

Tommaso Trini, Giulio Paolini, un decennio, in “Data”, n. 7-8, Milano, estate 1973, pp. 60-67 (parte I) e n. 9, autunno 1973, pp. 38-41 (parte II).

PARTE PRIMA: IL VERO E IL VISIBILE

Nel 1960, un giovane artista di vent'anni stabilisce il suo approccio al linguaggio visivo con un semplice disegno geometrico. Comincia con lo squadrare la superficie di una tela, a matita, secondo il disegno preliminare di qualsiasi disegno. Manzoni tira linee chilometriche, in quegli anni, l'arte neodada elimina ogni linea tra vita e linguaggio. A Torino, quel giovane artista si concentra sull'analisi degli elementi fisici e intellettuali, non del linguaggio in generale, ma della pratica pittorica. Sottrae il quadro alla sua funzione di veicolare immagini, rispetta i procedimenti e i materiali, affinché l'arte sia oggettiva, e rappresenta solo i vari elementi con cui il contesto d'arte si costituisce, affinché l'opera sia assoluta. Oscillando fra le due polarità poco conciliabili di oggettività e assolutezza, per dieci anni Giulio Paolini costruisce innumerevoli lavori che evidenziano le tracce di come è giunto ai lavori stessi. Poi, dal 1970 circa, assistiamo alla rappresentazione di tutta l'opera passata. Oggi, Paolini scrive: “Finora era il linguaggio in se stesso a presumere un'immagine: ora è l'immagine (presunta) che tende ad illustrare l'enigma del linguaggio. Questi quadri sono dunque il diaframma tra il mio lavoro e il mio modo di vederlo”.

Se al suo diaframma, che è anche il nostro, in quanto spettatori del suo lavoro, aggiungiamo l'anamorfose interpretativa, le distorsioni della critica d'arte, rischiamo di non vedere nulla, o di procedere a tentoni come i ciechi. Ci prefiggiamo invece di raggiungere, insieme con l'autore, i benefici che lui già invocò nel 1968: “Invoco nel mio lavoro, la trasparenza etimologica delle opere di Beato Angelico, Johannes Vermeer, Nicolas Poussin, Lorenzo Lotto, Jacques Louis David”. Ciò che lo attira in Ingres è “la sua ‘cecità’, la minuziosità, l'estrema devozione al particolare che lo distrae dalla dialettica (cioè dalla problematica) del dipingere”. Così Paolini, dapprima costruttore di mille sentieri, poi illustratore dell'insieme del suo giardino. Così noi, nella nostra traduzione in due parti.

L'OGGETTO DELLO SGUARDO

È con i lavori fotografici del 1965, dove l'autore è ritratto in studio o in strada, che il lavoro di Paolini tocca la soglia d'identità (fig. 2). L'attività precedente compendia il processo d'identificazione, cui sottostà ogni ricerca creativa, nell'esame dell'oggetto della pittura: il suo linguaggio, la sua autonomia. Un quadro è composto di tela, telaio, colori, linee, cornice, dritto e rovescio? Paolini identifica tali componenti, li trascrive oggettivamente. Un quadro è collocato in una galleria? Paolini analizza le convenzioni di una mostra. Nei lavori che vanno dal 1960 al 1964 l'apprendistato dell'artista Paolini ha per maestra la struttura visiva dell'arte, mentre dal 1965 in poi, conquistata la sua identità, la sua opera diventa il soggetto, ormai singolare, della storia dell'arte. Con l'artista è entrato in scena il suo sguardo.

Delfo è l'oracolo, il messaggio nel suo covo, impenetrabile a noi, perchè viene dal futuro. Nel *Delfo* su tela fotografica l'effigie dell'artista è seminasosta dal telaio del quadro, calata nella tela, e il lavoro riceve il suo senso dal secondo volet, *Delfo II* (1968), dove l'artista appare come un pavone che splende di simboli, con cui ovviamente si maschera. In entrambi i casi, i suoi occhi sono coperti o cancellati, lo farà notare Paolini stesso¹ (fig. 1). Non siamo più nella sfera del vero – indagata dalle precedenti tautologie – ma in quella del visibile e delle sue forme simboliche. In *Delfo* l'immagine dietro il telaio stabilisce un'identità illusionistica tra l'opera e l'autore, ma il telaio costituisce un diaframma tra l'autore e lo spettatore. Molti lavori di allora hanno a che fare con diaframmi, schermi, silhouettes, e immagini tipo scatola cinese.

Paolini protoconcettuale, artista analitico, protagonista isolato (in Italia) dell'arte come arte in un decennio dominato dall'arte come vita: lo si è già esaminato². Ma soprattutto il decennio 1960-70 ha dimenticato che

il campo visivo mette in scena anzitutto lo sguardo, non solo in arte, ma certo in modo privilegiato in arte – e Paolini no. Per lui, e per altri artisti, lo sguardo ha il primato sul vero: ma dove si situa lo sguardo? Lo psicanalista Lacan ha fatto molte interessanti osservazioni in merito allo sguardo e all'arte, tra cui: "Il me faut, pour commencer, insister sur ceci – dans le champ scopique, le regard est au-dehors, je suis regardé, c'est-à-dire je suis tableau. C'est là la fonction qui se trouve au plus intime de l'institution du sujet dans le visible. Ce qui détermine foncièrement dans le visible, c'est le regard qui est au-dehors, C'est par le regard que j'entre dans la lumière, et c'est du regard que j'en reçois l'effet. D'où il ressort que le regard est l'instrument par où la lumière s'incarne, et par où – si vous me permettez de me servir d'un mot comme je le fais souvent, en le décomposant – je suis photo-graphié"³.

