

Italo Tomassoni, Giulio Paolini, in “Flash Art” (edizione italiana), n. 94-95, Milano, gennaio - febbraio 1980, pp. 5-10.

1.

Bisogna guardare con la massima attenzione quegli artisti che pongono la questione del testo e contribuiscono ad una elaborazione della sua teoria. Nel tessuto dell'arte contemporanea la pratica del testo continua ad operare incessantemente. Per definizione il testo è generale e manca di orli. E poiché è nel suo luogo che si iscrive la logica del significante, esso si trova nel testo che decifra, oltre ogni contenuto univoco, definito; collocabile al di là della scrittura.

2.

Il testo di Paolini ha come tema il testo. Nel senso che esso presenta il testo di Paolini quando illustra che la storia dell'arte è il testo dell'arte. Tutto ciò che Paolini afferma a proposito dell'arte si trova dunque già messo in scena in anticipo nella storia dell'arte, ivi compresa l'arte di Paolini. Egli include anche lo spettatore e lo storico, con le loro scritture, le loro indagini, le loro scoperte. Ecco dunque un testo dentro all'altro testo.

3.

Analizzando l'arte e l'analisi dell'arte, Paolini sopprime il quadro (narratologia, racconto) ed esalta la cornice e così facendo marca l'insignificanza del significato. Indagando le condizioni con cui l'arte replica se stessa, non enuclea la struttura del DNA artistico ma lo spettacolo della mise en abîme. Questo spettacolo include luoghi e figure che lo eccedono, esistenze che sfuggono allacciato del senso e del soggetto perchè non c'è padrone o garante del significante che non sia assoggettato alla sua stessa legge. Questa indagine tende ad illustrare la differenza tra i due testi lungo il doppio percorso dei propri significanti.

4.

È all'interno delle figure della somiglianza, della differenza e dell'identità che, nel lavoro di Paolini, l'esperienza della ripetizione si pone come infinito. In questa economia, che lavori come *Caleidoscopio* (1976, fig. 2) ed *Edipo e la Sfinge* (1976, fig. 3), *Clio* (1978, fig. 6) puntualizzano cartograficamente nel riflesso dell'uno che diventa due, la funzione scopica si attribuisce una precisa totalità tanto che il nostro essere al mondo nel senso più ontologicamente metafisico, si ordina in rapporto all'occhio inscrivendosi nel suo registro. La decifrazione del campo visivo dell'autore (1969) è infatti un rendiconto di gestione sull'appalto di un esteso repertorio di trappole da sguardo dislocate lungo la traiettoria Heidegger/Lacan, via Merleau-Ponty. L'analisi del campo scopico altrui (*Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, 1967; *Apoteosi di Omero*, 1970-71), del guardare la vista (*Elegia*, 1969) e vedere lo sguardo (*Ipotesi per una mostra*), l'artista guardato guardare (*Delfo*, 1965) e visto vedersi (*Iper*, 1965; *Monogramma*, 1965) intrecciano l'intrigo dell'intransitivo riflessivo fino all'annunciato filosofico (*Una lettera sul tempo*, 1968; *Et quid amabo nisi quod ænigma est?*, 1969) che individua nella pianta labirintica una modalità essenziale della coscienza di porsi in rapporto con il problema della rappresentazione. In questa prospettiva, cioè in questo traguardare attraverso lo sportello di Dürer lungo la piramide della scatola ottica, la storia non è altro che un'esperienza sistematica della ripetizione: e la filosofia lo strumento con cui si marca la differenza di lettura (cioè di visione) degli eventi e il soggetto si contempla come pensiero. Vedere lo sguardo mentre guarda o pensare il pensiero pensante è dunque la modalità classica attraverso cui Paolini, sul sembiante di paradossi visuali, stacca l'arte dall'antropologico, dall'ideologico e dal sociale, isolando lo sguardo dal veduto, silenziando il sintomo

del vissuto e riconducendo l'arte ad una specchiante rappresentazione della rappresentazione; riflessione riflettente che enfatizza il soggetto sdoppiandolo all'infinito nel momento in cui azzera la realtà empirica mediante la micidiale avulsione della tautologia. Perché il problema che si pone non è fenomenologico, riduttivamente husserliano o robbegrilletiano. Dunque non si tratta di vedere ciò che è fuori di me; sebbene di analizzare la rappresentazione di ciò che è in me percepito attraverso lo sguardo.

