

GIULIO PAOLINI

DOVE VEDO

di Mario Bertoni

Posto che nell'aforisma di Canetti l'esistenza è di tipo tutt'affatto visivo, per cui, in ultima analisi le cose siamo in grado di "vederle" a seconda della frequenza con la quale esse ci passano sotto gli occhi, vien da chiedersi se questa citazione non sia la più appropriata per introdurre non solo l'opera di Giulio Paolini, ma qualsiasi discorso sull'arte in genere. La conoscenza della bibliografia, di qualunque bibliografia, infatti, che cosa rappresenta? Non un vano e stanco esercizio accademico, non il tentativo di una informazione computerizzata, ma quel momento indispensabile di analisi ed osservazione del già visto e del già dato (da altri), di messa a fuoco del luogo comune (della critica), al quale contrapporre l'esperienza diretta dell'opera (o soltanto far seguire o compendiare), cercando di inventare un altro sguardo, quello, se non proprio della prima, almeno della seconda o della terza volta, e di inverare l'infinita interpretazione come vertigine. E' chiaro che, già facendo queste affermazioni, il discorso non può non coinvolgere l'opera di Giulio Paolini, non fosse altro per il fatto che la sua attività artistica più che trentennale è inscindibile dalla sua riflessione critica, anzi: la sua attività artistica è essenzialmente riflessione critica, in quanto costante accertamento teorico del momento *poietico* e viceversa. Per di più, quello da lui maggiormente frequentato pare essere il luogo comune della riproduzione e della rirproducibilità, il luogo dell'ideale e dell'universalità e dell'infinito - tutti di sapore contemporaneo - popolato di calchi e ricalchi, di copie di copie, di fotocopie e fotografie, di telai, di oggetti di serie, di tele bianche e di fogli bianchi, il luogo museale e museificato all'interno del quale non solo si avvia a scomparire la figura del "creatore", dell'"artefice", ma anche tutto quel sistema di valori costruito attorno all'ispirazione, all'espressione, all'unicità del momento creativo del genio. Chissà che cosa ne penserebbe Benjamin, verrebbe spontaneo chiedersi, ma indipendentemente dalla risposta che potremmo dare,

“Ciò che si è visto
una sola volta
non esiste ancora.
Ciò che si è sempre visto
non esiste più”¹

e nel frattempo, le perplessità dello spettatore, il quale, messo di fronte ad una sorta di perpetuazione della replica, non sa più dove guardare e come guardare, trovano, se non proprio una giustificazione, almeno una spiegazione. E l'affermazione di Paolini: “la sua condizione (dell'artista) è uno stato di non-appartenenza, di distrazione o di scetticismo che la regola vigente, conservatrice o rivoluzionaria che sia, è pronta ad interpretare come provocatoria”² può sufficientemente soccorrere e utilmente fare pendant a quelle perplessità. Col che il cerchio si chiude, o almeno così pare. Al centro, al posto del “vero”, o del “contenuto”, o della “rappresentazione”, lo spazio bianco della parete, della tela, del foglio, oppure l'assenza, il vuoto colmabili soltanto dall'infinita interpretazione che ogni volta l'autore suggerisce e dal movimento stesso dei linguaggi (dal loro intrecciarsi, raddoppiarsi, dividersi, ricomporsi) messi in opera. Di fronte all'incessante ripetizione del sempre uguale sta il diverso percorso predisposto per arrivarci, come dire che non possono esistere due circonferenze o due cerchi uguali. Così prende forma l'immagine più accreditata di Paolini, quella analitico-concettuale che si ritrova nei testi di Filiberto Menna³, di Renato Barilli⁴, di Maurizio Fagiolo⁵, Mario Diacono⁶, Francesco Poli⁷, Tommaso Trini⁸, per non parlare di colui che cronologicamente è stato tra i primi ad occuparsi del lavoro di Paolini ed il primo a dedicargli una monografia, intendo Germano Celant⁹, il quale già nel 1972 aveva tentato una sistemazione dell'opera dell'artista in rapporto al periodo storico e dunque al lavoro di Reinhardt, Flynt, Barry, Huebler, Weiner, Dibbets, Kosuth e “Art and Language”. Si tratta di un'analisi estremamente preziosa perché condotta quasi interamente su fonti di prima mano, condivisibile sicuramente in rapporto al momento e soprattutto alla produzione di Giulio Paolini relativamente a quegli anni, e forse, proprio per questo, troppo legata a quella situazione. Ed ecco che nel fare questa affermazione sorgono i primi interrogativi. Se cambiamenti

1. E. Canetti, *Il cuore segreto dell'orologio*, Adelphi, Milano, 1987, p. 88.

2. Per comodità di esposizione e di consultazione, e salvo diversa indicazione, traggo con questa e le successive dichiarazioni di Paolini da: *Intentions/Figures, Images/Index* (d'ora in poi: IF), Le Nouveau Musée, Lyon-Villeurbanne, 1984; e da *Suspense. Breve storia del vuoto in tredici stanze* (d'ora in poi: S), Hopefulmonster, Firenze, 1988. La citazione in oggetto è tratta da: IF, p.15.

3. F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino, 1975.

4. R. Barilli, *La ripetizione differente*, cat. Studio Marconi, Milano, 1974.

5. M. Fagiolo, *Glossario*, cat. Università di Parma, 1976.

6. M. Diacono, *Le deArt et son double; the Art of Vision*, cat. Galleria Diacono, Bologna, 1978.
7. F. Poli, cat. Studio Marconi, Milano, 1984.
8. T. Trini, *Giulio Paolini, un decennio*, in "Data", nn. 7-9, Milano, 1973.
9. G. Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York-Paris, 1972.
10. A. Bonito Oliva, *Dentro il linguaggio, dialogo con Paolini*, in cat. Studio Marconi, Milano 1973.
11. G. Paolini, *Idem*, Einaudi, Torino, 1975, p. 53.
12. Dichiarazione resa da Paolini a chi scrive nel corso di una conversazione nel luglio 1992.
13. G. Paolini, IF, p. 55.
14. F. Poli, *Giulio Paolini*, Lindau, Torino, 1989.

sono avvenuti, come andranno considerati? Egli stesso una volta ha detto: "Nessun mio quadro è nato dall'intenzione di cancellare il precedente, non è una successione di esperienze che si sommano, ma è sempre una dichiarazione assoluta, a se stante, sospesa nel tempo, senza relazioni di sviluppo. Di qui l'ipotesi di non aver potuto far nulla oltre il mio primo quadro"¹⁰, dichiarazione che per uno di quegli innumerevoli paradossi che l'artista ha disseminato ad arte qua e là pare contrastare con quest'altro luogo: "Il tempo ha portato a sostituire i vocaboli, gli strumenti. C'è stato un ricambio. Agli inizi erano gli strumenti della pittura in generale. Ora il ricambio ha provveduto a sostituirli con le parole (i quadri) che man mano ho fatto. Prima gli strumenti, poi i quadri. Non si è trattato di un'analisi critica in chiave temporale, ora ho comunque fra le mani strumenti di natura diversa... E' come approntare un vocabolario che cambia il lessico ma non la sintassi. Cambia la sonorità ma non il tipo di periodo"¹¹

