

Tommaso Trini, Giulio Paolini. Come l'immaginario si ribella all'immaginazione, in "Data", n. 20, Milano, marzo - aprile 1976, pp. 88-91.

Che ne è della libertà dell'intellettuale e dell'artista nei nostri paesi occidentali e tardo-capitalistici? Le condizioni allucinatorie in cui vive gli fanno dimenticare tra l'altro di porsi questa domanda. È genericamente progressista e considera giustamente che aspirare a una libertà incondizionata è al limite reazionario.

L'intellettuale, salvo alcuni casi, non subisce la repressione, plateale e diretta, del potere e non ricorre all'affermazione individuale del suicidio. C'è una ragione nel fatto che l'intellettuale non possa dirsi represso e non debba suicidarsi per ragioni politiche? Sì, e sta nella condizione che ho detto allucinatoria dei suoi rapporti sociali: nel margine di oscillazione tra l'illusione e la realtà in cui una volta regnava ed ora è stato esiliato. Ogni volta che un dissenziente sovietico trasborda in un libero confine occidentale, secondo un rituale che tutto stempera se non il patetico ricordo dell'intellettuale del nord che da sempre ha ricercato il sole del sud, mi domando qual è il confine del nostro esilio.

D'un lato, l'intellettuale è già una riserva dell'individuo che come tale si appresta ad agire nel ruolo di riserva della massa: è una specializzazione della massa; d'altro lato, l'intellettuale si accorge di essere ormai esiliato in ciò che pomposamente definisce il suo specifico, ma non osa trarne le giuste conseguenze. Sa valutare i gradi che vanno dalla libertà all'illibertà, ma non i passaggi, socialmente corrispondenti, che vanno dall'immaginario alla realtà.

L'immaginario è il suo esilio. Il corpo politico della società, se istituzionale, gli impone di vedersela da solo con i suoi fantasmi; se radicale o più lungimirante, lo sfida affermando che la cultura è la fame. Anch'io credo che in prospettiva la sola cultura possibile sarà la fame. Ma intanto la libertà come esilio, o la tolleranza come abbandono, di cui l'intellettuale beneficia sta mutando gli agenti e la sede dei suoi conflitti.

Un crescente numero di opere della immaginazione sono percorse – non dalla lotta del possibile contro l'esistente – ma dalla ribellione tutta interna, a misura del suo isolamento, di ciò che è immaginato contro l'immaginazione, di ciò che è creato contro il creatore stesso; con conseguenze che non sono puramente metafisiche.

È con tali condizioni che l'arte di Paolini è venuta via via a confrontarsi in una misura eccezionale di lucidità intellettuale, da quando, ai suoi inizi quindici anni fa, ha posto nuovamente tra apparenze e trasparenze la questione della verità.

Osservo *Mimesi*, l'opera che in una precedente versione affacciava due copie dell'*Hermes* di Prassitele e ora affaccia due copie di gesso della testa della Venere detta dei Medici, e penso che la verità non è data in sé, né una né molteplice, ma discorre (figg. 5, 6). È chiaro che tutto qui è cominciato con la domanda: cos'è l'arte... Ecco un calco che interloquisce con un'altra delle sue infinite repliche, cioè interloquisce in sé; un soggetto antico e canonico, un viso di Venere che emblematicamente è il volto di tutta l'arte passata e presente; nello sguardo affissato nel proprio sguardo, in questi occhi che si vedono vedere, c'è poi l'emblema del processo stesso di visualizzare... "Cos'è l'arte" sarà dunque più che una domanda: un sospetto che procede da un segreto custodito nelle pieghe isolate di un rispecchiamento, di una mimesi.

Così avviene, aggiunge l'autore, che la verità dell'opera sfugge non solo allo spettatore ma anche al suo autore.

Nella legenda con cui l'autore accompagna *Mimesi* è indicato l'estremo scivolamento della coscienza. L'inconsapevolezza dell'artista diventa la consapevolezza della sua opera. Vi si legge infatti: "L'illusione che l'artista insegue da sempre (trasferire la sua immagine in un'altra più significativa e quindi meno precaria) non è del tutto inconsapevole: lo sguardo fissato in un quadro o in una scultura non si rivolge né all'autore né ad altri, non ammette né uno né molti punti di vista, riflette in sé la domanda sulla sua stessa presenza".