5.

L'intransitivo riflessivo in un certo senso pone dunque, in fase d'approccio, la questione della rappresentazione nei termini con cui l'aveva posta, in pieno scandalo empirico, Berkeley come esse *est percepti* e radicale riduzione della materia alle sole qualità percepite dalla mente. È infatti nella berkeleyana *Teoria della visione* che trova la sua prima sistematizzazione rigorosa un nominalismo fondato sul criterio della somiglianza e in cui il nome gioca lo stesso ruolo che in Paolini gioca l'immagine. Ma l'artista, radicalizzando la certezza del soggetto nella sua funzione scopica, mette in questione il cogito cartesiano perché si nega all'effetto modificante dell'azione storica del soggetto (come coscienza che si percepisce proprio attraverso la metamorfosi della storia) e appiattisce invece, nella sincronicità dell'incrocio simultaneo con Lorenzo Lotto, Picabia, Velázquez, Vermeer, Lorain, Raffaello, Ingres, Prassitele, Poussin, Mantegna ogni profondità genealogica. Inoltre, ciò che qui è posto in questione al di là dell'apparenza non è la metafisica o l'ontologia ma lo sguardo; proprio perché "Il progetto è irriducibile all'oggetto, l'immaginazione elude l'immagine, io non sono il quadro" (*Il quadro di sempre*, 1963).

6.

Lo sguardo di Paolini è così molto più neutrale del pensiero e nello stesso tempo molto più distruttivo perché essendo separato dall'occhio esercita un'azione iconoclasta sul potere allegorico dell'iconografia ("La musa capovolta, il rovescio del quadro, la trascrizione infinita, l'arbitrio del tempo, irridono la precarietà e lo splendore dell'immagine", *Una lettera sul tempo*, 1968) e si va a collocare in una zona che sta a monte di ogni riflessione, laddove è situata la fonte dell'intuizione riguardante (in ogni epoca) il visibile. Viaggiatore nella storia in tutte le direzioni, ("Invoco nel mio lavoro la trasparenza etimologica delle opere di Beato Angelico, Johannes Vermeer, Nicolas Poussin, Lorenzo Lotto, Jacques Louis David", 1968) nella superficie moebiana di un sembiante dove si possa focalizzare quella sostanza pulsionale e pulsante in cui si manifesta la funzione del vedere; occhio dal quale lo stesso vedente si astrae nello sguardo, Paolini sigla lo stacco in cui si intravede il momento allorché ci si imbatte nella zona neutra dell'apparire/scompare delle immagini "accomunate tutte dal destino naturale di possedere già in se stesse l'interrogativo, irrinunciabile e irrisolvibile, della ragione della propria esistenza".

7.

Simili enunciati ci stanno gradualmente introducendo all'invisibile. Infatti questo progressivo "rovesciamento a dito di guanto" (come Merleau-Ponty in *Il visibile e l'invisibile* definisce l'illusione della coscienza di vedersi e su cui si è a lungo soffermato Lacan) spinge la funzione scopica a far imbattere il soggetto in ciò che di ambiguo e di assente corre lungo tutto il bordo della struttura rovesciata dello sguardo. L'annunciazione dell'*Atto unico in tre quadri* illustra il valore nuovo del punto di annullamento avanzato dal soggetto nel momento in cui si istituisce come linguaggio e come coscienza che affida la propria segnatura al registro della pulsione scopica.

Il quadro del *Liber Veritatis* celebra un taglio; esso dice di un testo illusorio la cui matrice è l'allusione che scaturisce dal punto geometrico ove è marcata una mancanza, una rottura, cioè una sottrazione dal testo di ciò

