata, i movimenti, il rifiuto della cultura – Paolini appare insorgere rivendicando territori di natività e autonomia per sé, per l’arte¹⁵. Convoca l’“ingenuo” per eccellenza, il Doganiere, quasi a riecheggiare a distanza, attraverso un diverso alter ego, l’afflizione che Italo Calvino, nelle *Cosmicomiche*, attribuisce a Qfwfq, gentile alieno: la competizione tra “segni” introdotta dall’industria culturale guasta all’autore stesso la gioia e il piacere di creare. Al momento in cui Paolini realizza l’*Autoritratto* “collettivo”, Lonzi ha da poco pubblicato un ritratto storico-artistico di Rousseau nella collana dei Maestri del colore¹⁶: Paolini conosce il testo, che apprezza e da cui trae in parte stimolo per la serie rousseauviana¹⁷, Lonzi rievoca l’attività del

Doganieri in termini immaginistici ed estatici, in flagrante polemica con le riduzioni progressiste dell'arte a "poetica", "metodo", "ideologia", "cultura"¹⁸. Il fascicolo ha in copertina i gai *Giocatori di pallone* conservati al Solomon R. Guggenheim Museum di New York, quadro tanto irridente ("deculturale") che ci piacerebbe immaginare scelto da Lonzi. "L'arte di Rousseau", scrive l'ex allieva di Longhi nel testo introduttivo, "si presenta unicamente come immagine rivelatrice delle energie psichiche dell'individuo quali vengono emanate dai rapporti col mondo: una presenza fatta di mistero e di evidenza, la coscienza 'cosmica' dell'essere... I suoi agganci con le più immediate ragioni della vita lo portano al di là della pura e semplice categoria culturale entro cui troppo spesso l'arte moderna si esercita"¹⁹. Non stupisce dunque che nell'*Autoritratto* con il Doganiere Paolini designi Lonzi, l'amica e l'interprete del Doganiere, quale interlocutrice elettiva: apre, attraverso di lei, a una dimensione in cui acutezza, precisione, morbidezza non debbano andare separate in nome di un'astratta ideologia. Si volge al "femminile" in anni di attitudini macho-marxiste, riconoscendo la duplicità da cui nasce l'opera, duplicità di proposito e fatalità, "abbandono" e deliberazione²⁰, accompagnando (se non contribuendo in maniera diretta) al mutamento delle retoriche poveriste²¹.

Gli *Autoritratti* del 1968 accolgono ampi rimandi alla tradizione occidentale e al contesto autobiografico dell'autore, torinese per attività, italiano-settentrionale, italiano. L'*Autoritratto* "turchesco" non più: questo il punto da cui si è partiti in apertura di paragrafo, e a cui occorre tornare adesso. Eccettuata una serie fotografica del 1965, in cui Paolini appare per strada, a Torino, impegnato a trasportare una tela, l'artista può di solito sembrare proporsi di eludere circostanze concrete: alla luce di quanto abbiamo appena osservato a proposito dell'autoritratto con il Doganiere, tuttavia, siamo invece indotti ad affermare che l'artista trova congeniale, sino al 1968, collocarsi in un contesto storico e geografico preciso, in larga parte generazionale, rispetto al quale prendere posizione, con cui dialogare e a cui reagire in "una sorta di rigorosa e muta comunicazione", come lui stesso scrive – potremmo perfino affermare che vi si colloca tanto più in profondità quanto meno lo attesta in modi o formulazioni diretti. Accade ad esempio nell'installazione *Lo spazio*, datata 1967 e composta di otto elementi alfabetici in legno verniciato da disporre a due a due a parete: l'iscrizione appare rigorosamente formale e per più versi "tautologica", tuttavia non sbaglieremmo se affermassimo l'esistenza di un delicato sottotesto storico e storico-artistico in questo distanziato text-work concettuale²².

