

Mario Diacono, *Le deArt et son Double: the Art of Vision*, in Giulio Paolini. *Idem (VII) regesto delle opere come modello di sei immagini teoriche*, catalogo della mostra, Galleria Mario Diacono, Bologna 1978.

“Je dis: une fleur! et, hors de l’oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l’absente de tous bouquets”.

Stephane Mallarmé, *Crise de vers*

“Il ciclo di esposizioni intitolate “Idem” non ha pretese analitiche: non si riferisce cioè a termini verificabili, non rivendica un risultato attendibile.

Le opere elencate in successione (le mie? le passate o le future? quali altre?) sono la pura sospensione decorativa di un enunciato impronunciabile, la scommessa perduta nei meandri della memoria e delle immagini. Se la stesura originale di “Idem” può simulare di ripercorrere le tracce virtuali di altre opere, “Idem (II)” può rinnovare la stessa indagine o rappresentare una nuova versione di “Idem”, e così “Idem (III)”. “Idem (IV)”, realizzato in undici esemplari, è l’una o l’altra di queste due interpretazioni o, ancora, la copia del suo uguale precedente. “Idem (V, VI, VII)” illustrano la stessa domanda.

Può un’opera sopravvivere, evadere lo scandalo della comunicazione?”.

Giulio Paolini, *Idem*

Discutendo del suo primo *opus* noto, *Disegno geometrico*, 1960, Paolini ha affermato ch’esso consisteva nel “copiare su una tela (...) il disegno preliminare di qualsiasi disegno, cioè la squadratura geometrica della superficie”, e che la ricerca inerente a un tale tipo di opera era “tesa verso un’immagine assoluta”. Tutto il suo lavoro successivo, per una scelta obbligata allora, ripercorre e verifica la tensione originale: dire analogicamente, “idée même”, l’immagine assente – il “quadro” – attraverso il linguaggio della sua assenza – la *copia* dell’operazione preliminare alla messa in atto – e costruire il motivo di questa assenza nel progetto che la necessita: quello d’una “immagine assoluta”. L’immagine *assoluta*, e perciò “enunciato impronunciabile”, realizza la propria assolutezza nella sua impronunciabilità, nella non-dipingibilità, nella pura virtualità del suo essere: una virtualità pura che se nel primo operare di Paolini assumeva la forma della presentazione degli strumenti del dipingere come *immagine* dell’assenza del dipinto, nell’ultimo suo lavoro ha assunto invece le forme del copiare un’immagine a-storica, a-esperienziale, che doppiata su se stessa delinea l’artista nel suo limite esaltato di “doppio” dell’arte. In questo processo, in questa “ripetizione differente” del processo di costruzione dell’opera/arte, l’arte si attua come *idemologia*: l’art-ifex si pone al livello più basso di una prassi per adombrarne quello più alto, enunciatore (impossibile) dell’assoluto. Il disegno e la fotografia, in quanto strumenti primari del *copiare*, alternano la loro equivalenza di tecniche riduttive della polimorfità all’essenzialità, in un tale procedere di un’opera che emana incessantemente da se stessa, dal suo progetto di assolutezza. Così, è mediante le fotografie delle sei mostre precedenti dal titolo omonimo che “Idem VII” si costituisce e costruisce come copia di “Idem I-VI”, e questo “disegno” preesistente, “Idem I-VI”, si doppia poi nel plastico della galleria sulle cui pareti esso appare quale regesto fotografico, copia tridimensionale che includendo microcopie delle copie bidimensionali produce l’opera ulteriore, l’*opus* ultimo che, aveva già precisato Paolini nel 1973, “nasce già ‘come’ replica del precedente”. L’“io narrante” di “Idem I-VII”, l’artista che per costruirlo si è sottratto a ogni esperienza che non fosse quella del ripensare se stesso in quanto Autore dell’*absente*, non cessa di s/coprire in questo modo la propria *idem*tità di l’autore che agisce la stessità dell’opera attraverso non l’analizzare ma l’analogare della lingua: Opera e Lingua convergono nel regesto come luogo in cui accade la loro identità, e dove l’antico loro attrito viene a essere neutralizzato nell’assolutezza dell’impronunciabile.