Dove si situa lo sguardo, ce lo mostra su molteplici livelli quella "trappola dello sguardo" che è il quadro *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, mera riproduzione fotografica del *Ritratto di un giovane* del Lotto, e a cui Paolini apporta solo l'invenzione del titolo (fig. 7). Siamo estraniati dal contesto originale, ricacciati indietro nel tempo e nello studio del pittore: un titolo, che esplicita lo sguardo di Paolini e che è quanto di più esterno a un quadro ci può essere, fa carambolare le posizioni di tutti: siamo autori con Lotto, che è spettatore con noi, davanti a uno sguardo che è al di fuori di tutti noi, compreso il giovane, pura apparenza su una tela. Altri lavori fotografici mostrano Paolini visto da terga, talora immettendo anche il fotografo, visto da terga, e comunque ponendo lo sguardo al di fuori dell'artista, alla portata illusionistica dello spettatore.

"Io non sono il quadro", ha ripetutamente affermato l'artista; né si tratta di ribadire l'oggettività, scontata, di tutta la sua ricerca. Questa indaga nell'oggetto dello sguardo – quale che sia – perchè lì è stampata quella "immagine preesistente, anonima e neutra", che non solo precede i suoi lavori, ma sostanza di sé il linguaggio visivo e i suoi processi di simbolizzazione.

COPIE DEL VISIBILE

La "trasparenza etimologica" invocata nel 1968, Paolini l'ottiene ripetutamente nell'apollineo ciclo di lavori di "Vedo", un'importante mostra che ha luogo a Torino e Roma nel 1970. Tale è lo stato di grazia dell'intelligenza dei fenomeni connessi con la visione che si potrebbe dire, visitando la mostra, "finalmente vedo". In quegli anni, erano in molti a tentare di sobillare la mente all'illuminazione estatica: era persino l'estetica del momento. Tocca a Paolini esaltare e chiudere quei tentativi operando direttamente sul linguaggio dell'occhio.

Fertile richiamo alla necessità di riapprendere continuamente a vedere. Piacerà specialmente ai pittori, preoccupati per la grave perdita delle funzioni dello sguardo a cui contribuisce tutta l'avanguardia degli anni Sessanta. Con la trascrizione di un proverbio biblico, dalla religione all'arte, Paolini torna al senso delle origini: *La gloria di Dio è di celare le cose, la gloria dei re è di investigarle*. A Roma porrà la mostra sotto un'altra iscrizione. Sono indicazioni utili a non smarrire il cammino dell'opera. All'artista non si dà scelta, non sarà mai né dio né re, lui trascrive le cose in simboli e metafore, sua sola gloria sarà d'investigare i segni del linguaggio con cui ha celato le cose. Difatti, Paolini avverte in catalogo: "Non posso affermare che la mostra è dedicata al vero (al visibile) così come, forse, non si può affermare che l'arte astratta è nata, nel 1810, con gli 'errori' di Ingres. Due giorni a Montauban invitano a possedere la scoperta; un minuto, in seguito, basta ad estenderla (e a ridurla) al flusso inesauribile delle emozioni. Unica storia di queste opere è l'assoluta dedizione al fenomeno, antico, di vedere".

Dobbiamo forse arguire che Paolini considera il vero coincidente con il visibile? No, ciò che non può affermare è appunto l'identità tra due sfere che si rispecchiano tra loro, l'una mettendo tra parentesi l'altra. Nel linguaggio scritto come in quello dipinto il visibile è sostitutivo del vero. E noi sappiamo che il linguaggio è per Paolini fonte di tali enigmi che dirà di avere sempre in qualche modo diffidato del linguaggio.

La sua “gloria”, in questo caso, sta nella magistrale conquista della “apparenza etimologica” della visione, dell’apparenza delle forme originarie della luce e dello spazio con cui l’arte esiste e riproduce altra arte. Schema astratto e concettuale del fenomeno della visione, la mostra “Vedo” è una serie di reperimenti dello sguardo nel vasto spettro degli agenti della visione.

Paolini li segnala tutti, a cominciare dal soggetto che vede. Sulla parete, leggiamo *Io*, frammento di una lettera, ma anche frammento di un quadro; il soggetto è isolato, ma possiamo dire che s’identifica con l’oggetto da vedere? *Io* materializza in concreto l’osservazione di Lacan sul campo scopico – “lo sguardo è al di fuori, io sono guardato, cioè io sono il quadro” – e insieme la rovescia, poiché in realtà Paolini mostra che “io è un quadro” (uno scherzetto pari al “je est un autre” rimbaudiano). In arte, non si dà identità che in apparenza, sotto agisce sempre l’alterità. Anche *Elegia*, un calco in gesso di un occhio la cui pupilla è uno specchio, materializza a meraviglia l’osservazione di Lacan (fig. 5). Nella didascalia al lavoro, Paolini ricorda il caso (elegiaco, mesto, melanconico) di Plotino che, infelice di abitare in un corpo, rifiutava di essere ritratto – “consentirò anche che si perpetui l’immagine di questa immagine?”. L’occhio di *Elegia* è un calco, un simulacro, cui preesiste una pura idea, così come lo sguardo preesiste all’oggetto. Ma è anche l’immagine gessosa di un aborto, poiché nel simulacro di un occhio vivo che mi riflette, vedo solo un atto di riproduzione mancato.

