

Marlis Grüterich, *Giulio Paolini, in Una storia d'arte a Torino 1965-1983, catalogo della mostra, Kölnischer Kunstverein, Colonia, Daniela Piazza Editore, Torino 1983, pp. 84-88.*

“Ogni novità, oggi, mi sembra antica quanto il concetto stesso del nuovo... Decifrare è inventare l'evidenza”.

Giulio Paolini

Se di fronte ai quadri di un pittore il pubblico si chiede: “Che cosa intende dire con ciò?”, al pittore stesso i quadri dicono ciò che esso intendeva dire: “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”.

(Paolini)

Nei quadri di Paolini degli anni Sessanta e Settanta la prospettiva compare come espediente tecnico, conduce lo sguardo ad un determinato campo visivo interno al quadro e, contemporaneamente, appaiono immagini che ne indicano lo scompiglio. Oggi è opinione comune che una prospettiva presupponga altri punti di vista, ai quali coesiste. Una prospettiva dominante ci è sospetta in quanto affermazione ideologica di privilegi. Tuttavia a molte persone i film, ormai comuni, che fanno uso del flash-back, devono risultare difficili da capire e dunque non interessanti. Di contro, nel corso di un'animata conversazione, a volte colui che temeva di non lasciare la parola all'interlocutore al momento giusto diceva che si sarebbe potuto tenere a mente ciò che si intendeva dire, per esporlo poi in un momento successivo della conversazione. Su questo metodo, così come sull'argomento del discorso, ci si dovrebbe tuttavia mettere d'accordo in ogni conversazione in base allo spirito di tolleranza dei partecipanti. Poter vedere immagini sulla superficie bidimensionale del quadro era diventato troppo ovvio grazie alle porzioni di realtà che da lungo tempo vi venivano “correttamente” rappresentate. Ciò è ancora comprensibile per epoche da tempo trascorse, in cui i committenti presentavano agli artisti dei temi che poi ritrovavano dipinti secondo l'idea e/o la vita, nel migliore dei casi in modo sorprendentemente bello. La sorpresa degli artisti nel veder realizzato un quadro al di là dei suggerimenti tematici, vale a dire nell'aver conciliato col medium della propria concezione e realizzazione lo stimolo extra-artistico con quello artistico, era un'esperienza riservata agli artisti stessi. Questo problema venne al centro della discussione soltanto a partire dalla metà del XIX secolo quando cioè, con molti interrogativi e con molti insulti, si prese a discutere dell'avanguardia priva di committenza sociale. Soltanto su questa ci si poteva scontrare, perché nei responsabili delle più diverse interpretazioni si trovava un groviglio di concezioni della vita differenti; la loro ideologia non era infatti protetta da istituzioni, ma soltanto da una dedizione personale. Che gli artisti fossero gli unici responsabili della leggibilità dei loro linguaggi era motivo di orgoglio, e ciononostante aspiravano (certo non per motivi di sopravvivenza) all'attenzione di un pubblico che aveva in testa tutt'altre cose.

Paolini ha strappato alle condizioni della produzione o della ricezione artistica, che sono state brevemente ricordate e che ancora oggi sono in vigore, una serie di spazi liberi per finzioni poetiche, nel momento in cui ha fatto oggetto di lavoro il destino avanguardistico dell'artista inteso come modello dell'emancipazione contemporanea: precedenza all'autodeterminazione. Essa scova con concettualità intuitiva gli interessi individuali e li rende comunicabili, pronti a percorrere una via autonoma nella società. Quando Paolini, negli anni Sessanta, in un gran numero di opere possibili disegna sulle superfici dei quadri soltanto prospettive schematiche, o quando offre come opera il supporto stesso dell'opera (la cornice e la tela), quando addirittura mette in scena intere sale d'esposizione, poiché esse sono uno spazio artistico obiettivamente irrinunciabile – ma proprio per questo da riempire –, allora egli mette a disposizione del pubblico le condizioni necessarie per farsi un quadro.

L'ovvietà di un avvicinamento soggettivo a nessi frammentari, tenendosi criticamente a distanza, ha prodotto immagini della condizione dell'artista intellettualmente oneste. È merito di Paolini, negli anni del boom economico ed espositivo, dell'enorme offerta visiva e, d'altro canto, di un'"arte d'idee" priva di conseguenze, aver fatto al mondo dell'arte questa rinfrescante offerta di igiene mentale.

La richiesta di porsi al grado zero della lettura dell'immagine, per poter osservare quanto determinante sia la posizione dei quadri sulla parete, era anche un invito a vedere ciò che di un quadro ciascuno ha in sé. La finzione si nutre di finzione. Paolini lo ha più volte dimostrato acueno soggettivamente il segreto dell'oggettività "arte". Con eleganza e senso della realtà l'artista sonda i propri motivi e le proprie supposizioni e li accorda con i sentimenti così come giungono alla memoria. Il segreto del loro incontro dimora nell'ostinazione dei convenuti prima e dopo l'appuntamento e nei momenti della loro reciproca disponibilità.