Dieci anni fa, il *furor conceptualis* che stava investendo la pratica dell’arte, solo con attonimento avrebbe fatto pensare alle “immagini teoriche” di Paolini con il laico demone dell’analogia mallarmeano *in the back of the mind*, agitante lo spettro d’un *vide de signification*, o avrebbe in esse scoperto una omologia con

la ineffabilità cabalistica del nome di dio. Un'opera nata come progetto di "silenzio" teorico della pittura, e attuata quale prassi iconoclastica anti-tradizione "figurativa" post-neoclassica (che cancellava dal dipingere la logica del "disegno", dell'*esprit de géométrie*): un lavoro cui veniva attribuito un alto coefficiente di lucida "riflessione critica" sulla condizione dell'arte nella sua fase di ormai completa "reificazione" (un termine fortunatamente scomparso dal lessico critico), e di avanzata "analisi strutturale" della fenomenologia del dipingere – s'era irresistibilmente tentati di assumerli ad *analogon* italiano, e con qualche anno di anticipo, del "concettualismo" dell'americano e quasi coetaneo Joseph Kosuth. In realtà, mentre l'arte/filosofia, l'arte/linguaggio, l'arte/filosofia-del-linguaggio di Kosuth tendevano alla completa dissoluzione dell'opera nella teoria, e alla sua soluzione in "modelli di linguaggio", Paolini costruiva invece un discorso ininterrotto di "modelli di immagini", in cui l'*immagine* persisteva referenzialmente come superficie segnica investita di linguaggio ma consisteva iconicamente solo nella sua virtualità, quanto alla "rappresentazione", nella sua assenza fattuale determinata appunto dal proprio essere modello teorico nella sua assenza categorica. Paolini appare così stare nell'opera più dalla parte dello Spettatore che da quella dell'Autore: egli fa in quanto vede, per cui sempre il suo fare si iscrive in un campo visivo istituzionalmente circoscritto che è quello del "quadro" – talvolta della "scultura" – latenti, sul quale un potenziale fruitore sempre dirigerà il suo *desiderio* di guardare – guardare per vedere, per emozionarsi di linguaggio. E il potenziale fruitore per eccellenza è, per Paolini, un dio laico della pittura, un demiurgo in grado di risolvere ogni latenza teorica in un Atto di Visione. In ogni caso, tanto questo "modello culturale" di Paolini germina da un archetipo intellettuale Mallarmé-Valéry quanto quello di Kosuth cresce da un terreno Wittgenstein-Reinhardt, da posizioni in cui il rigorismo concettuale elimina la possibilità stessa dei "meandri della memoria", di qualcosa che non sia il puro linguaggio/struttura.

Sia pure per immagini, per via di parole visuali, Paolini ha comunque in comune con Kosuth di tendersi e protendere l'opera verso un'arte/pensiero. "Immagini pensate" sono per esempio tutto il ciclo di "Idem", una sequenza di mostre caratterizzata dal costituirsi ognuna di esse in presentazione d'una serie determinata di "artefatti" identici, che nella loro relazione quantità/identità devono configurare la conclusa totalità d'un sistema – il sistema di tutte le opere di Paolini e/o quello di tutte le opere della storia dell'arte. L'identità "teorica" di tutte le tele (o di ciò che le sostituisce) d'una mostra come parti di un sistema produce a sua volta la paraidentità di tutte le mostre, nel senso che ciascuna è la "ripetizione differente" della precedente. Per di più, il sistema di "Idem (I-VII)" è copia di altri lavori anteriori, dei quali in qualche modo esso si fa un'estensione appunto sistematica. Il primo lavoro pensato/agito in questa direzione è *Quattro immagini uguali* (1969), composto di quattro tele identiche. Seguono "Un quadro" (1970), una mostra costituita da quattordici tele uguali, ri-producenti la squadratura del primo lavoro, *Disegno geometrico* (1960). Due quadri del 1972 anticipano poi il "motivo" di "Idem", *Nove quadri datati dal 1967 al 1971 visti in prospettiva e Indice delle opere inscritto in un motivo decorativo*. La prima mostra che reca il titolo "Idem", alla Galleria Notizie di Torino, 1972, e che ha come sottotitolo "registro delle opere come motivo a punti multicolori", riunirà in una unica prassi i due temi: "molteplicità/identità delle tele" e "opera/indice". A "Idem" fanno seguito "Idem II (registro delle opere come motivo a linee fosforescenti)", alla Galleria Toselli di Milano, 1972-73; "Idem III (registro delle opere come motivo a spazi adiacenti)", alla Galleria Lucio Amelio di Napoli, 1973: un unico foglio di carta millimetrata su cui le "opere" sono iscritte come triangoli, quadrati, rettangoli, rombi, esagoni e cerchi tratteggiati a matita; "Idem IV (registro delle opere come motivo a figure geometriche sparse)", alla Galerie Annemarie Verna di Zurigo, 1974, in cui le "opere" sono indicate da lastre metalliche; "Idem V (registro delle opere come motivo a scala cromatica)", alla Galerie Paul Maenz di Colonia, 1975; "Idem VI (registro delle opere come motivo in forma di piramide)", ancora da Paul Maenz, 1976. "Idem VII (registro delle opere come modello di sei immagini teoriche)", qui presentato, nella sua apparenza di iperRegistro e iperCopia vorrà alludere a una conclusione del motivo sistemico di "Idem"? E sarebbe la cosa possibile,

