

Il raddoppio. Giulio Paolini e Raymond Roussel

α antinomie.it/index.php/2023/01/11/il-raddoppio-giulio-paolini-e-raymond-roussel/

10 gennaio 2023



Dopo quello di Lucia Corrain, proponiamo anche l'intervento di Elio Grazioli tenuto al convegno L'artista ringrazia. Genealogie: le fonti artistiche e letterarie di Giulio Paolini, tenutosi al Teatro Niccolini di Firenze il 9 e 10 giugno 2022.

quell'inspiegabile spettacolo per nessuno che è un quadro
Giulio Paolini, *Ancora un libro*, 1987

Raymond Roussel non è uno scrittore molto frequentato nelle letture né degli italiani né di altri, francesisti a parte. Relegato nel mondo delle avanguardie, amato da Apollinaire, da Duchamp e dai surrealisti, senza peraltro che ne comprendesse le ragioni, morto a Palermo nel 1933 in circostanze misteriose, cui Leonardo Sciascia ha dedicato un libro nel 1971, è stato riscoperto negli anni '50 dagli scrittori del Nouveau Roman e dell'Oulipo, attraverso i quali deve averlo scoperto anche Paolini, che lo ha letto intorno al 1963 in originale, perché non ancora tradotto in italiano[1].

Roussel è stato un personaggio e un autore eccentrico sotto molti aspetti. Molto ricco di famiglia, pieno di piccole manie e inscalfibile nei suoi comportamenti, ha sempre vissuto in disparte sia dal mondo letterario e intellettuale, sia da quello mondano; un tipico uomo

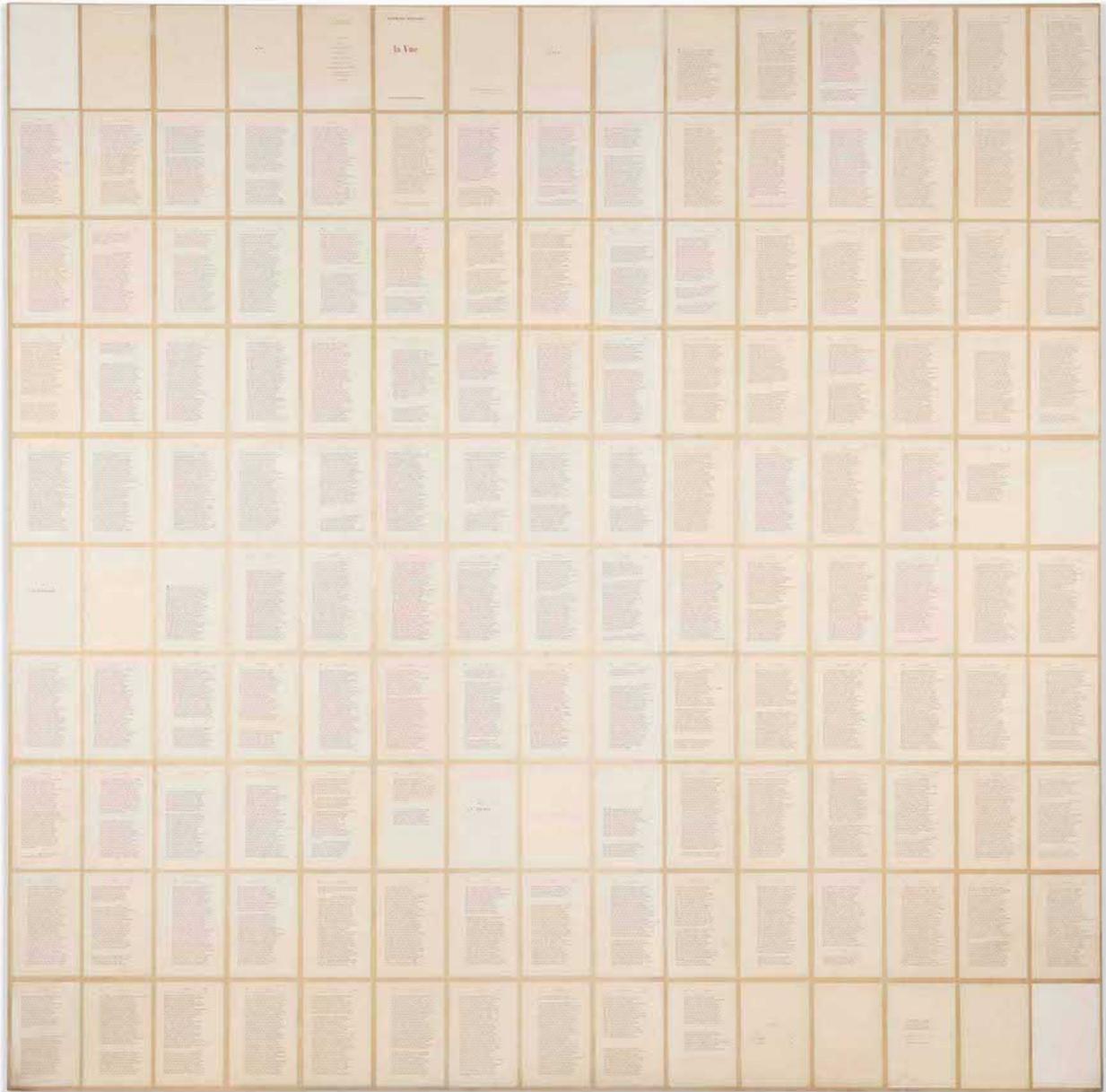
a cavallo tra due secoli in forte cambiamento, con convinzioni ancora da XIX secolo e tuttavia creazioni da XX avanzato; un autore e un uomo fuori registro, per così dire, un dandy suo malgrado, un rivoluzionario senza saperlo, o viceversa.