Negli anni Settanta, stimolato dal lavoro teatrale con Carlo Quartucci, il quale preferiva rielaborare opere d'arte piuttosto che testi letterari come spunto per la messa in scena di avvenimenti mondiali, Paolini arricchì con la tragicità dei personaggi del mito la presentazione sociale delle categorie linguistiche assolute proprie dei momenti artistici.

La tragicità umana del mito può nuovamente essere evocata senza dover raccontare storie esclusive. Il pubblico può ora essere soddisfatto quando contribuisce a far vivere concretamente ciò che l'artista ha evocato, il quale a sua volta chiama a consiglio la propria formazione culturale. Così l'artista protegge l'arte dalla ricezione onnivora, che ora egli stesso porta a logoramento.

Mnemosyne, la personalizzazione divina del ricordo, appartiene alla più antica e alla più mitica generazione di dei. Secondo Esiodo, Zeus diede la vita alle Muse con la figlia di Urano e di Gaia. Nell'Ottocento storicistico esse venivano rappresentate ancora volentieri nell'atto di ispirare, simili a divinità protettive, i diversi generi artistici nel momento in cui ne proteggevano le opere. Certo non è più così.

Sperando nella loro catartica funzione culturale, Paolini simula, in quadri che alludono alle diverse forme espressive care alle muse, momenti di libertà dell'esperienza e del sentimento. Tenendo conto delle regole prima analizzate, si manifesta il desiderio dell'artista: che le muse possano attraversare i suoi quadri, grazie alla virtuale messa in scena dei segni caratteristici di Calliope per l'epica, di Cleo per la storia cantata con la cetra, di Melpomene per il canto funebre della tragedia. Esse lasciano tracce: foglie d'alloro sul pavimento davanti ad una cornice coperta come da un sipario bianco; il guanto di un direttore d'orchestra o dell'artista si avvolge attorno ad un filo che ondeggia nell'aria; oppure le sedie di un concerto da camera. Dove possa o debba svolgersi l'azione, questa è la pretenziosa domanda che l'artista rivolge ad un pubblico ben disposto nella circolarità di passato e di presente. Sulla "Piazza dei martiri", quest'anno nella galleria di Paul Maenz a Colonia, il cielo è saltato ed è esploso dalla marsina dei visitatori al soffitto della stanza. Ma l'artista ha adattato graziosamente e volontariamente i propri abiti eleganti alle colonne del supplizio di una galleria la cui identità, come quella di quasi tutte le gallerie, sale d'esposizione, musei, è difficile da definire. Poiché la musa ha nove figlie, e ognuna di esse offre un'idea all'artista, che egli utilizza per il proprio piacere mescolandola con grazia alle altre, il suo pubblico viene condotto a numerose tracce poetiche gravide di ricordi, e si spera che questo stesso pubblico vada a fondo nei propri ricordi per incontrarli nel quadro.

L'anno scorso per l'inaugurazione di Documenta, fu rappresentato nello Stadttheater di Kassel una *pièce* senza parole: *PLATEA*. Le lettere iniziali dei personaggi dell'Odissea legati alla patria dell'eroe, Itaca, ne danno anche il titolo. Essi vengono indirizzati alla platea come al proprio palcoscenico, così come il pubblico viene pregato di non sedersi. Il vecchio, nobile pastore di Odisseo, Eumaios, sedeva nel corridoio come Balzac (per tutto il giorno) in veste da camera e sfogliava un grande libro in cui stavano scritti a grandi lettere, su fogli bianchi, i nomi dei personaggi del dramma. Cercare di indovinare il peregrinare di Odisseo e al suo ritorno essere il primo a salutarlo? La madre di Odisseo, Anticlea, stava di sopra, in galleria, simile

ad una statua antica riportata da De Chirico nel presente, e tuttavia appartenente alla famiglia. Più in là, verso la fine delle file di poltrone, un borghese benestante dall'aspetto degnamente compassato in abito da passeggio ben curato, pronto a dare consigli strategici al figlio, prima del suo ritorno. E lui dov'è? Il suo nome non è contenuto nel titolo della *pièce*. Può soltanto venire dal pubblico, attraverso il mare del sipario che scorre tra le prime file della platea. Esso si muove rapidamente, di quando in quando, e poi di nuovo, allorché Penelope, sul palcoscenico, ne tira strettamente a sé, sulle proprie spalle, tutto il peso. Il più ostinato tra i pretendenti di Penelope, Antinoo, un elegante levantino nell'abito bianco del fannullone incredibilmente orgoglioso, guarda furtivamente verso la donna e verso le navi che giungono dal mare. Contro l'occupazione della propria casa l'inesperto figlio di Penelope e di Odisseo non può far nulla prima che il padre gli dia un consiglio. Sul palcoscenico Penelope, sola, si sforza di smuovere il destino, l'occhio sempre rivolto ad un tendaggio sullo sfondo, il quale, come il mare in platea, imita un tradizionale teatro barocco: tutto il teatro rappresenta una condizione di vagabondaggio tra il tragico e il comico per gli attori e per coloro che nell'eterna odissea della vita vogliono pur rappresentare qualcosa.