Lo scrittore Borges avrebbe detto, come difatti mostra nelle *Rovine circolari*, che colui che sogna scoprirà con angoscia di essere a sua volta sognato da altri. Ma ciò che parla in un testo narrativo resta muto in questa opera visiva, e solo è illuminato dalla legenda, dove la parola “riflette in sé” rimanda tanto alla mente, alla coscienza, quanto alla luce, cioè al visivo. È un altro punto fondamentale del lavoro di Paolini su cui mi sono dilungato altrove: il tema del “vedere”... Lo rammento qui per verificare, e quindi negare, lo slittamento sempre possibile sul piano di fuga idealistico e metafisico. L’Hermes o la Venere di Paolini, e così i suoi calchi di colonne mozze, nient’altro affermano – nessun ruolo e nessuna ipotesi – che non sia la loro presenza rivelata dalla luce in relazione allo sguardo; già il calco dell’occhio di *Elegia*, nel ’69, aveva posto questi limiti. E si tratta allora di lasciarsi meramente interrogare da questa presenza che, l’ho detto, è lì, non per illuderci, ma per discorrere,

Non ci si difenderà mai abbastanza dall’errore antico che Sartre negli anni trenta impietosamente imputava al letterato Mauriac, accusandolo di comportarsi ancora come un vecchio dio che guida teleologicamente i suoi personaggi in tutto ciò che fanno e sono.

Lasciarsi interrogare, in altre parole, da domande che precedono la questione di “cos’è l’arte”. Le ragioni del lavoro di Paolini non si accontentano di circolare nel chiuso delle opere, dentro l’autonomia dell’arte, nelle pieghe del linguaggio, tra i rispecchiamenti propri dei fenomeni visivi, ma avanzano verso altri perché, che spesso allogano nella coda dell’occhio e sulla punta della lingua, secondo le più raffinate astuzie della ragione.

“Et quid amabo nisi quod ænigma est?” – questa professione di amore per l’enigma, Paolini l’ha sempre fatta. Ne ha tratto un’opera, riprendendola da un autoritratto di De Chirico, e l’ha riproposta a motto di un suo recente libro.

All’inizio dunque c’è un segreto. L’intera storia dell’arte può essere assunta come il segreto dei segreti, e difatti l’autore così l’ha investita nel suo lavoro. Si può davvero desumerne che Paolini assuma in toto la storia dell’arte come edificio concluso cui nulla potrà esservi da lui aggiunto? Non credo: ogni investimento, se è davvero tale, paga, aggiunge profitti.

E naturalmente il segreto resterà tale fino alla fine, l’autore ha detto anche questo: “... l’obbligo della scommessa rientra più nel dovere professionale che nelle attese del giocatore il quale, per sua norma e vocazione, continuerà a nascondere le proprie carte. Fino a quando? La risposta è ovvia: per sempre, ovvero mai”. Nel dovere professionale... così parla l’investigatore di delitti.

Ora, noi sappiamo che Paolini ha messo le carte in tavola subito, fin dalla squadratura del suo primo *Disegno geometrico*, nel 1960, insieme con tutti gli elementi materiali e intellettuali della pittura, insieme con alcuni “errori” (di Ingres e compagni) che presiedono alla nascita dell’arte, insieme con qualche alta testimonianza rovesciata dal passato, quasi ad ammonirci, con lo scrittore Nabokov, che il futuro è un passato rovesciato. Non è stata quella trama di chiarezze “illuministiche” e più propriamente analitiche che poi si è detto da molti a proposito di questa opera.

Tra le apparenze enigmatiche e le trasparenze offerte dalla ragione più che dalla dissezione analitica, tra il segreto iniziale e il segreto finale, vediamo collocarsi il tema centrale dell’opera: non porre limiti né risultati davanti alla ricerca del vero.

Paolini ha inaugurato negli anni Sessanta la sua indagine sull’arte e nell’arte attraverso il discorso della verità, in un’epoca, davvero generosa, che poneva più che altro la questione del consenso e poi in seguito, in epoca più inquieta, il problema di desiderare a costo dell’utopia. La verità che discorre non ha tanto bisogno delle verifiche tratte dall’analisi quanto delle ipotesi di ricerca. Come ha dimostrato la susseguente arte concettuale, divisa tra ipotesi tratte da discipline e forme di conoscenza esterne all’arte e verifiche tautologicamente desunte dalla vivisezione di questioni specifiche delle diverse tecniche artistiche, l’analisi

presuppone un osservatore specialistico che finisce nell'*impasse*; come osservatore dev'essere indipendente dall'oggetto osservato, come specialista divide et impera alle dipendenze strette del suo oggetto.