Dunque: se cambiamenti ci sono stati, sia detto tra parentesi, non andranno considerati né secondo un'idea di sviluppo ("Non parlo di sviluppo. L'opera non è sviluppo del prima. E' un accadimento. L'opera si impone da sé. Le ascendenze con quanto già fatto non sono premeditate. Non un concatenamento di passi predeterminati e stazioni di sviluppo, ma il suo rovescio"¹², né secondo una logica di concatenazione lineare ("Tracciare una storia, guardarla come la traiettoria di una cometa, sarebbe come illudersi di contemplare in un punto il mistero di una retta senza fine"¹³, piuttosto sembrano ascrivere, tali cambiamenti, a processi di metamorfosi che non hanno soluzioni di continuità tra opera e opera, a forme di concatenazione sul tipo della spirale di Archimede, un po' come avviene nella sequenza iniziale del film *Vertigo* (*La donna che visse due volte*) di Alfred Hitchcock, giocata, manco a dirlo, sulla retina dell'occhio a basata su andamenti e costellazioni che ora paiono risucchiarci, ora estendersi spazialmente, ora confluire verso di noi. Così basterà scorrere la pubblicazione di Celant già citata e metterla accanto alla monografia più aggiornata sull'opera di Paolini, mi riferisco a quella curata da Francesco Poli¹⁴, per rendersi conto di quanto il lavoro dell'artista si sia fatto più complesso, più "corposo", più denso di linee di fuga: al confronto, le prime prove ci appaiono più elementari, quasi più schematiche nei loro corsi e ricorsi tautologici, così come accade mettendo a confronto le installazioni attuali di Gilberto Zorio con i suoi interventi degli anni Sessanta. E però la constatazione non basta, così come non è sufficiente il richiamo al mutato orizzonte per spiegare l'impressione di un testo datato quando si prende in esame il lavoro di Celant. Quanto alla summenzionata monografia di Poli, essa è estremamente utile e convincente nella parte che si intitola *Note di lettura*, specie di glossario dove compaiono in carrellata i luoghi, le figure, i temi, le tecniche cari a Paolini, mentre la parte iniziale, *L'io dell'artista, l'io della pittura*, lascia qualche dubbio: è proprio vero che l'io è



Delfo, 1965

Giulio Paolini.
Esposizione alla Galleria
Minini (Brescia 1989)
foto Paolo Mussat Sartor



così tematicamente centrale nella poetica di Paolini, una poetica che ha fatto dell'impersonalità e dello straniamento i propri cardini? Ora, pur ammettendo che il massimo di oggettività coincide col massimo di soggettività (ecco un altro bel paradosso!), parlare di *io* rischia di proporre ontologismi e psicologismi, quelli sì, estranei al lavoro di Paolini. E infatti lo stesso Poli è costretto ad ammettere: "Questo Io che si contrae in un punto inesteso, ha come diretto correlato fisico l'occhio"¹⁵, proprio perché l'opera non ha bisogno di un al di là; una volta "mostrata", "esposta", essa non richiede più la presenza o l'assenza o l'ipostatizzazione del suo artefice. L'opera, per dirla con Paolini, "è lì, è lei che ci guarda"¹⁶. Col che siamo forse giunti al punto che più ci interessa, quel tema del vedere che attraversa l'opera intera dell'artista, una fenomenologia dello sguardo di cui occorrerebbe rintracciare modi e fattezze, e che ha come correlativo-oggettivo *l'immagine*, cioè il luogo nel quale la visione si compie: lo sguardo del suo artefice e dell'osservatore, la cosa, lo spazio che essa rende visibile, il momento dello sguardo della visione. E infatti, volendo tentare anche noi la nostra *doublure*, come una specie di *mise en abime*, potremmo dire che la prima opera di Paolini non è *Disegno geometrico* (1960), bensì *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)* del 1969 e che essa non è altro che la realizzazione, la visualizzazione di un'affermazione di Jacob Burckardt: "il mio campo visivo è in fondo la mia ragione di vita"¹⁷, che significa: l'artista è *fatto* di immagini, e trasmette ciò che ha visto, ed è trapassato dalle immagini, e queste gli passano sempre oltre. Possiamo anche provare a coniugare il vedere: riflettere, riflettersi, vedere e vedersi e essere visto, farsi "vista", specularlo, prospettare, assistere, contemplare, mettere a fuoco..., ed anche annunciare, rivelare, trasparire, intravedere, evidenziare, apparire, render cieco. Su questi elementi e sul tempo della visione credo occorra lavorare. Anzi, a questo proposito, proprio la citazione iniziale di Canetti trova curiose risonanze in questo testo di Paolini: "E' l'opera, adesso, ad immaginare l'autore. Ciò che si rivela allo sguardo è dunque un momento anteriore ad ogni possibile definizione, oltre il quale tutte le definizioni saranno invece possibili. L'intervallo che ci separa dall'immagine è l'eternità che si consuma nell'attesa dell'inizio. la visione è affidata a nove figure maschili: il *non ancora* (o il *già più*) che celebrano è la quintessenza dell'inespressività e della distanza"¹⁸. C'è "il momento anteriore ad ogni possibile definizione", e c'è "l'intervallo che ci separa dall'immagine" in quanto "eternità che si consuma in attesa dell'inizio", ma soprattutto ci sono il *non ancora* e il *già più* (o il *non più*) come limiti estremi dell'intervallo. Forse, proprio di qui dovremo procedere per interpretare le differenti versioni di *Intervallo*, e dovremo chiederci se i calchi in gesso segati e addossati alle pareti prospicienti non realizzino proprio i due attimi precedenti al *non ancora* e al *non più*: se le cose stanno a questo punto, lo spazio che separa fisicamente i due momenti, cioè il vuoto della stanza, è di fatto "pieno", cioè caricato di tutti gli sguardi e di tutte le visioni possibili che stanno-tra, ma, appunto, l'attesa di quel mo-

15. *Ibid.*, p. 13.

16. G. Paolini, S., p. 257.

17. Come in un gioco di lenti ricavo la citazione da: E. Canetti, op. cit., p. 33.

18. G. Paolini, S., p. 200. La dichiarazione accompagna *Il trionfo della rappresentazione*.

Palais des mirages, 1976.
Dodici collages ciascuno 50 x 70.
Collezione F.E.R., Laupheim.

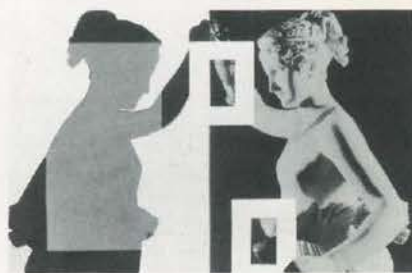
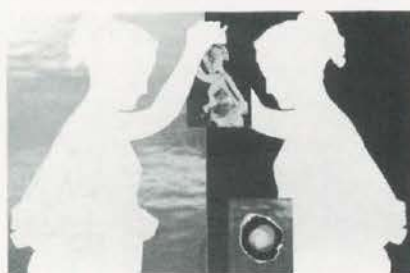
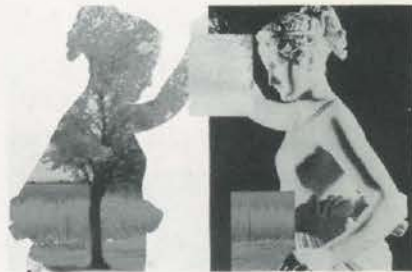
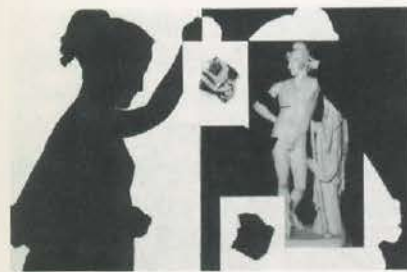
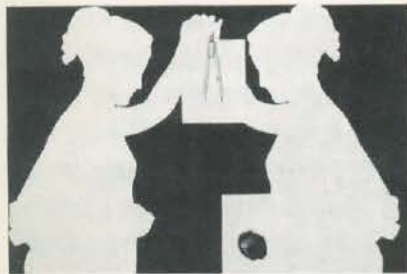
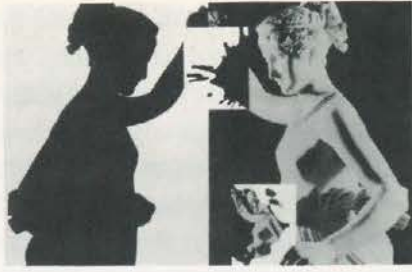