Nel confronto tra opere d'arte dell'antichità identiche fra loro, ognuna delle quali offre già alla vista l'immagine di una totalità unitaria. Paolini mette in atto, in un tempo lontano dalla nascita dell'arte, il fronteggiarsi reciprocamente interrogante di forme artistiche disposte secondo un ordine. Lo spettatore odierno, come terzo polo del rapporto, dovrà ricondurre al principio segreto dell'arte l'incontro presente delle opere antiche: dovrà cioè ricondurlo all'appartenenza degli artisti greci al proprio mondo e ai decisivi cambiamenti che da allora sono avvenuti. Una Venere o un Apollo dell'antichità classica, a noi, al contrario che ai classicisti, non sembrano più una "grandezza silenziosa". Giacché la loro grandezza non è più per noi una certezza, ci interroghiamo sulla loro possibilità di allora e sulla loro impossibilità di oggi, sui diversi motivi di ciò; e possiamo persino prendere nuovamente in esame la presenza dell'arte antica, che in precedenza era già sembrata in discussione.

Le tautologie dei quadri obiettivi, che rappresentano se stessi, seducono ad una lettura circolare. In quanto sono un segreto, esse si offrono nuovamente ad una penetrante utilizzazione.

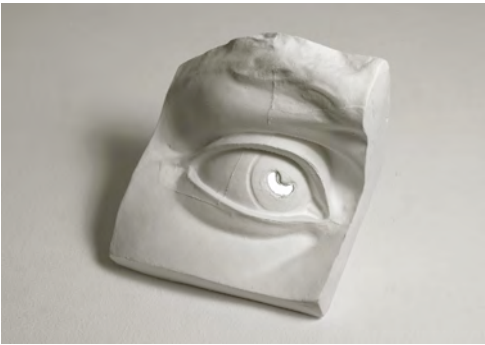
Personalmente mi colpiscono le autorappresentazioni di Paolini, nelle quali l'artista procede, attraverso il quadro, oltre il pubblico, nello spazio intermedio fra apparenza e realtà. Nel momento dell'osservazione del quadro la metafora incarna l'atto creatore dell'artista. La continuità (realisticamente interrotta) delle prospettive che l'artista ha verso il proprio fare e verso i risultati che ne conseguono, così come verso i propri, la continuità cioè nell'appellarsi sempre di nuovo alla fantasia per gli attimi di identità con il mondo, dischiude i quadri ad analoghi modi di osservazione da parte del pubblico emancipato.

L'artista – più esattamente: l'arte – come un'antica statua posta su un arco di carta che si solleva su due colonne, attraversa il quadro e scompare dietro la sua architettura. Si separa dal quadro in cui pure resta presente. Questo era ed è il lavoro.

Nel momento mitico in cui Amore trova Psiche, la mortale Psiche dispiega la propria immortale forza di attrazione. Invece di mostrarci una scena d'amore, Paolini dunque ci tiene occupati con ciò che noi, non come *voyeurs* ma come partecipanti all'evento, possiamo vedere. Dalla schematica visione posteriore di un busto femminile che, incorniciata, è appeso al muro, si attorcigliano più volte luminose strisce colorate attraverso la cornice del quadro, giù fino ai piedi dello spettatore. Esso vede *Amore e Psiche* sempre soltanto quando nella propria rappresentazione unisce la donna al quadro (fig. 2). Infatti si tratta del quadro di un desiderio. In seguito appaiono storie tratte dalla propria esperienza personale ed eventualmente dal ricordo del quadro, storie che aiutano a comunicare il valore della storia non narrata: l'antico Nuovo. L'accorgimento: dimostrazione esteticamente obiettiva dell'intuizione di ciò che l'artista e il suo pubblico devono soppesare.

Il dato di fatto oggettivo per l'intellettuale che oggi lavora con la materia è quello del vedere e del riflettere rivolto a se stesso. Soltanto vedendo egli stesso il mondo gli si può rapportare, e soltanto appartenendogli può sentirlo. Al contrario, i moderni macrostrateghi manipolano ciecamente i nostri bisogni artificiali, invece di dar loro l'occasione di misurare il livello di un nuovo stato di natura pregno di cultura. Lo sforzo mitico, che non dà per nulla consigli univoci, di considerare il mondo antico nel suo significato per la situazione globale del mondo d'oggi, nasconde la possibilità e il rischio di coinvolgere la paura, il vuoto, una banale miopia o una serie di pensieri e di sentimenti rassicuranti nel modo che abbiamo di vedere il nostro stesso orizzonte culturale. Ciò avviene in virtù di un vedere più ampio che al tempo stesso sia diretto al centro del problema. Gli artisti e gli altri pensatori cui ciò è riuscito, hanno osservato le immagini delle culture passate e si sono creati il proprio modo di vedere, se non altro per il timore che questa libertà possa essere regolamentata.

© Marlis Grüterich



1. *Elegia*, 1969



2. *Amore e Psiche*, 1981