Nel definire *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, una porzione della parete segnata da punti a matita, Paolini è a ridosso del campo visivo che ispeziona alla cieca, notatelo (fig. 6). Paolini non mette in scena il suo sguardo, lui che deve decifrare, cioè svelare, ma lo sguardo di noi che lo vediamo cieco: “ciò che mi determina essenzialmente nel visibile, è lo sguardo che è fuori” (Lacan). Egualmente nascosta allo sguardo è l’idea della luce. Paolini ci indica un punto fosforescente sulla parete, che riproduce l’intensità luminosa dell’ambiente, e dice: “Una copia della luce”. Non solo “è mediante lo sguardo che entro nella luce”, ma “lo sguardo è lo strumento mediante cui la luce s’incarna” perché in quella goccia di luminescenza c’è anche la copia di una pupilla, lo stesso effetto ottico già riscontrato nella copia dell’occhio specchiante di *Elegia*.

Solo il linguaggio permette “una copia della luce”, che non può darsi come copia dal vero: sarà dunque una copia dal visibile. Tutti questi lavori, che funzionano come altrettanti schermi tra la realtà e lo sguardo, sono copie dal visibile, risultati di misurazioni e rapporti e meditazioni. *La dea Iride*: una tela bianca, circondata da tratti colorati, “messenger di Giove, che la mutò in arcobaleno in ricompensa dei servigi a lui resi”. Giove-Paolini ricompensa i suoi strumenti d’arte svelando quanto hanno di mitologico. Eppoi, la storia, naturalmente: *Mlle du Val d’Ognes* è una copia eseguita sulla memoria dell’omonimo quadro originale di David, la memoria si alimenta solo di sé, nessuna sorpresa se la tela risulta vuota.

In questa mostra Paolini espone un quadro di Joseph Albers, in un’altra esporrà un quadro di Picabia, in entrambi i casi li dissocia dalla condizione di specchi del mondo, quali sono i suoi propri lavori; i lavori degli altri artisti, li ha “visti”, gli si sono rivelati, e come tali ce li dà a vedere, come “una cosa aggiunta al mondo”. Può anche accadergli di esercitare la memoria su un proprio quadro, basta un contatto fisico: “la mano ripercorre la superficie di una tela, dipinta otto anni prima”. Ancora una volta, il gesto di un cieco o di uno smemorato. L’assoluta dedizione al fenomeno, antico, di vedere, è dunque una protensione mentale, non ottica. Nelle quattro tele uguali disposte al centro delle quattro pareti dell’ambiente – in *Quattro immagini uguali* (fig. 4) – ogni tela riproduce l’immagine di se stessa in relazione alle altre; vediamo che la sagoma centrale è vuota, un buco, e che le relazioni prospettiche collocano ai margini il vero ambientale e le altre tele. Nell’illusionismo, di cui Omero-Paolini ci fornisce la topografia, il centro del quadro tende sempre a vuotarsi per attirare, con desiderio, la realtà marginale.

UNA PIRAMIDE CONCETTUALE

Che Paolini tocchi poi, nel prosieguo del lavoro dopo il 1970, alle nozioni di prospettiva e simmetria, è conseguente al fatto di avere concepito la sua opera, e l'immagine di questa rispetto alla storia, secondo una piramide concettuale che sta all'antica piramide ottica (con cui dal Vignola all'Alberti al Dürer furono scoperte le leggi della prospettiva) come l'idea di "mostrare l'arte nella natura" di questi ultimi sta all'idea di "mostrare l'arte nell'arte" splendidamente perseguita da Paolini.

Dürer, per il quale "l'occhio è il più nobile dei sensi dell'uomo", costruisce una prospettiva puramente geometrica sulla base di un portello, che inventa. Nella piramide ottica, l'occhio è il vertice, l'oggetto da copiare è il piano base; in mezzo, la cornice, il reticolo, la porticina mobile, ovvero il piano intersecante su cui si ottiene la copia dell'oggetto. Sul portello düreriano (lo si veda in *Disegnatore di liuto*, xilografia datata 1525) l'immagine si definisce mediante una corrispondenza punto per punto tra due unità nello spazio. Per Lacan, questa corrispondenza punto per punto è essenziale per definire la funzione delle immagini che regola la visione.