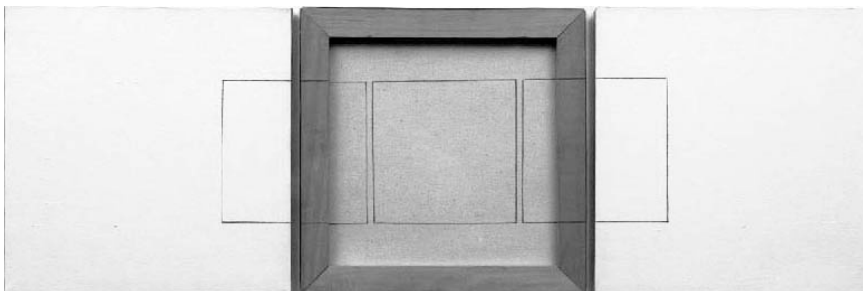
Le forme ben diversamente sintetiche in cui viceversa il nostro autore coglie quel che è minimamente visibile e dicibile, mantengono e sviluppano una tensione, direi un'urgenza di sprigionamento, che a uno scrittore è giustamente parsa più originata dall'anfibologia, o ambiguità del discorso, che dalla tautologia. E l'ambiguità non sta nel discorso della verità, ovviamente: sta nel fatto che nessuno può onestamente asserire se è l'autore, cui non mancano le astuzie della ragione, prima fra tutte l'astuzia di sospettare ovunque l'esistenza di segreti, che parla, o se sono le sue figure.

A chi osservi *Caleioscopio*, il più recente lavoro di Paolini riprodotto sulla copertina di questa rivista, può accadere di essere affascinato da ciò che vede e di non accorgersi di ciò che manca, senza sospettare che manca qualcosa. C'è il calco di un'antica colonna rovinata in due spezzoni che si rigenerano follemente in due specchi. Mi perderò anch'io nell'interrogazione di questa "sfinge"; tuttavia premetto, per munirmi del filo d'Arianna che il titolo del lavoro mi tende, che un caleidoscopio ha una strana funzione: gratifica l'occhio per sbarrare lo sguardo; è un telescopio col fondo nero i cui vetrini colorati rovesciano nel tuo cervello un cielo stellato; acquario drogato, ti fa vedere, non un pesce, ma la sua lisca fosforescente.

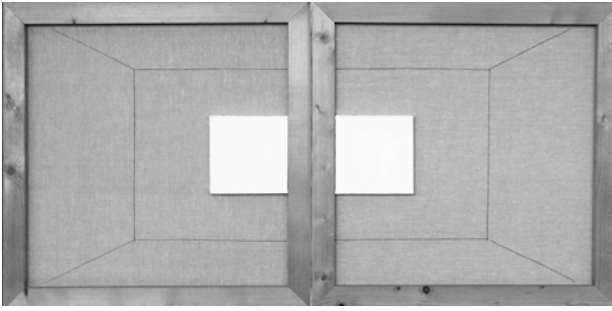
All'inizio di questo articolo ho posto il tema della ribellione nell'esilio: all'intellettuale e all'artista esiliati nell'immaginario, perso il controllo dell'immaginazione come già della realtà, si presenta ormai una folla di fantasmi che si ribellano contro i loro creatori. Come può accadere che l'immaginario, non solo parli in sé all'insaputa di colui che lo immagina, ma giunga a parlare contro colui che lo immagina, è quel che tenterò di appurare in una seconda parte. Annoterò intanto che le colonne amputate del *Caleidoscopio* di Paolini non si rispecchiano: si poggiano sull'abnorme ortopedia dei loro riflessi. Lo specchio allude a rovine e distruzioni. Ciò che è assente, e di cui dimentichiamo l'esistenza, è il tempo.

© Tommaso Trini

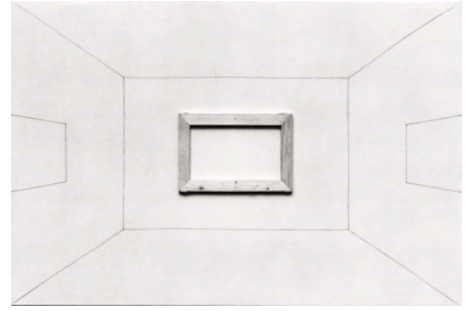
Versione ampliata del testo *Le sprigioni* pubblicato in "Studio Marconi", n. 3-4, Milano, 5 febbraio 1976, pp. 1, 3-5, e in *Giulio Paolini. "Una collezione '60/'80"*, Studio Marconi, Milano 1990, pp. 72-75.



1. *Copia dal vero*, 1975



2. *Chimera (II)*, 1975



Eclisse, 1975



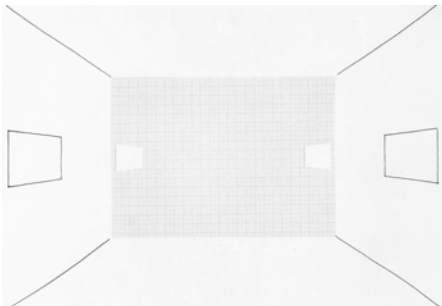
4. *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)* 1969



5. *Mimesi*, 1975



6. *Mimesi*, 1975



7. *Studio per "Inedito"*, 1975