che quel punto decompone. Ed è proprio a partire da quel punto già precedentemente occultato (*Delfo II*, 1968) o reso vacante (*Iper*, 1965) che il soggetto si ricompone come presente nell'illusione all'infinito intorno a una lacuna: l'occultamento o la mancanza dell'occhio. Essere visti più che guardare. Ponendosi dunque nell'intercapedine tra l'apparire e lo scomparire Paolini sancisce, in nome di Averroè, il principio di neutralità nella diatriba tra Hylas e Philonus. E il Vescovo di Kloyne è scavalcato all'indietro. Tuttavia, nella dialettica tra la funzione/sguardo e l'organo/occhio, anche lo sguardo ha una sua oggettività significativa. È ad esso infatti che il soggetto affida il fantasma della propria pulsione scopica: perchè il luogo dove esso sorge coincide con quel punto evanescente nel quale il soggetto fa cominciare il proprio stesso scomparire. Nel registro del desiderio cui il soggetto si consegna, l'oggetto sguardo è l'inverso della coscienza: non si circoscrive, è lo spazio dell'elisione, il luogo che si sottrae quando la coscienza si illude di vedersi vedersi.

8.

Tutto il lavoro di Paolini già richiamato mette in funzione lo sguardo come elemento non di garantismo ontologico ma di destabilizzazione dell'oggettività: e questa azione di disturbo come disorganizzazione del campo di percezione, passa esattamente per l'essere visto (vedersi) come estrinsecazione del campo scopico anche del guardare transitivo, che rovescia la prospettiva verso il punto (di vista) annullante dove si trova il guardante.

9.

Il tema del diaframma opaco esemplificato nel già richiamato *Delfo* (1965) attribuisce allo sguardo il potere di dissociare la coscienza del soggetto, nel senso o di affermare lo sguardo e non vedere l'occhio da cui si è guardati; o di vedere l'occhio come oggetto (*Elegia*, 1969) e constatare in tal modo l'impossibilità di oggettivare la funzione scopica. L'organo e la funzione vengono così scotomizzati. Senonchè, già con *Delfo II* (1968) abbiamo assistito all'inizio di quel processo di occultamento dello sguardo che, con differenti modalità prosegue ne *L'invenzione di Ingres*, *L'ultimo quadro di Diego Velázquez*, *Lo Studio*, *Poussin che indica gli antichi come esempio fondamentale* (1968) ecc. È di qui che prende avvio l'analisi testuale (di cui *L'Atto unico in tre quadri*, 1979 è la stazione più recente) di uno sguardo non più soltanto visto ma anche immaginato come se la designazione dell'assenza sia solo il primo tratto del percorso. Sorpreso a guardare, il guardante amministra uno sguardo affrancato dall'occhio dove si è installato il desiderio. Il giovane togato del *Liber Veritatis* 1979 è situato dal lato della scena; da lui però si diparte il cono ottico, che seguendo le proprie linee prospettiche, investe il campo scopico in termini differenti rispetto al punto di vista dello spettatore. È così che il personaggio presiede ad un ordinamento dello spazio fatto di relazioni per corrispondenze rapportabile a quello definito ne *Gli Ambasciatori* da Hans Holbein e designa ciò che Lacan ha elaborato come punto geometrico. In questa situazione, virtuale e reale marcano due unità nello spazio, in relazione al rapporto tra la superficie su cui insiste l'immagine e quel punto che non è semplicemente il punto di vista ma il risultato o il presupposto del processo di anamorfosi¹. Opportunamente Lacan consiglia di rifarsi a Diderot: *La Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, esclude infatti lo sguardo in favore dell'immaginario.

10.

Analogamente in Paolini, che non senza senso ha dedicato un omaggio al cieco Borges, il decennio 1969-79 marca, con l'introduzione della prospettiva geometrica e la sua contestuale negazione attraverso la messa in opera del fuori campo, il trasferimento dalla vista allo spazio del testo; sempre però passando attraverso il punto di prospettiva segnato dal soggetto (non più spettatore ma protagonista e quindi guardato guardare),

cioè secondo il suo uso obliquo o invertito che non è quello della coscienza riflessiva (tant'è vero che anche lo specchio viene neutralizzato) ma quello soggettuale del desiderio. Occultando infatti, il punto geometrico, proprio perchè lo ostenta (come il rumore che si percepisce come silenzio) Paolini abolisce il riferimento obbligato, introduce lo spettatore come protagonista e quindi impedisce alla struttura della anamorfosi di realizzarsi. È sintomatico che in tutto il lavoro di Paolini sono registrabili la sovrapposizione, cioè l'annullamento delle quinte spaziali (*Qui*, 1967); l'inversione del punto di vista, ma mai la deformazione diottrica. Questo significa, istituirsi nemmeno più intorno a una entità invisibile ma intorno a una mancanza (la prospettiva stessa viene a mancare nel momento stesso in cui la si rappresenta sul quadro); cancellare lo sguardo è fare di questa mancanza il simbolo della sua funzione.