FOTO MAURIZIO BRENZONI



La casa di Lucrezio,
1981/84. ~~1981~~
Calchi di gesso e stoffa.
(courtesy Studio La Città, Verona)

19. Da una conversazione pubblica di Giulio Paolini con Gianni Vattimo, in: AA.VV., *Che cosa sia la bellezza non so*, Leonardo Ed., Milano, 1992, pp. 95-96.
20. Credo di avere individuato, in tutta la produzione di Paolini, un solo caso in cui lo sguardo dell'artista coincide con gli sguardi dello spettatore, della tradizione, del soggetto ritratto: è il caso di *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*. La ritengo l'unica opera tragica eseguita da Paolini, perché di una inespressività, di una impersonalità e di una fissità davvero mortali. Noto invece che la critica ha visto nella coincidenza dei codici visivi più di un motivo consolatorio.
21. G. Paolini, intervista di Francesco Poli, in "Contemporanea" n.2, estate 1988.
- mento, quello in cui la cosa è compiuta, quell'attesa è infinita e ad essa sola pertiene il carattere eterno, perché eternamente, infinitamente rinviabile. In tal modo la verità, come l'infinito, l'eternità, la rappresentazione vengono messi tra parentesi, letteralmente, tra parentesi finite e precarie, e finiscono per subire, di quella precarietà, tutti i limiti, le distanze, gli scetticismi, mentre sono proprio queste presenze discrete, stupite e incredule, a respirare l'infinito dell'attesa, come l'attimo di un battito di ciglia reso immortale. Per questo l'opera è assolutamente trasparente, per questo essa è tutta "al di qua", come la bellezza: "estranea comunque a ogni definizione, la bellezza è allora parente stretta dell'infinito, della vertigine dell'interpretazione: ma non è posta al di là, alla fine di una prospettiva indecifrabile, in estrema, irraggiungibile lontananza. E' posta al di qua, sulla soglia: presidia la soglia del luogo che dovrebbe ospitare la sua immagine. Non è dunque infinita, ma s-finita (e finisce anche noi, che giungiamo affannati all'appuntamento e abbiamo l'impressione di incontrare una controfigura, il suo sosia). Sempre mutevole, ancorché immobile, la bellezza come un controcanto: quello delle differenti versioni di *Mimesi*, dove da un momento all'altro gli sguardi si incrociano e il riconoscimento porrà fine all'incantesimo²⁰; oppure, il controcanto polifonico della *Casa di Lucrezio* (1981-1984), alla quale si addicono le parole dell'artista: "Il fatto stesso di cogliere una *scena* dilata i limiti della visione e li rende relativi, perché quello che stiamo guardando è *quello che stiamo guardando* e non abbiamo la certezza che quella cosa, chiudendo gli occhi, resti così come l'abbiamo vista appena prima... Il mio lavoro vive di quell'ossigeno che è lo sguardo in quel momento"²¹ Già, chiudendo gli occhi: la *Casa di Lucrezio*, ovvero la disgregazione del tempo, il non-più che ci accoglierà quando li riapriremo: *Cythère* (1983) ovvero il gesto definitivo che pone fine all'illusione rivelando, in tal modo, tutta la sua precarietà; *L'Altra figura* (1984-86, mi riferisco all'opera così come si presentava al Castello di Rivoli, le due figure a ridosso di due riquadri bianchi alle pareti): noi chiudiamo gli occhi e non sappiamo se al nostro risveglio i due calchi interi avranno subito la stessa sorte dell'altro ridotto in frammenti (il non-più), o se le mani protese delle due figure avranno lasciato un minimo segno, una impercettibile, prima, labile impronta sui "fogli bianchi" delle pareti (il non-ancora). Nelle ultime grandi intraprese Paolini sembra ampliare ulteriormente queste sonorità: *Mnemosine*, la cui realizzazione in nove stazioni percorre buona parte degli anni Ottanta, rinvia all'infinito il non-ancora che ogni singola stazione annuncia ma non realizza, e il non più di una visione d'insieme data ormai per irrimediabile e irricomponibile; *Contemplator enim* (1991) sospeso tra una scena in via di smobilitazione e un punto di fuga che proietta nell'etere lo spazio bianco dell'ultimo lavoro.

Su queste lunghezze d'onda Paolini ha in diverse occasioni insistito: "Il tentativo di dare forma, esistenza direi, ad un'opera senza la mortificazione di vederla compiuta. Senza l'impaccio intimidatorio del significato. Un desiderio di applicazione pura"²²; "Attraverso il mio lavoro non ispessisco il quadro, ma provo a farlo vivere come conferma non abusiva della sua presenza"²³; "Ho sempre scelto il modo più invisibile, meno corporeo di dare evidenza a quello che volevo realizzare"²⁴; "Nulla è insomma più *finito* che un'opera ancora da iniziare: tutto però, perché sia esistente, ci induce a ricominciare"²⁵; C'è il tema del non-ancora (o del non più) come suggerimento-annuncio-sospensione dei significati e c'è, per far ciò, la dichiarazione di intenti di voler sfuggire gli oggetti che sollecita un altro richiamo: "Se pongo in opera degli oggetti, non sono messi lì - e per giunta in primo piano - per porsi in evidenza in quanto oggetti, ma quasi paradossalmente sono lì per annullarsi, per rendere invece visibile lo spazio che vengono a formare"²⁶; siamo di fronte ad un ulteriore paradosso: l'impiego di figure-immagini-oggetti tra i più elementari ed emblematici, non solo della storia dell'arte (naturalmente in copia) ma della civiltà tecnologica di massa, e un uso e un contesto che li trasforma in nuove, originali, stupefatte virtualità inconsistenti e come impalpabili.

Ma come attuare questo paradosso, tenendosi in scacco perpetuo, destinando ogni passo ad una sorta di condizione precaria, incerta, incredula? La risposta ce la restituisce lo stesso Paolini quando parla della necessità di "mantenere uno stato febbrile del linguaggio", di "perseguire una ricerca insoddisfatta sui modi della espressione"²⁷. E si dovrà riconoscere che la critica si è soffermata troppo spesso sulle figure, sui calembours, mises en abime, doublures, crasi, sineddochi, false prospettive, prendendoli come dati, analizzandoli quali entità ultime del processo comunicativo, anziché muovere dai dati linguistici per scoprire o anche semplicemente individuare all'interno del processo artistico di Paolini gli attimi perturbativi, le immagini folgoranti, gli stati della visione più oscillanti: fa eccezione Celant quando, citando Roland Barthes, parla dell'impegno di Paolini volto a "decifrare il linguaggio dell'arte come *limite iniziale del possibile*", di "energia del linguaggio dell'arte ancora allo stato potenziale", cosicché egli è "interessato non tanto a creare allegorie e metafore, quanto a focalizzare l'istante in cui l'autore entra in rapporto con l'insieme linguistico e i suoi segni"²⁸, fa eccezione Bruno Corà quando, a proposito del *Trionfo della rappresentazione* (1983-84), così scrive: "La vasta composizione di luce e opacità di corpi che la occupano presenta un *qualcosa* che è a metà virtuale e a metà fisico, includendo pensiero che si irradia e oggettività che sosta inerte ma partecipa a suo modo alla definizione della composizione"²⁹, però da queste felici intuizioni entrambi non traggono le dovute conseguenze, non si spingono al luogo in cui l'opera vibra e respira

22. G. Paolini, *idem*, p. 50.

23. *Ibid.*, pp. 51-52.