Si osserverà che Paolini fornisce una metodologia e alcuni nuovi strumenti a quella *riflessione sull'arte* acquisita dai maestri moderni – che istituisce uno schermo, che è il corpo stesso dei suoi oggetti e delle sue tele, su cui la riflessione intellettuale si disegna. "Come l'immagine di una immagine", i suoi nuovi lavori si definiscono per una corrispondenza punto per punto, ma ora nel tempo, con i lavori precedenti. Le nuove tele "sono il diaframma tra il mio lavoro e il mio modo di vederlo", e ci ricordano il primato dello sguardo. Con felice intuizione, Celant ha già notato che "la convergenza sintetica di lavoro e protagonista, quali interpreti dell'enigma del linguaggio, distingue questi lavori, per il loro 'vedere attraverso' (il significato del düreriano 'Item perspectiva') dai precedenti"⁴. L'autore e l'opera convergono su uno schermo visualizzato, fisico e non più mentale: perché questo è l'oggetto nuovo, il nuovo canone strutturale, l'immagine in cui il pensiero di Paolini è carcerato e insieme si libera.

Nella sua piramide concettuale, sono assunti tutti i "punti di vista" possibili, quante sono le componenti del contesto d'arte. Al vertice c'è lo sguardo, non soggettivo, oggettivo, al di fuori; lo sguardo che in termini psicologici istituisce il soggetto nel campo scopico, e che è lo strumento mediante cui il linguaggio (l'arte) costruisce i suoi enigmi. Sul piano di base troviamo l'arte, tutte le opere di tutti gli artisti, tra cui l'opera di Paolini. Ma quest'opera costituisce anche il piano di mezzo che interseca la piramide: è la sua singolarità. Tele come diaframma, opera come schermo, ovvero arte come luogo di meditazione e riflessione. Ma questo luogo, punto d'arrivo delle preoccupazioni di un secolo di arte contemporanea, è lì, visivo, visibile, oggettivo. Al posto dei raggi diritti, che nella piramide ottica collegano l'occhio agli oggetti come altrettanti tragitti di luce, troviamo le linee a matita, prospettiche, con cui Paolini disegna sui quadri la *Teoria delle apparenze*, o un *Indice delle opere inscritto in un motivo decorativo*, e che sono tragitti della conoscenza intellettuale.

L'equivalenza è puramente meccanica, analogica? Oppure ci avviciniamo, sia pure confusamente, a carpire, al lavoro di Paolini, il cuore della sua struttura (non tanto sottostante, considerata la sua lucidità nel fornircene i fili, i bandoli)? O, ancora, non dobbiamo vedere che nella sua piramide c'è qualcosa che è rovesciato? L'oggetto da copiare, il vero da ritrarre, la natura da mostrare, qui è l'arte; un fenomeno, le cui copie e simulacri torneremo a indagare nella geometria del progetto di tutta un'opera.

¹ Cfr. C. Lonzi, *Autoritratto*, De Donato Editore, Bari 1969, pp. 23-24.

² Cfr. G. Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York 1972.

³ J. Lacan, *Qu'est-ce qu'un tableau?*, in "Le Séminaire", Seuil, Parigi 1973.

⁴ G. Celant, *Giulio Paolini*, cit., p. 101.

PARTE SECONDA: UN DISEGNO GEOMETRICO E LA GEOMETRIA DI UN DISEGNO

Per Giulio Paolini il linguaggio è un enigma fin dall'inizio e tale resta anche oggi. Sicché bisogna intenderci subito sul significato delle analisi o riflessioni concettuali che molti suoi lavori mettono in scena nel cuore degli anni Sessanta: non sono dirette a spiegare l'enigma, ma a rigenerarne tutto il potere mitopoietico. Nella struttura del linguaggio d'arte, nei suoi elementi da lui riordinati, Paolini stabilisce un campo di ribaltamenti che sono dialettici e ci sono comunicati sotto forma di azione. Un esempio per tutti: *Apoteosi di Omero* – un'azione teatrale con testo letto da speakers e fotografie di attori che impersonano personaggi storici, qui “gli interpreti *sono* quei personaggi”, “sconvolgono i riferimenti abituali”, e in questo trapasso dell'identità essi “celebrano una finzione abbagliante”. Numerosi altri lavori penetrano oltre questi specchi irrisolvibili – quali l'illusione, l'imitazione, la finzione – per aprire nuovi spazi all'inconscio del linguaggio – non già per eliminarli nel positivismo delle certezze che guida gli artisti della “conceptual art” o della “analytical art” anglosassone. Anche le didascalie che Paolini scrive per gran parte dei suoi lavori dopo il 1968 – dialoghi da tramandarsi nella comunicazione orale? – tendono a questo scopo: spiegare un enigma proponendo altri enigmi.

Abbiamo in precedenza osservato come Paolini abbia *materializzato* nel corpo stesso dei suoi lavori il luogo fisico in cui vediamo agire quella riflessione sull'arte – una riflessione critica – che origina l'arte moderna a cominciare dai neoclassici, e in particolare fonda le avanguardie da Cézanne fino ad oggi¹. Anche Paolini analizza – è pensatore d'immagini, abbastanza solitario nel concerto delle neo-avanguardie vitalistiche dell'ultimo decennio – ma non lo direi un artista concettuale, secondo l'accezione che il termine “concettuale” ha assunto con Sol LeWitt e poi con Kosuth, Art & Language, ecc. Qui c'interessa vedere i modi con cui ci ha comunicato le sue riflessioni, ed accertare se per caso non si tratti di una comunicazione *epica*, come crediamo.