Il teschio di Holbein trasferitosi come fantasma fallico sulle ambiguità paranoiche di Salvador Dalí, incarna in Paolini il significato irriducibile della castrazione; l'occhio è preso nella dialettica di questa insufficienza per il tramite della benda che proprio mentre rende impossibile la funzione del guardare organizza da quella pulsione l'irraggiamento desiderante. Ma significa anche che la funzione scopica ha una scaturigine occulta e lo sguardo, nonostante sia cancellato, detiene un potenziale erotico e pulsionale tanto più forte quanto più se ne attui l'occultamento. Qui la lezione non è di far apparire ma di far scomparire attraverso l'occultamento del punto di vista. La presa dello sguardo installata nel taglio, nella assenza, nell'inciampo che genera sorpresa, non sta nel guardare ma nella rottura che, sbarrando la direzione del desiderio, ne apre la via. Lacan: "Tu non mi guardi mai là dove ti vedo"; e "ciò che guardo non è mai ciò che voglio vedere".

11.

Bisogna però passare attraverso altre stazioni. Lo spazio dello sguardo ha un assetto topologico: da una parte il soggetto, dall'altra l'oggetto, al centro la superficie (opaca) del quadro che instaura nell'immagine la resistenza del fantasma. Questa resistenza è attraversata dallo sguardo contemporaneamente schisi e metodo di penetrazione del reale. Da una parte il vedere non rappresentabile; dall'altra il veduto focalizzato nell'oggetto; sulla scena fuori campo, il soggetto che riassorbe tutto nell'imbuto del vedersi vedersi. Con ciò il soggetto apre un intervallo sulle cose puntualizzandone l'ineludibile incompletezza. Radicando la propria coscienza in quel varco, il soggetto ne marca l'inscrivibilità rovesciando la questione dell'origine dello sguardo nella questione della sua descrivibilità (indescrivibilità). Sull'ambiguità del chiasma Paolini costruisce l'equivoco del testo soggettuale perchè attraverso il varco della provocazione ottica – che non è mai quella camuffata dell'inganno (*trompe-l'œil*), schema naturalistico e riduttivo del despota – egli ci coinvolge nel quadro (testo) e ci troviamo rappresentati in esso come coinvolti pur essendo invisibili, instaurando così il rapporto errante e labirintico, lo spazio dell'intrigo, il diagramma dell'enigma. Ciò sta come esclusione, nell'inconscio, della padronanza del significante giacché per esempio il *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* ci guarda perchè è collocato nel punto (geometrico) di vista, ma non ci vede; mentre noi e il Lotto siamo compresi nel quadro pur attraverso la mancanza perchè come il quadro è il nostro occhio così il nostro occhio è nel quadro quantunque o proprio perchè non rappresentato. Abbiamo già osservato che in questa economia della vista tutto è s/vista, trappola, specularità, bifrontalità, intreccio, chiasma. L'elemento che consente la praticabilità del testo non è la luce (tradizionale filo conduttore dello spazio dell'immagine, in una strutturazione ottica della spazialità); ed il sintomo di questa esclusione sta nella rimozione del colore. A rigore, non è neppure lo sguardo. È piuttosto, ciò che nella scena del mondo e nel rapporto ingannevole tra occhio e sguardo descrive lo sguardo, ciò che ne scatuisce come istituto, il significante. Il testo di Paolini, già assunto come linguaggio nelle ripetizioni paradossali di *Un quadro* (1970) come pura delimitazione spaziale, conferma nella s/vista come non esiste nulla di prelinguistico². Anche lo spazio dello sguardo non preesiste

alla lingua: non c'è luogo antologico della vista se non nel fantasma non padroneggiabile inscritto dalla sua impossibile descrivibilità. Perché ciò che si vede non è mai ciò che si vuoi vedere.

12.