A breve distanza di tempo da *Lo spazio* l'inquietante interrogazione di referenti storici e storico-artistici viene meno, come pure la costante attitudine a "verifiche" o l'intreccio tra forma e contesto, opera e Mondo: la crescente politicizzazione del discorso culturale non è circostanza irrilevante nel prefigurare il successivo radicamento dell'attività di Paolini in territori polemicamente archetipici²³. Al ritratto di gruppo – alla scena-paese, se vogliamo – si preferisce nel 1969 un travestimento esotizzante, una via di fuga individuale: è una scelta oppositiva. Non mancano celebrazioni dell'evasione, del viaggio, della mobilità nell'arte italiana del tempo, e certo non tutte hanno a che fare con la difficile situazione sociale e culturale creatasi con le ampie mobilitazioni del biennio "caldo": le installazioni di Pascali sul tema del mare, dei fiumi confluenti e del ponte (realizzate tra 1966 e 1968) introducono racconti di avventura negli spazi mentalistici della galleria o del museo, e dischiudono orizzonti di navigazione anche a Torino, dove sembrano essere subito riprese da Piero Gilardi (nei *Tappeti natura* marini) e, forse, Piacentino (in una fantasia di volo lieve e lontano, *Ali opalescenti*, datata 1969). Paolini non è interessato alle pratiche di viaggio e neppure al tema del viaggio fantastico condotto in studio, seduti su un soffice sofà: eppure proprio con il piccolo *Autoritratto* del 1969 inventa per un attimo una geografia orientalista di grandi conseguenze. L'omino alle soglie del tempio prefigura residenze nomadi e, se non è troppo, espatri post-ideologici (post-poveristi) tra India e Afghanistan²⁴.

¹ La celebre composizione kleeiana del 1932, *Gradus ad Parnassum*, riprende nel titolo (e nello scherzoso riferimento ad Apollo e alle muse, che abitano la vetta del monte) il trattato settecentesco di polifonia di Johann Joseph Fux (1660-1741): pubblicato nel 1725, *Gradus ad Parnassum* è utilizzato ancora all'inizio del Novecento come testo didattico nelle scuole di composizione musicale.

² Da una comunicazione personale di Giulio Paolini all'autore, 11 luglio 2011.

³ La stessa genealogia è rivendicata nell'omaggio congiunto a Giorgio De Chirico e Man Ray, *Contatto*, del 1969.

⁴ Sul tema della tradizione e l'inventività della scelta genealogica cfr. l'anziano Longhi in R. Longhi, F. Russoli, G. Testori, *Renato Guttuso: 200 dipinti e antologia grafica dal 1931 ad oggi*, catalogo della mostra, Palazzo della Pilotta, Parma, Soprintendenza alle Gallerie, Comune e Provincia, Parma 1963, p. 17. Primario per scrittori e critici d'arte vicini a Longhi, come Pasolini, Testori e Arbasino, il tema riappare a distanza di anni e in un contesto discorsivo ben mutato in C. Lonzi, *Vai pure. Dialogo con Pietro Consagra*, Rivolta femminile, Milano 1980 (rist. et. al. Edizioni, Milano, 2011, p. 49): "però qui bisogna intendersi su che cosa è originalità: non è più quello scorporamento accurato di sé dal contesto, è un ammettere il contesto".

⁵ Quadri nel quadro appaiono ad esempio tra i "ready-mades" in compensato presentati alla prima personale tenuta dall'artista, nell'ottobre 1964 alla galleria La salita di Roma. Attorno al nome della galleria si può peraltro giocare proprio nel senso della "ascesa al Parnaso": cfr. l'associazione visiva che si stabilisce (presumiamo in modo intenzionale) in *Giulio Paolini 1960-1972*, a cura di G. Celant, Fondazione Prada, Milano 2003, pp. 130-131.

⁶ Non è forse casuale che Paolini adotti alter ego anziani tra 1968 e 1969: la scelta appare in contrasto con gli atteggiamenti giovanilisticamente liquidatori di artisti della stessa generazione o appena precedenti, come Manzoni. Per Pistoletto (*Oggetti in meno*) e Manzoni sul tema del rifiuto di "stile" e "mestiere" cfr. M. Dantini, *Ytalya subjecta, Narrazioni identitarie e critica d'arte 1937-2009*, in *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, a cura di G. Guercio e A. Mattiolo, Electa / Maxxi, Milano, 2010, pp. 274-275; per Pistoletto, in una generica chiave "Pop", cfr. C. Gilman, *Pistoletto's Staged Subjects*, in "October", n. 124, primavera, 2008, pp. 53-74.