Schematizzando, s'intenda pure per forma epica della cultura quella che a enunciati astratti e sistematici preferisce azioni mitiche da comunicare nella compartecipazione emozionale di autori e spettatori. Una comunicazione all'origine orale (dell'epos omerico, dei rapsodi), oggi diremmo non solo visiva (le didascalie di Paolini, che fanno parte della sua opera, l'attività linguistica di Duchamp), a cui s'addice lo spazio della rappresentazione (il teatro di Brecht); esempi portati al fine di ricordare che la comunicazione epica – seppure esclude il distacco scientifico – favorisce oggi la riflessione critica. E non bisogna certo riandare ad Omero: basta fermarci a Duchamp. Definendo il *Grande Vetro* di Duchamp come “una grande leggenda moderna”, Breton ne ha riassunto la struttura epico-narrativa basata sui miti. Sappiamo che il linguaggio inconscio dei miti parla anche attraverso i Readymades che costituiscono peraltro una strettissima analisi dialettica del rapporto tra l'oggetto semplice e quotidiano e l'oggetto d'arte. E che cosa fa una leggenda se non tramandare nel tempo i miti di cui s'alimenta?

Domandiamoci: è questo il piano su cui bascula anche il lavoro di Paolini? Nelle analisi sul funzionamento oggettivo dell'arte che questo artista ritaglia nel cuore degli anni Sessanta, è già iscritta l'autonomia superiore dell'andamento mitico della struttura dell'arte? Dopo avere rispecchiato e ribaltato opere di altri artisti, verso il 1970 comincia a riciclare anche i suoi lavori passati – in prospettive, in registi, in ripetizione mnemonica. Possiamo scorgere in questa risorgenza circolare di un discorso – specie del suo *Disegno geometrico* “da restituire” continuamente a un ciclo non meglio definito (giusto l'opposto diametrico del Vetro “a perdere” di Duchamp che l'abbandona al caso e all'incompiutezza) – uno scollamento di Paolini dal semplice livello del processo storico? Altrimenti detto: perché fila e rifila un'analisi?

Prima di rispondere, mi ripeto a che cosa mira la persistenza sovrastorica dei miti: innanzitutto, a fissare un sapere, un patrimonio di conoscenze e di leggi: nello stesso tempo, a tramandare le finalità di quel sapere, i suoi progetti, le sue aspirazioni – a cui la storia darà di volta in volta corpi diversi, mai finiti, o che non è ancora mai riuscita a realizzare.

UN DISEGNO CICLICO

Paolini ha usato un medesimo disegno geometrico in almeno quattro lavori successivi, sempre diversi. Nel 1960 il primo *Disegno geometrico* è anche il suo primissimo lavoro (fig. 14). All'inizio, un'opera può solo costruire – anche se è distruttrice di tutto ciò che la precede, anche se azzerà l'orizzonte (anzi è la motivazione costitutiva d'ogni nuova impresa creatrice). Il suo atto – “copiare su una tela il disegno preliminare di qualsiasi disegno, cioè la squadratura geometrica della superficie” – fuoriesce dagli schemi dell'espressione individuale, è oggettivo perché atto antico. Non sappiamo che cosa costruirà, ma conosciamo l'abecedario del suo mestiere e possiamo aspettarlo alla copertura del tetto.

Quella squadratura è anche l'ossatura del disegnare per prospettiva: c'è un punto di fuga all'infinito dove ci inoltreremo.

Passano dieci anni, e quell'atto primigenio, oltre che primario, può benissimo essere visto come il punto di arrivo di tutta una cultura pittorica. *Un quadro* (1970), quattordici tele che riproducono fotograficamente il disegno geometrico del 1960, stesse dimensioni: cambiano però gli autori e i titoli. Ogni tela è identica ad ogni altra, ma diversa per autore e titolo, i nomi dei pittori sono immaginari, le scene indicate nel titolo pure immaginario è il nostro rapporto con la tela splendidamente vuota². Paolini ha premesso a questo lavoro uno scritto che prende le distanze dalla storia: “Un quadro, dipinto nel 1960, supera il senso residuo di questo scritto. Nessuno può descrivere un quadro. Due quadri, talvolta, rivelano un pittore a se stesso. Può, un quadro, descrivere un quadro? Se mi fosse possibile immaginare il futuro dell'arte, non riuscirei a distinguerlo dal suo aspetto nel presente. Potrei credere, allora, di averlo già immaginato, ma l'ipotesi sarebbe così avventata da convincermi di coincidere con il passato. Se l'arte non ha futuro, e non ha ovviamente passato, allora non ha, nel presente, che l'illusione di questi due termini”.