Entra in scena a questo punto il problema della relazione simbolica che si pone ogni volta che l'immagine, oltre l'asse semiotico dei segni, entra in rapporto con il desiderio. Passo obbligato è la destituzione della presenza. Il punto morto dello sguardo segna il punto di elisione dove il quadro viene privato della rappresentazione e tutto si predispone ad accadere altrove secondo l'esperienza radicale e insituabile che solo l'arte "figurativa" è stata in grado di sollevare dandosi a noi (con buona pace della pittura-pittura) per altro da quel che è. Perché l'arte figurativa è l'arte dell'occhio e l'occhio è per sua natura elisivo. L'arte dunque iscrive altrove il suo statuto: essa non esiste che dal di fuori e al di fuori. L'eccesso dell'arte "figurativa" è, così, uno spostamento dello sguardo che, ancora una volta, non si può definirlo senza mancarlo; perché non ha essenza o valore proprio, ma gioca sul simulacro. Esattamente come la scrittura.

13.

Paolini, già dalle prime identificazioni di parole e realtà empirica (*Qui; Lo Spazio*, 1967) aveva posto il problema del rapporto tra arte e linguaggio, preannunciandone la soluzione nella dissoluzione nel contesto arte, entità nella quale andava a rifluire la doppia formulazione della ricerca sul finire degli anni Sessanta: quella esistenzialistico-biologica di arte povera, Body Art, Pop Art, Land Art, Processual Art, ecc. e quella della più ampia postulazione analitica di taglio concettuale fondata sulla assolutizzazione del lavoro mentale. Nel passaggio dall'oggetto al concetto e nel consequenziale impiego della tautologia³ l'arte, inscrivendo la propria orbita nell'orbita dell'artefatto linguistico (Kosuth) e quindi del linguaggio *tout court*, pone le condizioni per quello spiazzamento deterritorializzante di cui la frammentazione, il nomadismo, l'economia di rapina, il senso, la ripetizione differente e la chiusura al sociale⁴ sono i caratteri distintivi.

14.

In questa direzione Paolini inaugura la fase della piegatura del foglio interrompendo il moto lineare della riproduzione seriale dell'immagine e imboccando il tracciato circolare del testo, unità parcellizzata *nel lato inconscio dell'espressione*. Tale tracciato circolare però, diversamente dal labirinto ove si celebrava la differenza nella ripetizione, si iscrive nell'assenza. Non c'è nessun tracciato al quale poter fare riferimento e il testo fa passare le sue linee di fuga oltre la logica del calco e della riproduzione, al di là di ogni possibile struttura sintagmatica. Gli elementi, le riproduzioni, le ripartizioni, i protocolli non hanno più la finalità di esplorare un inconscio presente, appostato nei sedimenti della memoria, dello sguardo o del linguaggio. La piegatura del foglio, non produce più ripetizione, quantunque differente; non riproduce l'inconscio, lo genera; non riproduce il lavoro precedente, proprio o altrui, ma lavora in trasparenza con le stesse forme e le stesse sintassi del già fatto, perde percettibilità, smarrisce la significanza dissolvendosi nel suo divenire ciò che è. Paolini insegue i propri tratteggi, le proprie dimensioni, le proprie direzioni; si fa tratteggio, dimensione, direzione, estende senza limitazione né direzione la propria praticabilità; si fa supporto, superficie, contenitore, multiplo, funzione. Rimandando a una funzione, il supporto perde l'identità. Ripetere le precedenti ripetizioni sulla superficie non è più agire, nella direzione della ripetizione perché la ripetizione non riproduce la superficie. La superficie è l'impasse, la formazione dispotica che impedisce la ripetizione perché è ripetizione il processo immanente che rovescia il modello facendosi modello. Non questo o quel modello; non questa o quell'epoca della storia ma la dimensione del possibile in divenire. Ripetendo finalmente se stesso, Paolini elide la differenza e diventa ripetizione. È la scoperta, passando per la superficie, del testo

ove tutto può entrare in relazione con tutto, senza significanza e senza soggettivazione, non più immagine del mondo ma mondo dell'immagine fuori dall'immagine oltre l'arte. Perché l'immagine sposa un conduttore, la superficie, e ad essa si affida non per ricordare ma per dimenticare, vagando tra i riferimenti e inscrivendo in sé la scena della decifrazione fino alla sua ultima, mortale parola che sbarra l'accesso a un contenuto isolabile a un senso univoco, determinabile oltre il piano dell'immagine.

15.