⁷ La prima "cornice" in Pistoletto è in *Esperimento*, eclettico assemblaggio datato 1959, vistosamente caratterizzato da temi e tecniche New Dada.

⁸ *Académie 3* è il titolo di un'opera di Paolini datata 1965.

⁹ C. Lonzi, *Mostra di Francis Bacon a Torino*, "L'approdo letterario", vol. VIII, 20 dicembre 1962, p. 160. Attorno al 1960, a Torino, si discute correntemente di un eccitante primato italiano a fronte di una Francia esausta e perfino di Stati Uniti in gran parte da scoprire, in gran parte nel nome di Fontana. Sono Luciano Pistoletto ed Enrico Crispolti a impegnarsi per primi nella riconsiderazione critica e storiografica del secondo futurismo e di un episodio europeista sino ad allora trascurato nella storia dell'arte italiana. Ci si interroga sulla genealogia del Fontana spazialista e si riconosce proprio nell'artista dei *Tagli il trait d'union* possibile tra le due metà del secolo, via italiana e internazionale insieme all'eccellenza figurativa. Sorgeranno presto voci discordi, pronte a ricordare specificità o differenze del "caso italiano" e a distanziarlo dal contesto europeo: ma né il merito di Fontana né l'importanza del "nodo anni venti" saranno posti in discussione (la citazione è da Fossati). Non è un caso, per tornare alla piccola comunità che si raccoglie attorno alla galleria Notizie, che Twombly, con Fontana, sia l'artista forse di più sicuro riferimento internazionale tanto per Pistoletto quanto per Lonzi. Sul tema cfr. Dantini, *Ytalya subjecta*, cit., pp. 282-283. Per Twombly artista "romano" cfr. C. Lonzi, "Dipinti di Cy Twombly", catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino 1963, adesso in M. Bandini, M.C. Mundici, M.T. Roberto, *Luciano Pistoletto, "Inseguo un mio disegno"*, Hopefulmonster, Torino 2008, p. 275.

¹⁰ Marisa Volpi scrive di "grazia" a proposito di Pietro Consagra in *Pietro Consagra*, Vanessa, Milano 1976, s.p.

¹¹ C. Lonzi, *Mostre a Milano*, in "L'Approdo letterario", vol. 46, marzo 1969, oggi in *Giulio Paolini 1960-1972*, cit., p. 252.

¹² M. Dantini, *Ytalya subjecta*, cit., p. 288 e sg.

¹³ Sul tema della "chiarezza etimologica" cfr. G. Paolini, *Una lettera sul tempo*, in *Giulio Paolini*, catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino 1968, s.p. L'affermazione di Fontana è in C. Lonzi, *Autoritratto*, De Donato, Bari 1969, p. 319. Sul tema del "nulla" cfr. G. Paolini, *Non dirò nulla su Lucio Fontana. Appunti per una conversazione su Lucio Fontana*, in Id., *Breve storia del vuoto in tredici stanze*, Hopefulmonster, Torino 1988, pp. 122-123.

¹⁴ Sotto il profilo dell'indicazione didattica l'*Autoritratto* poussiniano costituisce pendant a *Poussin che indica gli antichi come esempio fondamentale*, pure del 1968: l'accentuazione della posa magistrale o l'enfasi posta su austerità e dedizione al lavoro sono cariche di implicazioni storiche e sociali tuttora da esplicitare.

¹⁵ *Locus classicus* per l'atteggiamento di Paolini è l'installazione proposta alla mostra *Campo urbano* di Como, nel 1969: uno "striscione stradale" che mima le tecniche comunicative dei manifestanti mentre ne disloca *de facto* l'istanza politica militante. Lo striscione paoliniano reca la scritta dechirichiana "et quid amabo nisi quod aenigma est?" a caratteri aurei.