Ha iniziato con romanzi in versi alessandrini, inclassificabili secondo le categorie dell'epoca, per proseguire con pièces teatrali altrettanto bizzarre e "surreali", come ebbe a definirle Apollinaire anticipando proprio per lui la denominazione "surrealista", e altri romanzi singolari. Famoso è diventato il suo metodo di composizione, spiegato appositamente in un volumetto intitolato *Come ho scritto alcuni miei libri*, dapprima partendo dall'elenco delle rime per trasformarle quindi in versi, in seguito legando con una narrazione la frase d'inizio a quella finale omofona ma di senso differente.

Sintetizza perfettamente Michel Leiris che per Roussel contava il procedimento più di qualsiasi carattere estetico[2], mettendo tra sé e la realtà uno schermo, una finzione, come un trapasso, una mediazione. Roussel era un dandy e il dandy, come dice Susan Sontag del camp, vive come in una finzione, o, se si vuole, in un'opera. D'altro canto per Leiris il procedimento non è certo un sostituto freddo dell'invenzione e dell'immaginazione, bensì proprio ciò che «restituisce deliberatamente al linguaggio il rango di agente creatore invece di contentarsi di usarlo come strumento esecutivo» e ne vanta anzi il «potere liberatorio», a differenza, aggiunge, dell'«abbandono puro e semplice, connesso all'uso di un procedimento come la scrittura automatica»[3]. Da parte sua, con sottile battuta come al suo solito, Duchamp diceva che Roussel era un "liceale" nello stesso senso in cui altri sono degli "elementari"[4].

Tutto questo mi sembra che si rifletta con precisione sul lavoro artistico di Paolini, il quale rivendica a sua volta un suo dandysmo, magari anch'esso raddoppiato in un rovesciamento che ne è il compimento. Scrive con esplicito rimando a Roussel: «Vesto di preferenza – non è facile trovarne – abiti usati, contrariamente all'abitudine dell'amico R. R. di gettare ogni giorno tutti i capi indossati il giorno prima, per vestirne di nuovi e immacolati»[5].

Ebbene, Paolini ha chiamato dichiaratamente in causa Raymond Roussel per ben cinque volte nella sua opera, molto presto, nel 1964, e poi regolarmente fino al 2017.



La Vue, 1964-69

La prima opera, del 1964 dunque, riguarda *La Vue*, se ci si permette il gioco di parole. Paolini infatti ha squadernato il libro di Roussel e ne ha incollato le pagine su un pannello, esponendolo per intero, pagine bianche e apparati compresi.

Roussel pubblica *La Vue* nel 1903. È una raccolta di tre racconti in versi alessandrini, tutti e tre descrizioni minuziosissime, piene di dettagli, perfino eccessivi, una sorta di anticipazione del Nouveau Roman alla Robbe-Grillet. Sono tutte descrizioni di oggetti, o meglio di tre immagini sopra altrettanti oggetti, la prima, con il titolo della raccolta, una fotografia, la seconda, intitolata *Le Concert*, un disegno riprodotto su una carta da lettere e la terza, *La Source*, un disegno sull'etichetta di una bottiglia. Il primo racconto parte da un colpo di luce che colpisce la fotografia e finisce con il calare della luce che rende l'immagine indistinguibile; il secondo dall'accensione di una lampada che illumina una lettera e finisce alla vista della «cara scrittura fluente e femminile» che rilegge «per la centesima volta, / cercando di evocare, ad ogni parola, la voce»; il terzo inizia con l'attesa del piatto ordinato al ristorante e finisce con la bottiglia portata via dal cameriere. Tre