se in esso culmina l'intera ide(m)ologia di Paolini? Su altrettante pareti della galleria, dunque, sono collocate le sei fotografie, su un supporto di legno dal profilo bianco riportante intorno alle foto il bianco della galleria: di tutte le gallerie, delle sei precedenti mostre "Idem". Il percorso spaziale che lo spettatore deve compiere da una immagine all'altra ripete il trascorso temporale tra ogni mostra e quella seguente. E nella misura in cui le foto "copiano" quelle sei mostre e perciò ripetono e vi si identificano, spazio e tempo sono qui giustapposti e indicati come co-incidenti: così, se per le sue opere fino al 1972 Paolini poteva asserire, "Ogni mio quadro in definitiva è la replica del precedente (vorrei dire che nasce già 'come' replica del precedente)", con "Idem" afferma ogni mostra (ogni sistema) come replica della precedente. Alla fine del ripercorso delle mostre che hanno preceduto questa, come regesto di regesti lo spettatore entrerà duramente in contatto con un modello architettonico della galleria e concettuale della mostra, costruito in legno e dipinto come la galleria in bianco, in scala 1:100, sulle pareti interne del quale sono iscritte formelle di legno dipinto, in corrispondenza esatta del luogo in cui sono collocate le foto delle mostre.

Rispetto ai sottotitoli delle mostre precedenti, "Idem VII" reca l'espressione *regesto come modello* invece dei ripetuti *regesto come motivo*. Ciò perché le parole-cerniera "motivo" e "modello" rimandano concretamente alla morfologia delle opere che esse descrivono. In "Idem I-VI" il motivo era quello nominato nelle singole superfici di cui l'opera-sistema consisteva; allo stesso tempo, quel motivo si disponeva *ad imprint, a signatura* del regesto, poiché la sua iterazione e moltiplicazione trasferiva dai singoli elementi all'insieme della mostra la connotazione distintiva para-iconica. In "Idem VII", invece, il regesto s'incentra sul modello della galleria ("regesto come modello") in quanto doppio che la concettualizza e de-storicizza, come ulteriore immagine teorica cioè in cui convergono le sei prime immagini fotografiche/teoriche – teoriche poiché ogni mostra formulava una "dichiarazione assoluta" di natura pre-oggettuale. Così "Idem VII" brucia oltre che il suo presente anche il suo futuro, "brucia spazio e tempo", giacché allo stesso tempo che mostra replicante mediante le loro immagini fotografiche gli eventi omologhi che l'hanno preceduta essa "copia" anche se stessa, avviene e si contiene, si replica in sé, consegna la sua presenza alla sua assenza, la sua fattualità alla sua virtualità. Misura e Prospettiva si incidono in questo lavoro come fondamenta astratte di una Critica della Ragione Pittorica che emana meta-immagini, le quali fotograficamente (quali copie/disegno-calco, dunque) traducono immagini assolute (le mostre anteriori come autopresentazione del proprio modello) in immagini teoriche (ripetizione concettuale d'una istanza oggettuale). Il programma idemologico si doppia d'un progetto iconologico: la galleria che è per definizione un contenitore di linguaggio viene prospettivamente contenuta nel linguaggio mediante la sua replicazione in modello iconico, strumento e insieme funzione del linguaggio. Paolini "ripete" in questo modo di rimanere deliberatamente sulla soglia dell'opera: ci rimane con una interrogazione ultima, accumulando le passate interrogazioni come le tappe del nascondimento dell'opera. Continuamente ricapitolandosi, egli ha costruito la soglia dell'opera con un lessico di rilevamenti (dal 1960 al 1966), con una grammatica di operazioni (dal 1967 al 1971), con una sintassi di metodologie dell'interrogare (dal 1972 ad oggi); e ha raggiunto, euristicamente, l'iconopoiesi mediante l'uso delle iconi/modello quale supporto per l'investigazione dell'assenza – l'assenza di forme stilistiche si costituisce in presenza di iconi attraverso il discorso che la parla incessantemente. E la parla incessantemente come discorso sulla "fine della pittura", oltre che sulla sua preventiva e premeditata impronunciabilità – il susseguirsi dei "regesti" come "opera ultima" lo dichiara, come l'avevano precedentemente dichiarato due altre istanze di ultimità, *L'ultimo quadro di Diego Velázquez* (1968), e *Apollo e Dafne* (1971), quindici "variazioni sul tema" dell'ultima opera di Poussin.

© Mario Diacono

Ripubblicato in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Collezione Tauma, Reggio Emilia 1984, pp. 63-67.