¹⁶ C. Lonzi, *Rousseau*, Fabbri, Milano 1966. Il fascicolo circola anche in una seconda edizione; nella ristampa il testo di Lonzi appare lievemente modificato a prevenire obiezioni contro la posizione "mistica".

¹⁷ "Rousseau... un caro amico! Quando Carla Lonzi scrisse una monografia per la collana dei Maestri del Colore io già lo 'pedinavo' da qualche tempo. Infatti mi sorpresi e mi rallegrai quando vidi che Carla gli aveva dedicato un volume, poiché avevo una simpatia pronunciata per il Doganiere. Della sua figura mi avvinceva il dilettantismo consapevole, esibito. La sua consapevole 'inattualità' – la posizione volutamente estranea ai codici più prevedibili e abituali, la sua non adesione alla dinamica culturale del proprio tempo. In lui avvero una tensione verso un assoluto immaginato, verso una perfezione impossibile. Egli godette della stima e dell'amicizia di Picasso e di altri 'veri' artisti della sua epoca, proprio perché, come loro, perseguiva una sua linea personale e profondamente originale del fare arte, procedendo per sottrazione più che per aggiunta" (G. Paolini in conversazione con Lara Conte, 22 giugno 2007).

¹⁸ Per una ricostruzione contestuale della polemica tra Lonzi e Argan cfr. M. Dantini, *Ytalya subjecta*, cit. pp. 262-272; per il consolidarsi dell'atteggiamento di rifiuto della "critica" in Lonzi e attorno a Lonzi cfr. M. Dantini, *Per una critica acritica. Inchiesta sulla critica d'arte in Italia, 'NAC' 1970-1971*, in "teCLa", anno 2, n. 4, dicembre, 2011, pp. 116-30 (http://www.unipa.it/tecla/rivista/4_rivista.php). Paolini interviene sulla questione della critica (indirettamente, come suo costume) in una serie di opere dedicate al tema della descrizione, eseguite nei primi anni settanta. In *Breve storia del vuoto* commenta *Ennesima (appunti per la descrizione di sei disegni datati 1975)*, e stabilisce: "non è forse così ovvio stabilire che la dimensione figurativa, visiva, nasca come immagine pura e semplice e non abbia invece l'implicita e intima necessità di descriversi, la vocazione a trovare un'altra forma più definitiva di sé" (G. Paolini, *Breve storia del vuoto*, cit., p. 192). La "descrizione" elettiva appare dunque "compimento": sensato supporre che le *Proposte* longhiane per una critica d'arte "in presenza delle opere", apparse su "Paragone", 1, 1950, siano riferimento segreto e costante della riflessione paoliniana sul rapporto tra immagine e parola.

¹⁹ C. Lonzi, *Rousseau*, cit., s.p.

²⁰ *Ibidem*. Sul tema della "duplicità" (tema che, nel distacco da posizioni egodirette, appare rinviare a formulazioni matissiane cfr. J. Elderfield, *Pleasuring Painting: Matisse's Feminine Representations*, Thames and Hudson, Londra 1996, p. 54, nn. 15-16. Paolini afferma: "la fuga dal 'sogettivismo', (...) dall'idea di personalità e della sua espressione... serpeggiava tra gli artisti in quegli anni. E una certa insistenza sull'idea del doppio e dello sdoppiamento non mi trovava in effetti estraneo... Si trattava – così almeno credo – di accogliere, dar forma e luogo all'opera senza però impersonare il ruolo di 'autore' come figura 'autorevole', cioè dotata di personalità e quindi ostaggio di un proprio stile" (l'artista in conversazione con L. Pratesi, nel foglio realizzato in occasione di *Alighiero e Boetti Day*, 28 maggio 2011, Auditorium RAI, Torino).

²¹ La "svolta" magico-naturalistica è databile al 1969, quando si abbandonano le retoriche politicistiche della *guerrilla*. Per una periodizzazione del movimento attraverso testi e manifesti cfr. M. Dantini, *Per una critica acritica*, cit.