Le singole risoluzioni dell'artista vanno considerate nel tutto dell'opera: perciò, qui importerà notare che lui considera la storia come *intero*, e che conoscere la totalità del processo storico è il problema fondamentale del metodo dialettico, qualunque sia l'oggetto a cui viene applicato. Dopo averlo situato nel tempo, Paolini incastona il primo disegno geometrico nello spazio. Con “*Disegno geometrico*” (1971), stesso titolo, ma tra virgolette, stessa tecnica, lo iscrive entro una tela proporzionalmente più grande. Seguirà una serie di tele dove troviamo, ad esempio, *Nove quadri datati dal 1967 al 1971 visti in prospettiva*, o qualche tema di fondo della tecnica pittorica, interrogato sul filo di semplici linee a matita (fig. 15). Un'avvertenza apparentemente tecnica di Paolini ci proietta dentro un ennesimo *tobogan* intellettuale: “Le dimensioni di queste tele corrispondono alla estensione del rapporto proporzionale del mio primo quadro, sono cioè l'amplificazione (la premessa?) di *Disegno geometrico* del 1960”. Nell'inciso è avanzato più che un sospetto: il suo primo atto ritorna *realmente* come un punto d'arrivo, le cui premesse erano la storia dell'arte, ieri, e sono i suoi attuali lavori, oggi. Quei lavori che a ben vedere Paolini stesso storicizza subito perché risultino esorcizzati e liberi rispetto alla piccola cronaca dell'epoca, almeno.

Comunque, ora non c'è prima né dopo, né inizio né fine, e “La Doublure” – la sua mostra più recente – moltiplica i motivi di circolarità di quella che potremmo considerare a questo punto come una strategia. Così Paolini mi ha descritto questo lavoro: “A proposito di ‘La Doublure’ (il titolo richiama le apparenze illusorie descritte da Raymond Roussel nel suo primo libro): è costituita da ventotto tele (quattordici erano quelle che formavano la mostra “Un quadro”, 1970). Ogni tela riproduce la finzione prospettica di se stessa e propone uno spazio virtuale, emblematico. Sul retro di ciascuna ho trascritto dei frammenti di interviste o descrizioni di altre mie opere come se nessun quadro si fosse mai tradotto, per sempre, in un oggetto, al di là della sua pura intenzione”. La domanda non è: “perché un quadro dovrebbe restare pura intenzione al di qua dell'oggetto?”. Piuttosto la domanda è: “come conservare a un quadro la sua fluidità di ruolo affinché io possa usarlo e riusarlo in altre azioni?”. Ricordiamo quel che Paolini ha fatto dei quadri di Poussin o David

o Velázquez: facendoli riaffiorare alla memoria (per copia fotografica), ne ha fatto il teatro di idee drammatizzate, dove ha sconvolto tutti i punti di vista, rovesciato i ruoli di chi dipinge, di chi è dipinto, e di chi guarda. Se è un atto critico scombiccherare tutti i ruoli prefissati, bisogna per cominciare evitarli nella nostra opera se di quella critica vuol essere fonte e veicolo.

LA GEOMETRIA DI UN DISEGNO

Così nel riprodursi mutevole di un disegno a matita – ciclico, non sistematico – leggeremo anche gli schizzi per fare avanzare le operazioni di una strategia. Altri diranno “poetica”, poco importa, purché si concordi che le punte alte dell’arte contemporanea sono concezioni che impostano ed eseguono operazioni a largo raggio, e in lotta contro tutto ciò che uccide le facoltà creative. Molti di questi pensatori d’immagini non hanno scelto quella che si dice una strategia creativo-estetica: ossia, tesa al nuovo e alle miglione del bello. Hanno preferito muoversi nella strategia di tipo euristico-etica, se così posso dire, che mira a riordinare ciò che è già stato creato (euristico: “che riguarda la ricerca filosofica e scientifica del vero”; da *heuriskein*, “trovare, scoprire”).

Non per nulla Paolini ha guardato ai neoclassici³: perché ha operato subito sul terreno euristico ed etico, trovando nel patrimonio delle idee e delle immagini che dal passato vengono ormai a tutti, i modelli da riutilizzare per ristabilire cognizioni divenute ottuse, o scoprirne altre più vere. Da Ingres ad Albers, da Vermeer a Picabia, la storia dell’arte è per lui un repertorio della memoria collettiva. Tanto che ha fatto una “copia eseguita sulla memoria dell’originale” (*Mille du Val d’Ognes* di David, che ha rimemorato su una tela vuota), e un lavoro dove “la mano ripercorre la superficie di una tela, dipinta otto anni prima”. Più significativo ancora, dal 1970 ha cominciato a rivolgersi ai suoi dieci anni di lavoro come a un *repertorio mnemonico*, a cui possiamo attingere noi tutti – lui per primo.

Ora, Paolini che cosa trae da questo repertorio se non alcuni brani inediti o meno di avventure diverse che lui collega in “finzioni abbaglianti”? L’arte moderna ci ha assicurato nuove conoscenze; la pratica corrente consiste nel trasgredirle, che vuol dire sovente dimenticarle; la pratica di Paolini, al contrario, consiste nel mostrare quanto in esse è un sapere da tramandare e quindi nel tramandarlo come un sapere critico. Certo, la drammaturgia ch’egli inventa per mettere in scena le “finzioni abbaglianti” è tutta opera sua e gliene va riconosciuto il merito: quello di farci partecipare, se non proprio emotivamente, di sicuro intensivamente per quanto tocca la cultura e l’intelletto di ognuno, all’azione di idee che hanno vicende di personaggi esemplari.