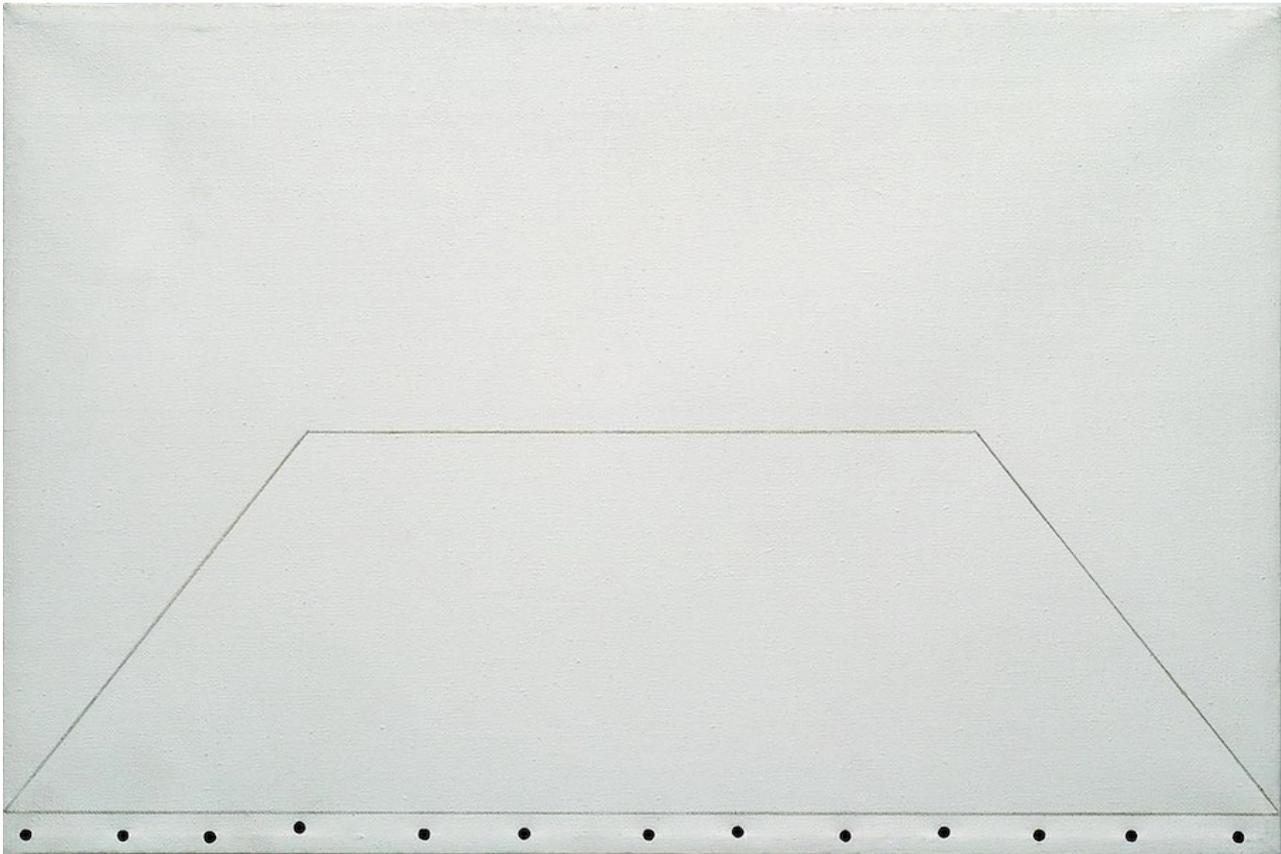
variazioni di osservazione e *rêverie* a partire da un'immagine, tutte e tre vedute, la prima di un luogo di mare, la seconda di una scena di concerto in un «joli coin de pays», la terza di una stazione termale.

Robert de Montesquiou scrive già all'uscita in rivista del primo racconto che in esso «la poesia mi sembra perfettamente assente, ma che considero come uno dei concetti più singolari che siano usciti da una capoccia umana»[6]. Dice proprio «concepts», quasi una prefigurazione dell'arte "concettuale" in cui l'opera di Paolini sembra situarsi. Poi prosegue ringraziandolo «di avere, scrivendo duecento versi su delle visioni mute, messo l'accento sul prezzo del silenzio». Anche questo sembra addirsi bene all'opera di Paolini, a sua volta "muta", sia dal punto di vista sonoro, sia da quello, se si può dire per trasposizione, visivo, in quanto priva di immagini, di rappresentazione.