²² Appare significativa, sul tema della tautologia, la posizione carica di perplessità già manifestata in un testo precoce: cfr. G. Paolini, *Il quadro di sempre* (1963), in "B^ot", n. 5, novembre 1967, adesso in *Giulio Paolini. La voce del pittore. Scritti e interviste 1965 - 1995*, a cura di M. Disch, ADV Publishing House, Lugano 1995, p. 33. Nella storiografia artistica italiana degli anni sessanta esistono almeno due modelli interpretativi di Fontana. In aperta contrapposizione con assunzioni e preferenze del collezionismo internazionale, critici tra loro così distanti come Argan o Carlo Belli (e pure un pittore-critico come Guttuso) pongono enfasi sulle qualità virtuosistiche e di improvvisazione neo-barocca dell'artista: ai loro occhi Fontana è l'erede della tradizione artistico-artigianale neolatina. Più in linea con le scelte della comunità angloamericana, un critico-gallerista come Pistoì o Lonzi insistono invece sugli aspetti concettuali dell'attività di Fontana, gli stessi che orientano la ricerca paoliniana. Già nel 1962 Lonzi scrive che "lo spazialismo è, per Fontana, il modo di dichiarare che il processo di distacco dalla tradizione è un dato acquisito: lo spazio è ciò che resta dopo avere fatto tabula rasa... in una condizione creativa integralmente rinnovata e rispondente alle esigenze di una mutata funzione dell'arte nel contesto sociale" (C. Lonzi, *15 opere di Lucio Fontana dal 1946 al 1962*, in *L'incontro*, catalogo della mostra, Palazzo della Promotrice, Torino 1962, s.p.).

²³ Cfr. G. Paolini, in *Giulio Paolini 1960-1972*, cit., p. 242. L'annotazione polemizza in uguale misura contro arte programmata e realismo nelle sue varianti sociale, esistenziale e pop. Una memoria acuta e indispettita sul rapporto tra neoavanguardia letteraria, neomarxismo e Pop in P. Consagra, *Vita*, Feltrinelli, Milano 1980, p. 98.

²⁴ Boetti apre lo One Room Hotel a Kabul nel 1971; nello stesso anno dà avvio alla produzione di mappe, imprimendo una svolta etnografica e "desituata" al suo lavoro.

© Michele Dantini

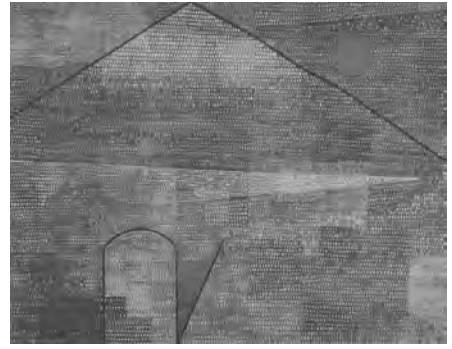
Ripubblicato in M. Dantini, *Geopolitiche dell'arte*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2012, pp. 89-111.



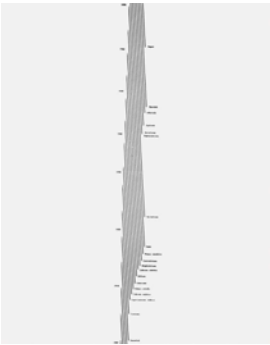
1. *Autoritratto*, 1969



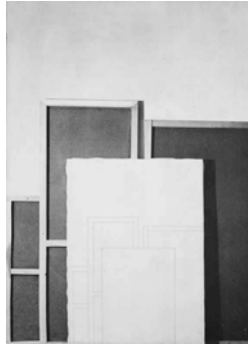
2. *A J.L.B.*, 1965



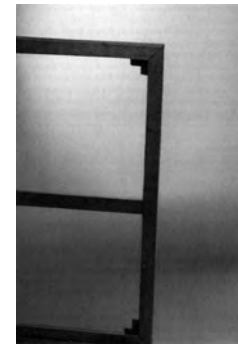
3. Paul Klee, *Ad Parnassum*, 1932



4. *174*, 1965



5. *2200/H*, 1965



6. Michelangelo Pistoletto, *Chassis*, 1964



7. *2121969*, 1969



8. *Autoritratto*, 1968



9. *Autoritratto*, 1968