24. G. Celant, op. cit., p. 11.

25. G. Paolini, IF, p. 63.

26. F. Pasini, *Luogo e contrade*, intervista a Giulio Paolini, in "L'illustrazione italiana", n. 24, Milano, maggio 1985.

27. G. Paolini, IF, p. 84.

28. G. Celant, op. cit., p. 13.

29. B. Corà, *Tutto qui*, in *Giulio Paolini*, Essegi, Ravenna, 1985, p. 16.

30. Per l'opera grafica di G. Paolini si veda: *Impressions graphiques*, Marco Noire Ed., Torino, 1989 e 1992, due volumi.
31. G. Paolini, IF, p. 78.
32. Ibid., p. 23.

e si trova come in bilico tra rovina e sconfitta, e si sottrae al possesso e si fa inafferrabile, se pur trasparente, perché breve ma intensa, come l'attimo di un battito di ciglia. Così esemplificando, prendiamo due sequenze: la prima *Diaframma 8, 1/25, D867*, la seconda *1421965, Capitemi!, Anna-logia*. Entrambe potrebbero avere, come didascalia a commento, questo enunciato di Vincenzo Agnetti: "Dati due o più istanti-lavoro vi sarà sempre una durata-lavoro contenente gli istanti dati", però esso non è sufficiente per spiegare la precarietà alla quale l'hic et nunc delle istantanee fotografiche conduce il quadro, precarietà amplificata dal contesto quotidiano, da un'ottica non privilegiata, cosicché i momenti prelevati sono alcuni tra i tanti, posti e come sospesi in un attimo qualsiasi tra il non-più. Nel *fra-tempo*, il quadro coniuga l'esistenza pura. Ed analogo discorso attorno alla precarietà si potrebbe tenere per *L'invenzione di Ingres* (1968), con l'avvertenza che in questo caso la precarietà concerne la prospettiva storica e la storia dell'arte e la presunta obiettività storica. La dissolvenza annuncia un coagulo di punti più o meno denso e ormai irriconoscibile? Una precarietà, va ribadito, che in ogni caso è di tipo visivo e che trae origine dal mezzo linguistico, da un uso non statico e non dogmatico, dalla capacità di portare ad un massimo di concentrazione interna le potenzialità del mezzo linguistico. Per questo aspetto, gli *studi*, la grafica³⁰, lavori come *Cariatide* (1979), *Hortus Clausus* (1981), *Hierapolis* (1982), *Les fausses confidences* (1983), *L'indifferent* (1988) possono risultare estremamente rivelatori perché il non-ancora assume le sembianze del primo apparire di un'intuizione, di un'idea, per essere riproposta così, senza restrizioni, mantenendone intatte le levità, le vibrazioni anche minime. Il rapporto dell'opera col progetto si manifesta in modo non esteriore, né esterno, né estraneo, il progetto, meglio, la progettualità è il pensiero sensibile dell'opera in espansione, è la materialità spaziale che annuncia il proprio destino imperscrutabile.

Se le cose stanno a questo punto, anche la tanto citata circolarità del lavoro di Paolini andrà riconsiderata. Se è vero che la somma della sua produzione disegna qualcosa di abbastanza prossimo ad *Unisono* (1974), essa compone anche un'immagine che l'artista così una volta ha descritto: "L'artista, dimenticata la sua prima opera, si mette in disparte ed al suo posto appare un gentiluomo: tutti i quadri che riuscirà a mostrare in seguito si metteranno in posa come a formare un'immensa cornice a quel riquadro vuoto"³¹, come a "imitare il gesto del prestigiatore, artefice di apparizioni e riapparizioni"³². Nel cerchio-circo, dove l'artista-prestigiatore tra saltimbanchi e acrobati corre sul filo teso dell'insignificanza al sublime (attento solo ai passi falsi del paradosso), la ruota delle meraviglie gira nella penombra, mentre le opere compaiono e scompaiono come tanti flashes, ognuna suggerendo i propri punti di fuga, i propri slittamenti, i propri originali, autonomi attimi di poesia, ognuna sospesa tra il non-ancora e il non-più. Così, nel gioco di apparizioni e

riapparizioni, ecco delinarsi *Qualcuno o qualcosa* (1987)³³: la dissolvenza granulosa dei punti bianchi coagula e organizza sul plexiglas uno spazio come un foglio. La trasparenza dell'opera è attraversata dalla luce e dallo spazio come un foglio. La trasparenza dell'opera è attraversata dalla luce e dall'occhio dello spettatore. E così vive. Subito dopo siamo catturati da *Les instruments de la passion* (versione del 1987-88): nel disordine dei ritagli di carta si delinea un foglio sulla superficie di vetro del tavolo. La luce del faretto atterrato l'attraversa e raggiunge la tela bianca che pende dal soffitto. L'opera invade l'idea e questa restituisce un po' di bagliore, solo quello, perché tra le due non possono esserci coincidenze o adeguamenti di sorta. E' allora, presumibilmente, che l'artista fa il suo ingresso e si pone all'ascolto di un'immagine silenziosa, di un evento discreto, e nel "gioco tutto rivolto a dare scacco all'incedere incontrastato delle ore e dei minuti, a trasferire nella porzione aurea di un quadro o di una pagina l'imperturbabile circolarità delle lancette di un orologio"³⁴, esegue *Disegno geometrico* (1960), l'opera che annuncia tutte le opere che l'artista non ha fatto, la sua squadratura del cerchio.

Ha scritto Saverio Vertone: "C'è qualcosa che Paolini sa del mondo e non sa di se stesso. Questo qualcosa è esattamente quel che ha fatto di quel che ha visto, il segno non veduto con cui ha trasformato il visibile, l'arte che ha creduto di inseguire e che invece lo inseguiva, il significato dei significati, la forma delle forme, il colore dei colori: lo stile. Lo stile, che spiega e non è spiegato.

Per questo, Paolini non è *tutto qui*, anche se qui c'è qualcosa di più del *tutto Paolini*, e certo assai più del suo inventario"³⁵

Ebbene, io credo che il *non tutto qui* di Paolini altro non sia se non *il cuore segreto del suo orologio*, il tempo silenzioso che scorre all'interno della sua opera e che avvolge lo spettatore nelle sue spire, quella concezione del tempo che queste brevi note hanno la presunzione di dire per la prima volta attraverso le parole che altri hanno già detto.

P.S.. Mentre stendevo questo testo, Giulio Paolini mi ha reso partecipe, quasi a sostegno delle idee qui sviluppate, del suo lavoro esposto nelle mostre presso le gallerie Christian Stein di Milano e Yvon Lambert di Parigi, in particolare mi ha descritto un ambiente in penombra turbato di tanto in tanto da un flash fotografico. Ciò ha permesso nuove parole, la possibilità di delineare meglio la dinamica temporale dell'opera dell'artista. E' stato allora che mi sono ricordato della pagina iniziale di Bruno Corà in *Tutto qui*³⁶. Ho avvertito come la sensazione di rivivere qualcosa già vissuto da un altro. Così mi ritrovo con un dubbio in più: e se i testi critici attorno alla sua produzione fossero le uniche opere che Paolini ha effettivamente realizzato nel corso degli anni, i suoi soli, autentici, *valets de chambre*?