Verrà in mente l'*ut pictura poësis* o la più recente riflessione sull'*ekphrasis* e la descrizione all'interno della "cultura visuale". Paolini, con arguto rovesciamento, arriva a chiamarlo «monologo esteriore»[7]. In ogni caso *La Vue* di Paolini mette in azione un complesso rapporto tra parola e immagine, che implica una vista divisa e al tempo stesso moltiplicata tra leggere e vedere, nonché una visione del libro come "veduta", cioè nella sua presentazione totale.

L'esposizione dell'intero libro è operazione forte e originale. Si noterà la data 1964, che significa almeno una sincronia se non un'anticipazione della stagione "concettuale". Qui, con gesto paradigmatico di Paolini, c'è l'invenzione di una tautologia apparente, una citazione totale, che scavalcano il metadiscorso, l'autoreferenzialità, in una moltiplicazione di rinvii che finisce col diventare un vortice piuttosto che una riflessione infinita. Qui il libro smembrato non è più libro, ma è diventato quadro, immagine; d'altro canto, se il libro non è più l'oggetto libro, il quadro non può essere detto una rappresentazione ma piuttosto una ri-presentazione, elaborazione in altra forma.

Sarebbe interessante e importante ricostruire da dove può essere venuta a Paolini questa idea, perché appare, come dicevamo, a quella data del tutto originale. Essa sembra scaturire da uno sviluppo puramente interno alla sua riflessione, dopo quella sugli strumenti, come ricostruisce in *Idem* ma senza includere *La Vue*[8], insieme a quella sullo spazio e appunto sulla visione (vedi *Orizzontale*, del 1963), arrivato al punto, scrive, di voler «escludere qualsiasi tipo di intervento o di manipolazione diretta»[9].



La Doublure, 1972-73

Poi, qualche anno dopo, nel 1972, torna su Roussel ed è *La Doublure*, ancora una volta assumendo il titolo dell'opera rousseliana di riferimento. L'opera è composta ventotto tele di diverso formato con l'identica immagine, ovvero la messa in prospettiva disegnata della tela stessa, con la fila dei chiodi sul margine inferiore, ma contraddistinte sul retro da una diversa iscrizione autografa, ripresa di volta in volta da una dichiarazione dell'artista su una sua opera precedente datata fra il 1960 e il 1971. Nelle parole dell'artista: «*La Doublure* richiama nel titolo le apparenze illusorie descritte da Raymond Roussel nel suo primo libro (*La Doublure*, 1897). Ogni tela riproduce la finzione prospettica di sé stessa e propone uno spazio virtuale, emblematico. Sul retro di ciascuna tela ho trascritto dei frammenti di interviste o descrizioni di altre mie opere come se nessun quadro si sia mai tradotto, per sempre, in un oggetto, al di là della sua pura intenzione»[10]. Virtualità dunque, in un duplice senso, e nuova *mise en abyme* vorticoso.

L'opera, è utile ricordarlo, va insieme a *Un quadro*, del 1970, che riprende quattordici volte in versione fotografica *Disegno geometrico* (1960) con titoli e autori immaginari diversi scritti sul retro, e a *La visione è simmetrica?* e *Nove quadri datati dal 1967 al 1971 visti in prospettiva*, entrambi del 1972 ed entrambi con tracciati di quadri di dimensioni diverse disegnati in prospettiva. A proposito del primo Paolini riprende l'argomento proprio commentando *La Doublure* in *Idem*: «La visione è simmetrica? L'immagine è implicita al quadro, la percezione parallela all'immagine, il tempo estraneo alla percezione»[11].

Dal canto suo *La Doublure* di Roussel è un romanzo in versi alessandrini, il primo, scritto nel 1896 e pubblicato l'anno dopo. Lo scrisse a diciannove anni in uno stato che egli stesso ha definito «una sensazione di gloria universale di un'intensità straordinaria»[12], esaltazione e insieme crisi nervosa, tanto da dover andare in cura, peraltro nientemeno che dal dottor Pierre Janet, uno dei protagonisti della storia della psicologia tra Charcot e Freud. È una poesia prosastica o prosa in versi, priva di voli lirici o simbolismi, già quasi esclusivamente descrittiva, con una trama minima, solo apparentemente semplice e scontata, in realtà originale nel trattamento per l'epoca proprio per questi caratteri in negativo, spia di un intento diverso.