¹ Vedi la prima parte di questo saggio – “Il vero e il visibile” – pubblicato sul precedente numero della rivista. Tratta del lavoro di Paolini, dal 1965 al 1970 in particolare, il suo tema maggiore: quello del vedere, ovvero dello *sguardo*. Una funzione che Paolini non solo rivaluta agli occhi di neoavanguardie “cieche”, ma che mette letteralmente in scena come fenomeno altamente dialettico. Avanzando inoltre un’analogia tra il costruirsi intellettuale della sua opera e la piramide ottica con cui si stabiliscono le leggi della prospettiva per indagare “l’arte nella natura”, ho tentato di mostrare che i lavori di Paolini costituiscono “uno schermo visualizzato, fisico, non più solo mentale, visibile e oggettivo, materiale” delle riflessioni sull’arte. Alla prospettiva geometrica di tipo meccanicistico e volgare rivolta alla natura esterna, Paolini avrebbe sostituito (è la mia tesi) un metodo prospettico rivolto a “mostrare l’arte nell’arte” e questa nuova prospettiva sarebbe materializzata nel concreto uso di tutti i mezzi intellettuali dell’arte, passati e presenti. E parlo di una prospettiva dialettica poiché concepisce l’arte nella sua totalità.

² Nove tele di *Un quadro* (1970) sono state pubblicate su “Data”, n. 2, febbraio 1972, insieme con alcune fotografie di *Apoteosi di Omero* (1970-71). Paolini ha detto: “Con *Un quadro* ho voluto attribuire alla mia prima opera una certa universalità, fare affluire cioè a quel momento non solo tutto il mio lavoro successivo, ma anche una sorta di valore inconfutabile della stessa immagine”.

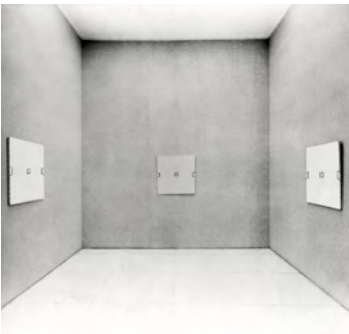
³ Con i neoclassici Paolini divide non tanto uno stile quanto una posizione intellettuale, una finalità strategica. Ha detto infatti in un’intervista con Mirella Bandini (1972): “Il neoclassico ha significato l’assenza di uno stile ‘nuovo’, ha riassunto un modo passato, abdicando alla forma nuova”. E non sarà il caso di ricordare l’attitudine profondamente critica di un movimento di cui G.C. Argan ha scritto che è una cultura nuova in quanto è una cultura critica, ponendosi all’origine dell’arte moderna in quanto è critica radicale della concezione classica dell’arte come mimesi.



1. *Delfo (II)*, 1968. “Ecco, io vorrei che Carla si ricordasse di quel mio quadro del 1965 che era intitolato *Delfo*. In quel quadro io comparivo, mi affacciavo da dietro il telaio riprodotto in grandezza naturale. Questo per descrivere un altro lavoro che s'intitola, appunto, *Delfo II*: il quadro ha le stesse dimensioni, 95 x 180 cm, e la stessa tecnica, tela fotografica, del quadro di allora. Riproduce la mia immagine non più, così, sullo stesso livello del telaio, cioè in questo accostamento, ma in primo piano, per intero e, dunque: io indosso una lunga tunica bianca e impugno nella mano destra la “Bandiera” e nella mano sinistra reggo il busto di *Saffo*, che si sovrappone e cancella il mio sguardo, nello stesso modo come nel precedente non si percepiva il mio sguardo in quanto era coperto dalla crociera del telaio, in un'identità... Dietro di me, come sfondo, compare un mio lavoro, sempre del 1965, che era quella scala bianca con la prospettiva in un punto infinito” (G. Paolini, in C. Lonzi, *Autoritratto*, De Donato, Bari 1969, pp. 23-24).



2. / 3. *Diaframma 8*, 1965 / *D867*, 1967. Fotografia su tela. Nel primo lavoro, Paolini è fotografato in strada mentre trasporta una tela bianca. L'immagine è ripresa due anni dopo. Ora Paolini trasporta, non più una tela vuota, ma lo stesso quadro *Diaframma 8*.



4. *Quattro immagini uguali*, 1969. Quattro tele uguali disposte al centro delle quattro pareti dell'ambiente. Ogni tela riproduce l'immagine di se stessa in relazione alle altre. “Le quattro tele non sono che un veicolo per farne avvertire altrettante e così via, per sottrarre alla presenza della tela la sua qualità fisica e utilizzarla come apertura sull'infinito del fenomeno del vedere” (G. Paolini, in G. Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York 1972, p. 84).



5. *Elegia*, 1969. "... di Plotino si narra che quasi si vergognava di abitare in un corpo e che non permise agli scultori che fossero tramandati i suoi lineamenti. Un amico lo pregava una volta perché si lasciasse ritrarre; Platino gli disse: – Abbastanza mi affatica dover trascinare questo simulacro in cui la natura mi ha carcerato. Consentirò anche che si perpetui l'immagine di questa immagine ...".



6. *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, 1969. Su fogli stesi su una parete sono iscritti innumerevoli punti a matita corrispondenti alla superficie del campo visivo dell'autore.