33. Faccio riferimento alla versione pubblicata in S., a p. 143.

34. G. Paolini, S, p. 275.

35. S. Vertone, *Non tutto qui*, in *Giulio Paolini*, Essegi, Ravenna, 1985, pp. 46-47.

36. B. Corà, op. cit., p. 15.

GIULIO PAOLINI

WHERE ISEE

by Mario Bertonì

Since existence in Canetti's aphorism is of a wholly visual nature, so that, in the ultimate analysis, we are able to "see" things according to the frequency with which they pass before our eyes, we should ask ourselves whether this citation is the most appropriate for introducing not only Giulio Paolini's work, but any discussion on art in general. What does the knowledge of a bibliography, any bibliography, in effect mean? Not a vain, weary, academic exercise, nor an attempt to obtain computerized data, but that indispensable moment of analysis and observation of the already seen and already given (by others), of a focussing of commonplaces (of criticism), against which the direct experience of the work can be set (or merely followed or summed up), trying to meet another gaze, that, if not exactly of the first, at least of the second or the third time, and to make possible the infinite interpretation as vertigo. It is clear that, by making these affirmations, our argument cannot but involve Giulio Paolini's work, if only because his thirty years of artistic activity is inseparable from his critical reflexion being, as it is, a constant theoretical determination of the creative moment, and vice versa. Moreover, the place he has mostly moved in seems to be the common place of reproduction and reproducibility, the place of ideals, universality and the infinite - all of a contemporary flavour populated with tracings and re-tracings, copies of copies, photocopies and photographs, easels, mass-produced objects, white canvasses and sheets of white paper, the museum, "museumified" place within which the figure of the "creator", the "artificer" is not only about to disappear, but also that whole system of values constructed around inspiration, expression, the uniqueness of the creative moment of the genius. We might wonder what Benjamin would think, but independently from the answer we might give, and in the meantime, the perplexities of the spectator who, placed before a sort of perpetuation of the repeat, no longer knows where or how to look, find, if not a justification, at least an explanation, Paolini writes: "his (the artist's) condition is a state of non-belonging, distraction or skepticism which the rule in force, whether it be con-

*“What has been seen only once
does not yet exist.*

*What has always been seen
no longer exists”¹*

servative or revolutionary, is ready to interpret as provocative”² and this may sufficiently help or usefully correspond to those perplexities. With which the circle closes, or so it seems. In the centre, in the place of the ‘truth’, the ‘content’ or the ‘representation’, the white space of the wall, the canvas, the sheet of paper or the absence, the void, fillable only with the infinite interpretation which the author suggests every time and with the very movement of languages (their weaving, doubling-up, splitting, recomposure) set going. In comparison with the incessant repetition of what is always the same, there is the different path set out to reach it, like saying that there cannot be two identical circumferences or circles. So, the more credited image of Paolini’s takes on form, the analytic-conceptual one to be found in Filiberto Menna’s texts³, Renato Barilli’s⁴, Maurizio Fagiolo’s⁵, Mario Diacono’s⁶, Francesco Poli’s⁷ and Tommaso Trini’s⁸ - not to mention Germano Celant’s⁹, who was chronologically the first to take an interest in Paolini’s work and the first to dedicate a paper to him. Celant had attempted, in 1972, to organize the artist’s work in relation to his times and also to Reinhardt, Flynt, Barry, Huebler, Weiner, Dibbets, Kosuth and “Art and Language” It is an extremely valuable analysis because it is carried out almost entirely using first-hand sources; we may share Celant’s views in consideration of the time in which it was written and above all of Giulio Paolini’s production in those years, and perhaps, for this very reason, it is too firmly linked to that situation. And as we make this claim the first doubts emerge. If there have been changes, how will they be considered? He himself once said: “No picture of mine was ever painted to cancel out the previous one, it is not a series of experiences which are added up, but it is always an absolute declaration, independent, suspended in time, without relations of development. This is why people think I wasn’t able to do anything else after my first picture”¹⁰ - declares the artist in one of his many paradoxes uttered here and there, contrasting with this other idea: “Time has caused us to substitute our vocabulary, our instruments. There has been a change-over. At the beginning, it was the instruments of painting in general. Now the change-over has replaced

1. E. Canetti, *Il cuore segreto dell'orologio*, Adelphi, Milano, 1987, p. 88.

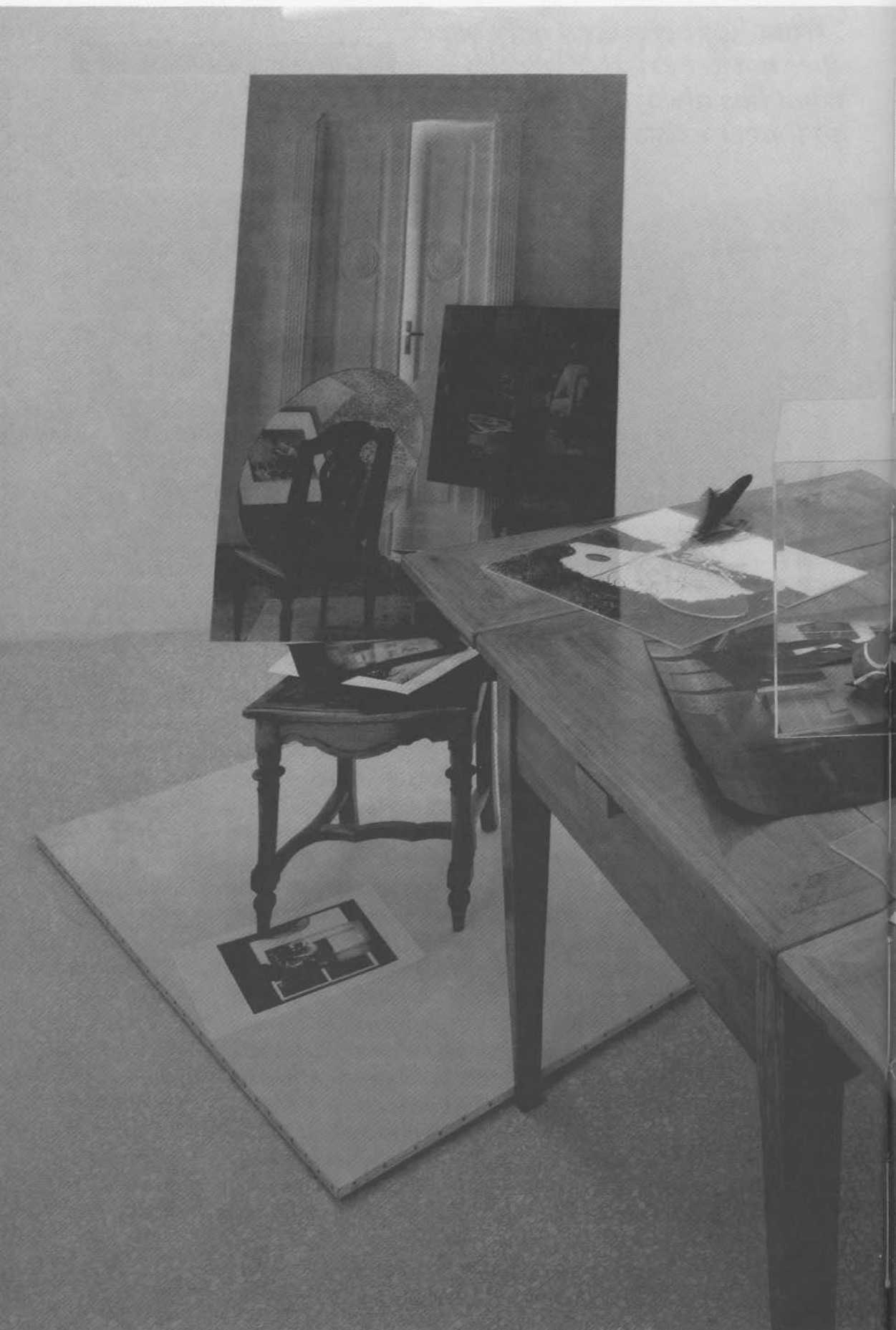
2. Per comodità di esposizione e di consultazione, e salvo diversa indicazione, traggo con questa e le successive dichiarazioni di Paolini da: *Intentions/Figures, Images/Index* (d’ora in poi: IF), Le Nouveau Musée, Lyon-Villeurbanne, 1984; e da *Suspense. Breve storia del vuoto in tredici stanze* (d’ora in poi: S), Hopefulmonster, Firenze, 1988. La citazione in oggetto è tratta da: IF, p.15.