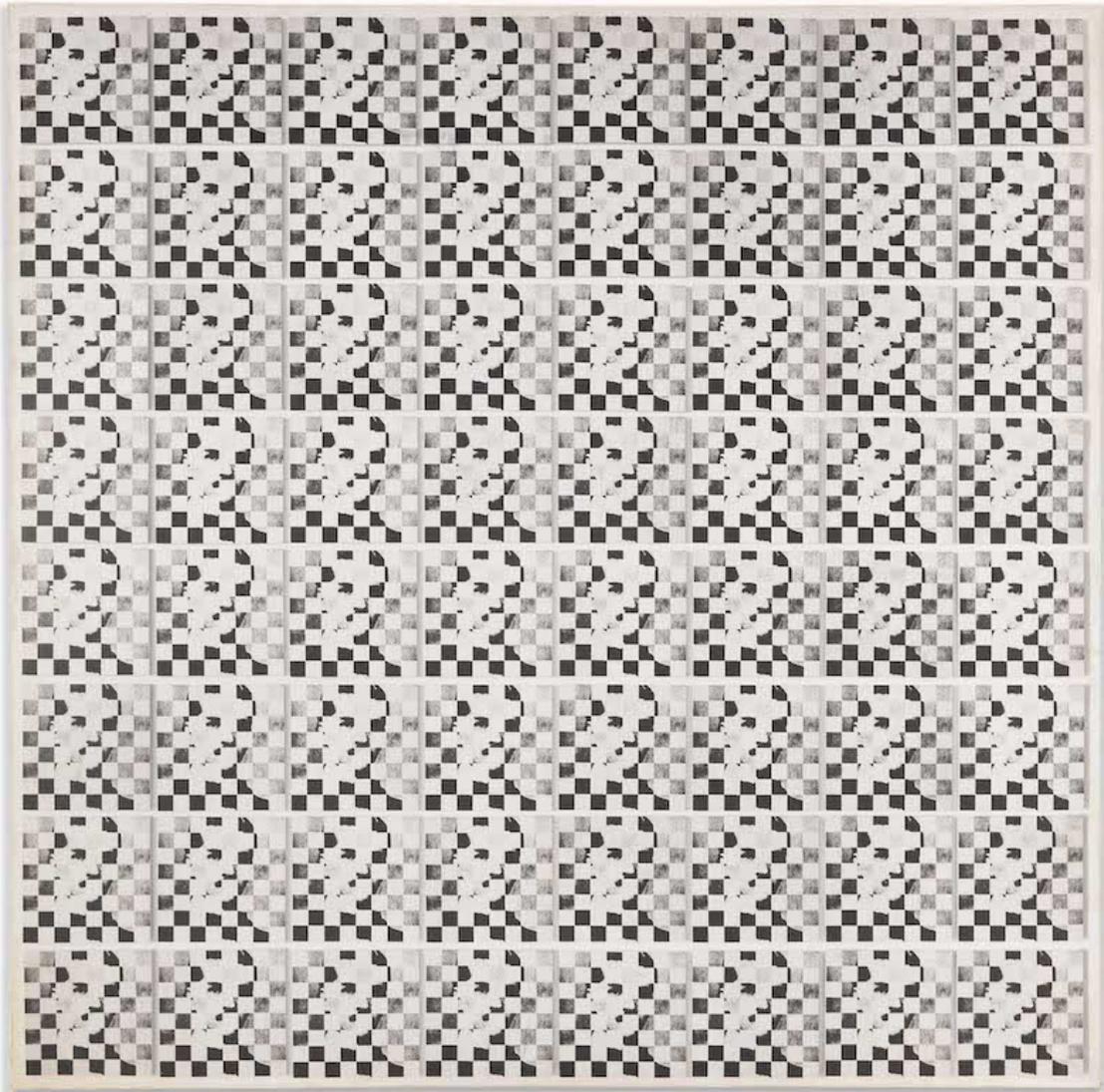
Inizia con una scena esilarante e imbarazzante che segna il tono generale del racconto. Si apre su una sala teatrale sul cui palcoscenico un gentiluomo in lutto congeda il suo interlocutore, recitato da Gaspard, il protagonista del romanzo – *L'autore? Un attore!* ha intitolato un suo testo Paolini[13] –, che sostituisce un collega assente, il quale, enfatico e pomposo nel saluto, si inceppa più volte nell'infilare la spada nel fodero, facendo scoppiare il pubblico in risate e facezie, chiaramente dal doppio senso. Anche quando finalmente riesce a compiere l'impresa, si riprende con «una frase lunga e contorta, affermando che nessuno saprà l'oscuro segreto», ma si imbroglia ed esce di scena tra nuovi lazzi del pubblico.