7. *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, 1967

"Ricostruzione nello spazio e nel tempo del punto occupato dall'autore (1505) e (ora) dall'osservatore di questo quadro", tela fotografica, cm 24 x 30. "Il quadro è esattamente la copia fotografica del quadro di Lotto, senonché la chiave del discorso è nel titolo: il titolo è *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*. Il ritratto è bellissimo: c'è questo giovane che guarda con una fissità, così, affascinante veramente, l'obbiettivo, cioè guarda Lorenzo Lotto e nel mio caso guarda l'obbiettivo, e così mi piaceva... restaurare il momento in cui Lotto dipingeva questo quadro e trasformare, per un attimo, tutti quelli che guardano la riproduzione fotografica, in Lorenzo Lotto" (G. Paolini, in C. Lonzi, *Autoritratto*, De Donato, Bari 1969, p. 79).



8. *2121969*, 1969. Tela fotografica, cm 90 x 120. Documenta, con la data e l'immagine, la galleria vuota prima che accolga una serie di lavori, compreso questo.



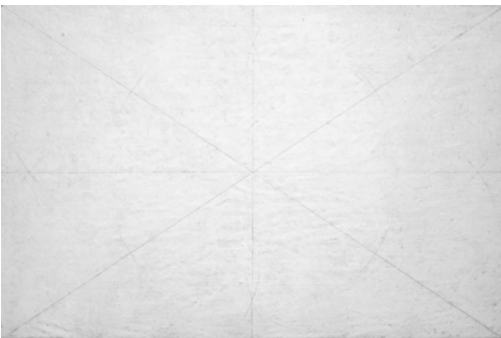
9. / 10. / 11. *Proteo*, 1971 / *Proteo (II)*, 1971 / *Proteo (III)*, 1971. "In *Proteo* il calco frantumato di una testa è raccolto non per recuperarne la fisionomia, ma la porzione di spazio che occupava all'origine: in *Proteo II*, due calchi di piede sono accostati in una simmetria nominale, non naturale; in *Proteo III*, il calco di una mano sottende un foglio di carta su cui è tracciato il profilo della mia mano" (G. Paolini, in G. Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York 1972, p. 96).



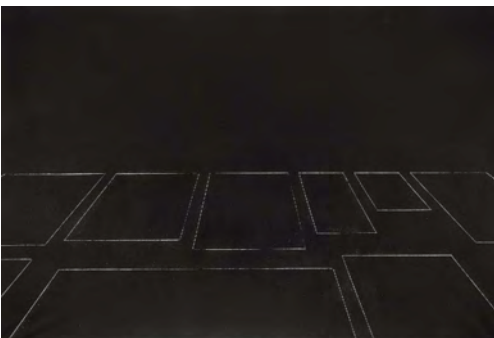
12. *Early Dynastic*, 1971. Quattro colonne neoclassiche, poste in punti equidistanti sulla diagonale dell'ambiente, si ripetono (in alto) con altre quattro colonne a dimensione dimezzata e (sulle pareti circostanti) con altrettante immagini segnate a matita.



13. "Elegia" in una scena di duello, 1972.



14. *Disegno geometrico*, 1960. Tempera e inchiostro su tela, cm 40 x 60. Lo stesso quadro è stato poi riprodotto con le stesse dimensioni nelle quattordici tele fotografiche che costituiscono *Un quadro*, 1970. Con la differenza che ora a ciascuna tela sono attribuiti un autore e un titolo sempre diversi ed immaginari.



15. *Nove quadri datati dal 1967 al 1971 visti in prospettiva*, 1972. Tempera su tela, cm 120 x 180. "Alcuni miei quadri, dal 1967 al 1971, proponevano una prospettiva che però era assolutamente mentale e soltanto suggerita proprio dagli elementi stessi che la indicavano, ma non la esaurivano. Nei nuovi lavori la prospettiva (di essi e della loro significazione) dovrebbe risultare come un'immagine conclusa, cioè elaborata e voluta, mentre precedentemente era soltanto intuita. Ed appunto, se allora potevamo chiamarla mentale, diventa ora un tracciato, una falsariga visiva, su cui si collocano i lavori precedenti" (G. Paolini nell'intervista di M. Bandini, in "prospects. Note d'arte contemporanea redatte da Luciano Inga-Pin", n. 1, Milano, marzo-aprile 1972, s.p.).



16. *Idem (registro delle opere come motivo o punti multicolori)*, 1972. In alto, sulle pareti della Galleria Notizie di Torino, una sequenza di tele – le cui misure sono proporzionali a quelle del primo disegno geometrico del 1960 – ordinano con punti di colore fosforescente una catalogazione visiva dell'opera passata.

© Tommaso Trini

Ripubblicato (senza i commenti alle immagini) in *Giulio Paolini*, Università di Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Quaderno n. 30, Parma 1976, pp. 75-81; *Giulio Paolini. La Casa di Lucrezio*, catalogo della mostra, Palazzo Rosari Spada, Spoleto, Grafis Edizioni, Casalecchio di Reno, Bologna 1984, p. 62, estratto; *Giulio Paolini. "Tutto qui"*, catalogo della mostra, Pinacoteca Comunale, Loggetta Lombardesca, Ravenna, Agenzia Editoriale Essegi, Ravenna 1985, p. 175, estratto.