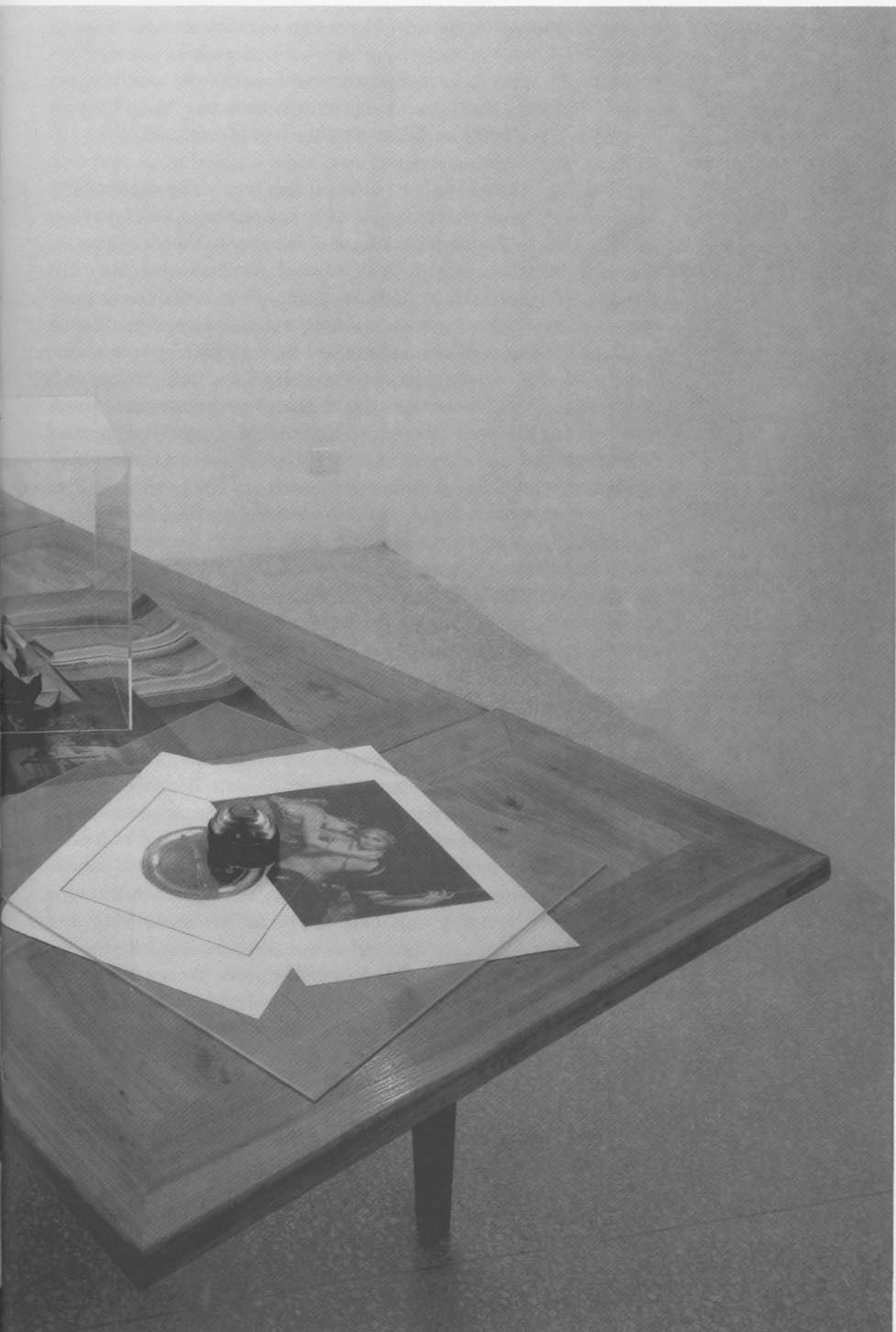
3. F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino, 1975.

4. R. Barilli, *La ripetizione differente*, cat. Studio Marconi, Milano, 1974.

5. M. Fagiolo, *Glossario*, cat. Università di Parma, 1976.

Giulio Paolini.
Esposizione a Villa delle Rose (Bologna 1990)
foto Attilio Maranzano





6. M. Diacono, *Le deArt et son double: the Art of Vision*, cat. Galleria Diacono, Bologna, 1978.
7. F. Poli, cat. Studio Marconi, Milano, 1984.
8. T. Trini, *Giulio Paolini, un decennio*, in "Data", nn. 7-9, Milano, 1973.
9. G. Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York-Paris, 1972.
10. A. Bonito Oliva, *Dentro il linguaggio*, dialogo con Paolini, in cat. Studio Marconi, Milano 1973.
11. G. Paolini, *Idem*, Einaudi, Torino, 1975, p. 53.
12. Dichiarazione resa da Paolini a chi scrive nel corso di una conversazione nel luglio 1992.
13. G. Paolini, IF, p. 55.
14. F. Poli, *Giulio Paolini*, Lindau, Torino, 1989.
15. *Ibid.*, p. 13.
16. G. Paolini, S., p. 257.

them with the words (paintings) I have done over the years. First the instruments, then the pictures. It was not a critical analysis in a temporal key, now, however, I have instruments of a different nature in my hands.... It is like preparing a vocabulary with the lexics changed but not the syntax. The sonority changes but not the type of sentence"¹¹

So: if there have been changes, may it be said parenthetically, they must not be considered according to an idea of development ("I am not speaking of development. A work is not a development of what came before. It is a happening. The work imposes itself by itself. Ascendencies with what has already been done are not premeditated. It is not a concatenation of predetermined steps and phases of development, but the opposite"¹², nor according to a logical idea of linear concatenation ("Tracing a story, looking at it like the trajectory of a comet, would be like illuding oneself that one is contemplating in a point the mystery of an endless straight line"¹³); rather such changes seem to ascribe themselves to processes of metamorphosis which have no solution of continuity between one work and another, to forms of concatenation of the kind of Archimede's spiral, a bit like what happens in the initial sequence of Alfred Hitchcock's *Vertigo* (**The woman who lived twice**), played out on the retina of the eye and based on paces and constellations which seem, alternately, to suck us in and extend spatially, and converge towards us. Thus, it will be enough to glance through Celant's above-mentioned work and place it beside the more recent work on Paolini - I refer to the one by Francesco Poli¹⁴, to realize how much more complex the artist's work has become, how much more "substantial", denser with perspective lines: in comparison, the early efforts appear more elementary, almost more schematic in their tautological recurrences just as happens when we compare Gilberto Zorio's current installations with what he did in the 'sixties. But this is not enough, just as a change of horizons is not enough to explain the impression of a dated text when Celant's work is being examined. As far as the above mentioned work by Poli is concerned, it is extremely useful and convincing in the part entitled **Note di lettura** (Notes for interpretation), a kind of glossary listing the places, figures, themes and techniques used by Paolini, but the first part **L'io dell'artista l'io della pittura** (the artist's ego, the painting's ego) leaves us in some doubt: is it really true that the ego is so thematically central to Paolini's poetics, poetics which have hinged on impersonality and estrangement? Now, even if we admit that the greatest degree of objectivity coincides with the greatest degree of subjectivity (another fine paradox), speaking of the ego runs the risk of proposing ontologisms and psychologisms which are certainly extraneous to Paolini's work. And Poli himself is forced to admit: "This Ego which contracts into an unextended point, has the eye as its direct physical correlate"¹⁵, precisely because the work does not need a beyond; once it has been "exhibited", "shown", it no longer requires the presence of absence or hypo-statement of its artificer. The work, as Paolini says, "is there, it is the work which **looks** at us"¹⁶. And with this, perhaps we have reached the point which most concerns us, the theme of seeing, which runs through the whole of the artist's work, a phenomenology of the gaze, whose mo-