Ci sono già i due significati del titolo, sia di doppio-sostituto, sia di raddoppio-recita, a cui se ne aggiunge un terzo di federa, guarnizione, doppia superficie, qui indicata dalla gag della spada e del fodero. Così in Paolini il titolo, com'è stato notato[14], vale tre volte, sia per l'insieme, sia per ogni pezzo e infine per l'esposizione in cui furono mostrate la prima volta, alla galleria L'Attico di Roma nel 1973. Così anche per gli ingredienti di ogni quadro: il raddoppiamento della tela, la sua finzione all'interno del quadro che ne fa una scena, facendo da "fodera" in cui quella si infila. La disposizione prospettica, con il disegno del bordo con i chiodi, è perfetta per illustrare i tre significati. D'altro canto, ancora, sono tre anche i livelli che si evidenziano, i titoli sul retro dei quadri ne fanno di ciascuno il doppio di un'altra opera realizzata precedentemente, mentre l'insieme costituirebbe il doppio del lavoro svolto fin lì, e, come per il *Disegno geometrico*, in quel senso anche del lavoro a venire.

Tornando al romanzo, dopo l'uscita dalla scena teatrale inizia il racconto vero e proprio, se così si può dire, fuori dalla recita, di cui sente i rumori che ne segnalano la fine. Il racconto, evidentemente, è a sua volta una *doublure*. Gaspard si leva abiti di scena, parrucca e trucco, e torna a casa, dove l'aspetta l'amante, naturalmente conquistata sulla scena. L'eco delle risa e l'umiliazione minacciano di rovinare la serata d'amore, senonché Roberte, l'amante – di cognome de Blou, che è l'anagramma di *double* –, rompe gli indugi e propone di partire subito, di fuggire. Dove? A Nizza. Al sole del Midi? No, al carnevale, alla cui descrizione, sfilata, carri, maschere e ogni sorta di scenetta, sono dedicati i due terzi del poema. Una fuga dalla finzione, dunque, passando per un'altra finzione, dentro una serie di ripetizioni appena differenti l'una dell'altra: è il senso della prospettiva in Paolini, e la sua stessa strategia d'artista.

La storia di Gaspard prosegue: dopo settimane di sogno e d'amore a Nizza, venuti meno i soldi e subentrata la noia, Roberte se ne va. Gaspard torna a Parigi dove, senza amore e non trovando più lavoro, piomba nella miseria e nella depressione, ma: «Pourtant il n'a jamais pu renoncer à croire / Sincèrement encore à sa vocation, / Il aime trop son art, trop à la passion / pour ne pas, chaque fois qu'il y pense, y conclure. / Souvent tous les tourments de l'ancienne douleur, / Cherchant toujours en vain le succès, à tout prix, / Au plus profond de sa misère l'ont repris»[15] («Spesso tutti i tormenti dell'antica recita, / Cercando sempre invano il successo, ad ogni costo, / Nel più profondo della sua miseria lo hanno ripreso»). È così che pur di recitare si abbassa a farlo in una fiera di paese. È stato per questo definito un «romanzo di uno scacco», di un fallimento, ma nell'ultima scena, di nuovo, una donna piacente lo fissa con interesse e forse un altro amore può sbocciare. Tutto potrebbe ricominciare un'altra volta dentro e ora oltre la *doublure*: potremmo dire che Gaspard resterà sempre un "doppio" ma alla fine riesce a infilare la spada nel fodero e al tempo stesso la sua fuga, attraverso il fallimento, per così dire fuori o oltre il testo.

Il procedimento pseudotautologico, se così possiamo definirlo, o comunque di raddoppiamento di Paolini ha questa stessa impostazione: la tela disegnata, che si suppone ripetizione della tela che la contiene, si infodera in essa – la pro-spettiva anche retro-spettiva[16] – e così ne entra e ne esce al tempo stesso; ovvero: entrando mette l'autore in gioco e gli offre la chance se non di una libertà, comunque di una passione, di un'implicazione, scrive l'artista, che, deriva proprio dalla messa agli estremi dei limiti del linguaggio, non può però trovare una degna collocazione in esso[17].



Locus Solus, 1975

Non ritroviamo gli stessi argomenti nell'opera *Locus Solus*, di due anni dopo, 1975? Si tratta di una fotografia applicata su tavola riproducendo sessantaquattro volte un ritratto di Roussel, a sua volta suddiviso in sessantaquattro moduli quadrati. Ripetizione – del resto il grande tema dei decenni '60 e '70 – e fallimento, nel senso in cui l'immagine pixelata lo è della rappresentazione – verrebbe voglia di giocare sull'assonanza tra scacco e scacchiera, vista la composizione a griglia quadrata dell'opera, se non fosse che manca l'alternanza bianco/nero –, all'interno di un nuovo rimando-racconto. Così la descrizione dell'opera sul sito della Fondazione Paolini: «Scacchiera fatta di scacchiere, *Locus Solus* mette *en abîme* la propria immagine, che lascia intravedere le sembianze di un soggetto inafferrabile, intrappolando lo sguardo nella chimerica instabilità ottica delle immagini moltiplicate»[18].