L'automatismo della ripetizione si identifica con l'organizzazione del testo che a sua volta si identifica con il significante: per questo è scomparso lo spettatore, è stato riassorbito lo sguardo, Paolini non può più guardare l'arte che *si vede* né la scena del quadro nel quale si iscrive il lavoro. Sulla via dell'assenza stacca il senza ritorno. Fin che c'era un guardante sulla scena, la scena non si esauriva nella scena rappresentata; l'inquadratura invisibile era il limite all'automatismo di ripetizione. Avendo perduto la posizione del guardante in favore di quella dell'attante si eccede il testo in un'interminabile deriva continuamente alimentata dal foro lasciato dall'ablazione del narratore che si apre senza fine alle altre possibilità della narrazione. In questo dispendio è sempre la storia dell'arte a organizzare l'incontro dei testi; solo che ora è l'arte di Paolini che diventa il supporto storico per il testo arte di Paolini. Il luogo d'incontro dell'incontro tra Paolini e l'arte è legato all'incontro dei loro testi nelle stesse opere. Paolini si lascia rappresentare ma ciò che viene rappresentato è anche il luogo della rappresentazione, l'arte attraverso cui si tenta l'interpretazione della storia dell'arte.

16.

Se prima Paolini trovava se stesso nella ripetizione differente dell'altro; configurandosi ora l'altro come ripetizione di se stesso, si smarrisce l'identità per carenza di un luogo insituabile, linguaggio inutilizzabile. Tutto il lavoro di Paolini, che a questo punto si lascia narrare, continua ad essere tormentato da questa interna deriva: la scomponibilità del suo lavoro e anche quella del significante cui dà luogo. Sdoppiato, Paolini non può che identificarsi con se stesso, che è doppio; e tale relazione duale mentre allestisce lo spazio simbolico, lo organizza e lo destruttura incessantemente. La quadratura di tale messa in scena è una cornice della cornice ma anche una quadratura del cerchio. Ogni posizione finisce per identificarsi secondo un movimento circolare (vortice) i cui effetti puntano sempre più ad appiattare la differenza e qualunque altra distinzione. Come se avesse fintato anche la produzione della differenza. Nella partita di questo gioco, nulla permette di escluderne l'intenzionalità.

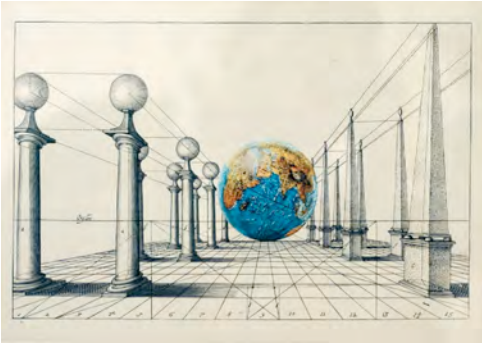
¹ Cfr. G. Baltrusaitis, *L'anamorfoosi o magia artificiale degli effetti meravigliosi*, Adelphi, Milano, 1978.

² Cfr. D. Filippucci, *Titolo*, Perugia 1978. "Senza modificare che l'oggetto è al suo posto prima del nome, sarà il nome a darsi un oggetto", p. 5.

³ I. Tomassoni, *Dall'Oggetto al Concetto. Elogio della Tautologia*, in "Flash Art", n. 28-29, Milano, dicembre 1971 - gennaio 1972.

⁴ I. Tomassoni, *O Grande*, Bulzoni, Roma 1977.

© Italo Tomassoni



1. *Perspective*, 1975



2. *Edipo e la Sfinge*, 1976



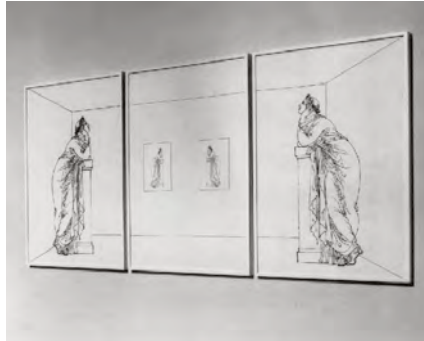
3. *Caleidoscopio*, 1976



4. *Selinunte (II)*, 1978



5. *Cratilo*, 1978



6. *Clio*, 1978



7. *Delfo (III)*, 1977