des and feature it would be wise to trace, and which has, as a correlative-objective the **image**, that is the place in which the vision occurs: the gaze of its artificer and the observer, the thing, the space it makes visible, the moment of the gaze of the vision. And indeed, if we too wish to attempt our **doublure**, like a kind of **mise en abîme**, we could say that Paolini's first work is not **Disegno geometrico** (1960) (ometric design), but **Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)** (1969) (I see (the deciphering of my field of vision)), and that it is nothing but the realization, the visualization of an affirmation of Jacob Burckhardt's: "my field of vision is fundamentally my reason for living"¹⁷, which means: the artists is **made** of images, and transmits what he has seen; he is run through with images, and they always go beyond him, We can also try to conjugate seeing: reflecting, reflecting oneself, seeing, seeing oneself and being seen, making oneself something to be seen, peculating, prospecting, being present, contemplating, focussing..., and also announcing, revealing, transpiring, glimpsing, underlining, appearing, making blind.

I believe it is necessary to work on these elements and on vision time. In fact, a propos of this, our quote from Canetti at the beginning of this paper has a curious echo in the words of Paolini's: "It is the work, now, which imagines the author. What is revealed to the gaze is a moment anterior to all possible definition, beyond which all definitions will be possible. The interval which separates us from the image is eternity, which is consumed in the wait for the beginning. Vision is entrusted to nine male figures: the **not yet** (or the **already more**) which they celebrate is the quintessence of inexpressiveness and distance"¹⁸. There is "the moment anterior to all possible definition", and there is "the interval which separates us from the image" as "eternity which is consumed in the wait for the beginning", but above all there are the **not yet** and the **already more** (or the **no longer**) as the extreme limits of the **Interval**, and we ought to ask ourselves whether the chalk moulds sawn and placed against the walls on the other side create the moments preceding the **not yet** and the **no longer**: if things have reached this point, the space which physically separates the two moments, that is the void of the room, is in fact, "full", that is, charged with all the gazes and all the possible visions which are-between, but, the wait for that moment, when the thing is performed, that wait is infinite and to it only pertains the eternal character, because it is eternally, infinitely postponed. In such a way, truth, like the infinite, eternity and representation are put between brackets, literally, between finite, precarious parentheses, and they end up suffering all the limits, distances and skepticisms of that precariousness, while it is precisely these discrete, surprised, incredulous presences which breathe the infinite of the wait, like the moment of a blink of the eyelid rendered immortal. This is why a work of art is absolutely transparent, this is why it is all "on this side", like beauty: "extraneous to all definition, beauty is, then, a close relation of the infinite, the dizziness of interpretation: but it's not on the other side, at the end of an undecipherable perspective, an extreme, unreachable distance. It is on this side, on the threshold: it presides over the threshold of the place which ought to house its image. It is not, therefore, infinite, but finished off (and it finishes us off too, as we arrive breathlessly at the appointment with the impression that we are meeting a stand-

17. Come in un gioco di lenti ricavo la citazione da: E. Canetti, op. cit., p. 33.

18. G. Paolini, S. p. 200. La dichiarazione accompagna *Il trionfo della rappresentazione*.

19. Da una conversazione pubblica di Giulio Paolini con Gianni Vattimo, in: AA.VV., *Che cosa sia la bellezza non so*, Leonardo Ed., Milano, 1992, pp. 95-96.

20. Credo di avere individuato, in tutta la produzione di Paolini, un solo caso in cui lo sguardo dell'artista coincide con gli sguardi dello spettatore, della tradizione, del soggetto ritratto: è il caso di *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*. La ritengo l'unica opera tragica eseguita da Paolini, perché di una inesplicità, di una impersonalità e di una fissità davvero mortali. Note invece che la critica ha visto nella coincidenza dei codici visivi più di un motivo consolatorio.

21. G. Paolini, intervista di Francesco Poli, in "Contemporanea" n.2, estate 1988.

22. G. Paolini, *idem*, p. 50.

23. *Ibid.*, pp. 51-52.

24. G. Celant, op. cit., p. 11.

25. G. Paolini, IF, p. 63.

26. F. Pasini, *Luogo e contrade*, intervista a Giulio Paolini, in "L'illustrazione italiana", n. 24, Milano, maggio 1985.

in, or the double). Ever changing, though immobile, beauty appears to us against the light"¹⁹. The stand-in, the backlighting, beauty as a descant: that of the different versions of **Mimesis**, where from one moment to the next the gazes will meet and recognition will put an end to the spell²⁰; or, the polyphonic counterpoint of **Lucretius' House** (La 1-1984), to which the words of the artist are very fitting: "The very fact of compassing a **scene** dilates the limits of vision and makes them relative, because what we are looking at is **what we are looking at**, and we have no assurance that the thing, when we close our eyes, will stay the same as it was when we saw it a moment before;... My work lives on that oxygen which is the gaze at that moment"²¹. Of course; closing our eyes: **Lucretius' House**, or the disintegration of time, the no-longer which awaits us when we open them; **Cythere** (1983) or the definitive gesture which puts an end to the illusion thus revealing all its precariousness; **The Other Figure** (1984-86, I refer to the work as it was presented at the Rivoli Castle, the two figures against two white back grounds on the walls): we close our eyes and we do not know whether, when we open them the two whole figures will have suffered the same fate as the other one, smashed to bits (the no-longer), or if the outstretched hands of the two figures have left a mark, an imperceptible, ephemeral sign on the "white pages" of the walls (the not-yet). In his last two great works, Paolini seems to expand these sonorities even further: **Mnemosine**, worked out in nine phases, runs through the greater part of the 'eighties and indefinitely postpones the not-yet which each phase announces but does not bring about, and the no-longer of a vision of the whole by now given up as being irremediable impossible to reconstitute; **Contemplator enim** (1991), suspended in a scene which is being taken down and a point of escape which projects into the universe the white space of this last work.