Ma perché il riferimento a *Locus Solus*? Il romanzo di Roussel, uscito nel 1913, narra di una visita di un gruppo di amici alla tenuta di un eccentrico scienziato-inventore di nome Martial Canterel, che fa loro da guida in quello che è il suo luogo di ritiro, Locus Solus appunto, luogo solitario, dove ha raccolto una quantità di singolari statue e oggetti, di cui di mano in mano racconta la storia, nonché otto tableaux vivants con personaggi

intrappolati in enormi gabbie di vetro, che si scoprono essere in realtà morti ma resuscitati grazie al *resurrectin*, un siero inventato da Cantarel. Ogni racconto di fatto è una metafora del linguaggio stesso, vero oggetto dell'intero romanzo, di modo che esso si ritrova ad essere il suo luogo e il suo dispiegamento. Nessuna trama effettiva se non la moltiplicazione delle storie, d'altro canto tutte simili, se non uguali, essendo la ripetizione dell'unico argomento. Nessuno sviluppo narrativo neppure questa volta, se non, semplicemente, finito il giro del parco, Cantarel «ripresero la strada della villa, dove poco dopo un allegro banchetto ci riunì tutti»[19].

Paolini dunque ha assunto la struttura del romanzo *Locus Solus* come struttura della propria opera. Ma perché ha scelto il volto di Roussel come immagine? Perché è l'autore che è prodotto dall'opera, come ha spesso ripetuto, e non viceversa: «È l'opera che mi pensa, non viceversa»[20]. È questo il senso della pseudotautologia, del procedimento, del linguaggio, del luogo *solus*, unico e solo.

Lo dico ora con le parole di Michel Foucault, riferite a Roussel ma applicabili a Paolini: mentre sembra spiegare gli strumenti e la forma dell'opera e del linguaggio come porgendo loro uno specchio, innesca «una strana magia: respinge la figura centrale nel fondo dove le linee si offuscano, rimanda più indietro possibile il luogo in cui avviene la rivelazione, ma ravvicina, come nel caso di una grave miopia, ciò che è più remoto dall'istante in cui la rivelazione parla. E più d'avvicina, più la segretezza aumenta». Si scusi la lunga citazione, ma il prosieguo è determinante: «Si tratta di un segreto raddoppiato, la cui forma solennemente definitiva, la cura con la quale è stata differita nel corso dell'opera, riemerge [...] trasforma[ndo] in enigma il processo che dovrebbe chiarire». Perché doppio il segreto? Perché «non solo il segreto del suo linguaggio, ma anche del suo rapporto con un tale segreto», e aggiunge, concludendo: «non per guidarci a esso ma per lasciarci al contrario disarmati e in assoluto imbarazzo quando si tratta di determinare la forma di reticenza mantenuta dal segreto nella riserva improvvisamente sciolta»[21].

Confesso che in ogni caso questa è la mia sensazione ogni volta che penso all'opera di Paolini, penso che sia inafferrabile, che costruisca meccanismi, dal più semplice al più complesso, che sono delle trappole, labirinti in cui non possiamo e forse dobbiamo che lasciarci perdere, che non siamo di fronte a un problema ma a una metafisica, non di fronte a una tautologia ma a una strategia di spostamenti.

Il suo colpo di genio è stato quello di presentarci il suo inizio con un quadro che riporta la squadratura della superficie, facendoci credere di aver capito, che è evidente, ma in realtà non è così. È così e non è così allo stesso tempo. Da un lato l'evidenza è questione per niente scontata, presa com'è, scriveva in *Idem*, tra «le false soluzioni offerte dalla tautologia da una parte, e dal compiacimento della boutade dall'altra»; dall'altro lato essa è maschera, strategia del giocatore che continua sornionamente «a nascondere le proprie carte», non per barare ma per manifestare «le infinite e profonde aperture che soltanto possiamo intravedere, ma che dobbiamo perseguire perché la realtà possa essere più fruibile e, dunque, più reale»[22].

Ma c'è almeno un altro aspetto che interessa sottolineare nel *solus*, quello del solitario, sia nel senso dell'esercizio appartato dell'arte sia in quello della solitudine dell'artista, in tutti i sensi, da quello psicologico e esistenziale a quello della condizione asociale.

L'identificazione con Cantarel-Roussel avrà un seguito anche su questo filo. Nel 1988 Paolini dichiarerà esplicitamente di volere "appartarsi", per non "appartenersi" – «mi apparterò, soltanto così non mi apparterrò»^[23] –, giocando sul termine "solitario", il cui significato riconduce alle diverse accezioni che può assumere, dal gioco al diamante, unici ma sfaccettati, unici perché sfaccettati, la cui unicità è creata e data dalla sfaccettatura.

Per questa volta mi fermo qui e lascio le altre due opere a un'altra occasione.

[1] Paolini non ricorda più le circostanze esatte, dice – comunicazione personale – di un amico, di cui non ricorda più il nome, che gliene ha parlato. Roussel è tradotto in italiano solo nel 1964: Raymond Roussel, *Impressioni d'Africa*, Rizzoli, Milano 1964. Nello stesso anno esce, sempre da Rizzoli, *Dedicato a Raymond Roussel e alle sue «Impressioni d'Africa»*, a cura di Carlo Ripa di Meana e Sabina Zanon dal Bo, che Paolini evoca nella sua memoria nel catalogo *Giulio Paolini 1960-1972*, a cura di Germano Celant, Fondazione Prada, Milano 2003, p. 60.

[2] Michel Leiris, *Concezione e realtà in Raymond Roussel*, in Raymond Roussel, *Locus Solus*, a cura di Paola Decina Lombardi, Einaudi, Torino 1975, p. 291.

[3] Ivi, pp. 297-298.

[4] Marcel Duchamp citato da Leiris, ivi, p. 297.

[5] Giulio Paolini, *Del più e del meno*, in Id., *Ancora un altro libro*, Inonia, Roma 1987, p. 76.

[6] Robert de Montesquiou, *Les Pas effaces*, 1923, t. III, p. 78, citato in François Caradec, *Raymond Roussel*, Fayard, Paris 1997, p. 89.

[7] Giulio Paolini, *Ancora un libro*, cit., p. 69.

[8] Id., *Idem*, cit., p. 42. L'opera non è inclusa neppure nella scrupolosa ricostruzione di quegli anni in *Giulio Paolini 1960-1972*, catalogo della mostra a cura di Germano Celant alla Fondazione Prada, Milano 2003.

[9] *Ibidem*.

[10] Ivi, p. 70.

[11] *Ibidem*.

[12] Raymond Roussel, *Come ho scritto alcuni dei miei libri* (1935), in Id., *Locus Solus*, cit., p. 278. Per la ricostruzione del periodo vedi François Caradec, *Raymond Roussel*, cit., pp. 34-40.

[13] Giulio Paolini, *L'autore? Un attore!*, in Id., *Ancora un libro*, cit., p. 66.

[14] Laurent Busine, *Les Doublures de Giulio Paolini*, Édition Lebeer-Hossmann, Bruxelles 1986, p. 16.

[15] Raymond Roussel, *La Doublure*, Jean-Jacques Pauvert, Paris 1963, p. 189.

[16] Scrive l'artista: «le immagini dei quadri precedenti erano gli stessi elementi costitutivi del quadro, ora le immagini di questi nuovi quadri non sono più i materiali grezzi ma la "visione" del lavoro svolto fin qui, cioè il lavoro stesso» (Giulio Paolini, *Idem*, cit., p. 78).

[17] «Dati i limiti "meravigliosi" del linguaggio, limiti precisi ma affascinanti, mi preoccupo sempre di non lasciarli inevasi, ma neppure di comprometterli e cioè di deviarli, fornendo alle potenzialità del linguaggio delle implicazioni che non potrebbero trovare una degna collocazione all'interno del linguaggio stesso» (ivi, p. 79).

[18] <https://www.fondazionepaolini.it/ita/scheda-opera/GPO-0322?searchid=92bf56129f872&i=3>.

[19] Raymond Roussel, *Locus Solus*, cit., p. 261.

[20] Giulio Paolini, *Idem*, cit., p. 12.

[21] Michel Foucault, *Raymond Roussel*, trad. it. Ombre corte, Verona 2011, p. 32.

[22] Giulio Paolini, *Idem*, cit., pp. 10, 3, 10.

[23] Id., *Risposta all'inchiesta «Che cosa significa oggi essere artista»*, in «Flash Art», febbraio 1988; poi, con il titolo *Ultimatum*, in apertura a Id., *Suspense. Breve storia del vuoto in tredici stanze*, Hopeful Monster, Firenze 1988, p. 3.

In copertina: Giulio Paolini, Intervallo, 1985 ph. © Aldo Ballo