Paolini insisted on several occasions on these wave-lengths: "the attempt to give a form, an existence, I would say, to a work without the mortification of seeing it finished. Without the intimidating embarrassment of the meaning. A desire for pure application"²²; "with my work I do not 'thicken' the picture, but I try to make it live, as a lawul confirmation of its presence"²³; "I have always chosen the most invisible, least corporeal way of making what I wanted to create stand out"²⁴; "Nothing is more **finite**, finished, than a work yet to be begun: everything, however, for it to be existent, induces us to start again"²⁵; There is the theme of the not-yet (or of the no-longer) as a suggestion-announcement-suspension of meanings, and there is, to do this, the statement of the intention to avoid objects which prompts another appeal: "if I use objects, they are not put there - in addition they are in the foreground - to show that they are objects, but almost paradoxically they are there to cancel themselves out, to render the space they come to form invisible"²⁶; Here we have another paradox: the use of figure-images-objects of the most elementary and emblematic nature, not only of the history of art, but of our mass technological civilisation, and a use and a context which transforms them into new, original, stupefied, inconsistent, and as if impalpable virtualities.

But how can this paradox be accomplished, in a perpetual checkmate, designating every step to a sort of precarious, uncertain, incredulous condition? Paolini himself supplies the answer when he talks of the need to “maintain a feverish state of the language”, to “carry out a dissatisfied research into the modes of expression”²⁷. And it must be recognised that criticism has too often dwelt on the figures, calembours, **mises en abime**, **doublures**, crasis, synecdoches, false perspectives, taking them as data, analyzing them as final entities of the communicative process instead of moving linguistic data to discover or quite simply to distinguish within Paolini’s art process the disturbing moments, the blinding images, the more fluctuating states of vision: Celant makes an exception when, quoting Roland Barthes, he speaks of Paolini’s commitment towards “deciphering the language of art as the initial limit of the possible”, of “energy of the language of art still in its potential state”, so that he is “not so much interested in creating allegories and metaphors, as in focussing on the instant in which the author enters into a relationship with the linguistic whole and it signs”²⁸. Bruno Corà makes an exception when he writes on the subject of the **Trionfo della rappresentazione** (The Triumph of representation) (1983-84): “the vast composition of lights and opacity of bodies which occupy it presents a **something** which is half virtual and half physical, including thought which radiates out and objectivity which pauses inertly but which still takes part in its way in the definition of composition”²⁹; but neither draw the right consequences from these happy intuitions, they do not go to the place where the work vibrates and breathes and balances on the edge of ruin and defeat, where it eludes possession and becomes uncatchable, if transparent, because it is brief but intense, like the instant of the blink of an eyelid. Let us take two sequences: the first **Diaframma 8, 1/25, D867**, the second **1421955, Capitemi!** (Understand me!), **Anna-logia** (Ana-logy). Both could have, as a caption-comment, these words of Vincenzo Agnetti: “Given two or more instants-work there will always be a duration-work containing the given instants”, but it is not sufficient to explain the precariousness to which the **hic et nunc** of the photographs leads the picture, a precariousness amplified by the everyday context, by the non-privileged view, so that the moments extracted are but a few amongst many, placed and as if suspended in any moment between the not-yet and the no-longer. In the **mean-time**, the picture conjugates pure existence. And we could say the same about **L’ invenzione di Inres** (Ingres’ invention) (1968), with the warning that in this case the precariousness concerns the historical perspective and the history of art and the presumed historical objectivity. Does dissolvency announce a more or less dense clot of points which are by now unrecognisable? It is important to underline that in any case the precariousness is of a visual kind and takes its origin from the linguistic means, from a non-static, non-dogmatic use, from the ability to bring the potentialities of the linguistic means to a maximum of inner concentration. In this sense, the **studi** (studies), graphics³⁰, works such as **Cariatide** (Cariatid) (1979), **Hortus Clausus** (1981), **Hierapolis** (1982), **Les fausses confidences** (1983), and **L’indifferent** (1988) may appear extremely revealing because the not-yet takes on the appearance of the first sign of an intuition, an

27. G. Paolini, IF, p. 84.

28. G. Celant, op. cit., p. 13.

29. B. Corà, *Tutto qui*, in *Giulio Paolini*, Essegi, Ravenna, 1985, p. 16.

30. Per l’opera grafica di G. Paolini si veda: *Impressions graphiques*, Marco Noire Ed., Torino, 1989 e 1992, due volumi.

31. G. Paolini, IF, p. 78.
32. *Ibid.*, p. 23.
33. Faccio riferimento alla versione pubblicata in S., a p. 143.
34. G. Paolini, S, p. 275.
35. S. Vertone, *Non tutto qui*, in *Giulio Paolini. Essegi*, Ravenna, 1985, pp. 46-47.

idea, being later repropounded thus, without restrictions, with the vibrations, the smoothness kept intact. The relationship of the work with the project is revealed in a non-external way, which is neither exterior nor extraneous; the project, or better, the projectuality, is the sensible thought of the work in expansion, it is the spatial materialness which announce its own inscrutable destiny.

If things have got to this point, even the much-cited circularity of Paolini's work will have to be re-examined. If it is true that the sum of his production designates something quite near to **Unisono** (1974), it also composes an image that the artist once described in these terms: The artist, once he has forgotten his first work, stands aside and a gentleman appears in his place: all the picture he manages to exhibit subsequently will pose as if to form a huge frame or that empty space³¹, as if to "imitate a conjuror's movements, that creator of appearances and re-appearances"³². In the circle-circus, where the artist-conjuror walks the tightrope amidst tumblers and acrobats; from meaninglessness to the sublime (aware only of, the false steps of paradox), the Big Wheel turns in the half-light, while the works appear and disappear like to many flashes, each suggesting its own exit points, its sideslips, its originals, autonomous moments of poetry, each suspended between the not-yet and the no-longer. So, in the game of appearances and re-appearances, there is **Qualcuno o qualcosa** (Someone or something) (1987)³³: the grainy fading of the white ponts clots and arranges on the plexiglass a space like a sheet of paper. The transparency of the work is crossed by the light and the eye of the observer. Thus it lives. Immediately afterwards we are captured by **Les instruments de la Passion** (1987-88 version): in the confusion of paper cuttings, a sheet can be made out on the glass table top. The spotlight passes through it and reaches the white canvas hanging from the ceiling. The work invades the idea and this restores a little of the glow, only that, because there cannot be coincidences and adjustments between the two. And so, presumably, it is there that the artist makes his entry and listens to a silent image, a discrete event, and in the "game bent on checkmating the unopposed advancing of hours and minutes, transferring the imperturbable circularity of the hands of a clock onto the precious portion of a picture or a page"³⁴, he creates **Disegno geometrico** (1960), the work which announces all the works the artist never did, his squaring of the circle.

Saverio Vertone wrote: "There is something Paolini knows about the world but does not know about himself. This something is precisely what he has done and what he has seen, the unseen sign with which he transforms the visible, the art he believed he was pursuing but which pursued him, the meaning of meanings, the form of forms, the colour of colours: style. Style, which explains and is not explained.

For this reason, Paolini is not **all here**, although there is something more than **all Paolini**, and certainly much more than his inventory"³⁵.

I believe that the **not all here** of Paolini is none other than **the secret heart of his clock**, the silent time which passes within his works and

which envelops the observer in its spirals, that conception of time which these brief notes presume to talk about for the first time through words already spoken by others.

36. B. Corà, op. cit., p. 15.

P. S. While I was writing this text, Giulio Paolini brought me in on his latest work, almost as if to corroborate the ideas expressed here. The work will be shown in exhibitions shortly to take place at the Christian Stein Milan Gallery and the Yvon Lambert Paris Gallery. In particular he described to me a place where the halflight was broken from time to time by the flash of a camera, This gave me new words, a better chance to outline the temporal dynamics of the artist's work. It was then that I remembered the first page of Bruno Corà's in **Tutto qui** (All here)³⁶. I felt a sensation of reliving something already experienced by someone else. Now I have an extra doubt: what if the critical texts on his production were the only works Paolini ever accomplished over the years, his only, authentic valets de chambre?