

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XV, n. 52, 2026

Non dirò nulla. *Giulio Paolini e Lucio Fontana*

Non dirò nulla. *Giulio Paolini and Lucio Fontana*

ANDREA MIRABILE

ABSTRACT

Come molti artisti e intellettuali durante gli anni Sessanta, Giulio Paolini abbraccia la cosiddetta tesi della "morte dell'autore", secondo la quale la soggettività di chi produce arte è ininfluente e andrebbe rimossa da qualsiasi considerazione critica. Ciononostante, in alcuni testi dedicati a Lucio Fontana, non solo le opere d'arte ma anche la personalità dell'artista italo-argentino risultano centrali. Gli scritti di Paolini, in tal modo, permettono di indagare una serie di paradossi tipici sia dell'operato dell'artista che della stagione culturale segnata da Strutturalismo, Semiotica, Poststrutturalismo. Alcuni di questi paradossi influenzano tuttora la riflessione sulle arti visive.

PAROLE CHIAVE: Giulio Paolini, Lucio Fontana, "morte dell'autore", poststrutturalismo

Like several artists and intellectuals during the 1960s, Giulio Paolini embraces the so-called theory of "the death of the author", which simultaneously denies the importance of the subjectivity of artists and removes biographical elements from criticism. Nevertheless, Paolini writes some texts on Lucio Fontana in which he addresses both the work and the personality of Fontana. Consequently, Paolini's writings are useful for investigating not only his corpus but also the paradoxes of an era influenced by Structuralism, Semiotics, and Poststructuralism. Even today, some of these paradoxes resonate within critical reflections on the visual arts.

KEYWORDS: Giulio Paolini, Lucio Fontana, "the author's death", poststructuralism

AUTORE

Andrea Mirabile insegna cultura italiana presso la Vanderbilt University di Nashville, Tennessee, USA. Mirabile si occupa prevalentemente dei rapporti fra scrittura e arti visive, e ha pubblicato saggi e volumi, in italiano e in inglese, sulla ricezione della semiotica in Italia, Roberto Longhi e la sua cerchia, Gabriele D'Annunzio e il mito dell'"opera d'arte totale", Ezra Pound e l'arte italiana, Alberto Burri e i poeti. Con Alberto Conte, ha curato il Meridiano Mondadori dedicato a Cesare Segre.
andrea.mirabile@vanderbilt.edu

Now all my teachers are dead except silence
(W. S. MERWIN, *A Scale in May*)

Giulio Paolini può essere considerato allo stesso tempo un artista del linguaggio visivo e di quello verbale. I quadri, le sculture, le installazioni di Paolini spesso includono scritte, parole, lettere. Inoltre, la pratica delle arti visuali si accompagna a quella della scrittura, in prosa e in versi, con numerosi libri di tipo sperimentale e cataloghi, curati dall'autore. A dire il vero, tutti gli scritti paoliniani sono sperimentali, insofferenti di etichette dettate dalle convenzioni, non da ultimo per l'inter-scambio che l'autore stabilisce fra la propria produzione e la riflessione teorica su di essa, cui va aggiunto il dialogo con il lavoro di altri artisti. Una prova di tutto questo è *Non dirò nulla (appunti per una conversazione su Lucio Fontana)* il testo di un intervento presso la Galleria d'Arte Moderna di Bologna, 28 Aprile 1988, poi pubblicato nello stesso anno in *Suspense. Breve storia del vuoto in tredici stanze*.¹

Si tratta di uno scritto breve, tuttavia la misura ridotta appare inversamente proporzionale alla complessità delle argomentazioni. In questo caso, esse si collocano all'interno di una tendenza diffusa nel dibattito culturale del secondo dopoguerra. Mi riferisco alla cosiddetta tesi della "morte dell'autore", ovvero alla teoria secondo la quale gli autori, di testi verbali come visivi o musicali, non andrebbero considerati quali i veri creatori delle loro opere: l'autore sarebbe il semplice esecutore, più o meno consapevole, di forze che vanno al di là dell'individualità. A seconda dell'orientamento ideologico degli adepti di questa teoria, tali forze sarebbero l'inconscio, la lotta di classe, la tecnologia, la retorica, lo spirito dei tempi, l'arte, la lingua stessa. Naturalmente, alcuni elementi della "morte dell'autore" sono le conseguenze di idee già diffuse nelle Avanguardie primonovecentesche. Ma è con la stagione dello Strutturalismo, e soprattutto del Post-strutturalismo parigino, in seguito nelle sue voci e scuole, pur con differenze notevoli fra di loro, che l'idea del tramonto della soggettività autoriale trova la sua formulazione più agguerrita, sebbene con-

¹ Il pendolarismo fra parola e immagine è costante nella produzione poetica di G. PAOLINI. Ad esempio nel volume *Per un verso o per l'altro e altro ancora*, l'Obliquo, Brescia 2007: «Versi dunque. Sì, ma quali? / E sono uguali? / Li troviamo dispersi / a destra e a sinistra: / verbali o materiali, / di tele o di parole, / muti o sonori, / in nero o a colori» (p. 19). In una conversazione con C. LONZI, in seguito raccolta in *Autoritratto* [1969], Abscondita, Milano 2017, Paolini dichiara di puntare a «fare in modo che la parola diventi immagine di se stessa» (p. 144).

tradditoria, e senz'altro temperata nella pratica di molti di questi studiosi (basti pensare a un critico prediletto da Paolini: Roland Barthes, nemico delle analisi di tipo biografico, e autore di scritti autobiografici).²

Il legame fra Paolini e tale ambito teorico è spesso lampante. È rivelatore che ancora nel 1996, quindi ben oltre i trionfi dello Strutturalismo, Giulio Einaudi introduca uno dei volumi dell'artista, *La verità in quattro righe e novantacinque voci*, confessando di non essere «un critico, tanto meno un filosofo o uno strutturalista». ³ In *Per un verso o per l'altro o altro ancora*, 2021, Paolini afferma: «Siamo tutti autori di tutto. [...] Nessuno è autore di niente», e «mi sento più uno spettatore che l'autore che sono». ⁴ Anche *Non dirò nulla* risulta evidentemente legato a tale orizzonte culturale, visto che Paolini sostiene di non volersi occupare di Fontana, ma della sua opera. Significativamente, l'italo-argentino è fra i primi a credere nel valore del più giovane collega. Nel 1966, in occasione di una personale presso la Galleria dell'Ariete a Milano, Fontana conosce e acquista un lavoro di Paolini: si tratta di *Una poesia* (1966), una piccola (30,2 x 24 cm) tempera su plastica rigida, con puntine da disegno su tela preparata (nell'opera, dal bianco affiorano nove lettere allineate in tre righe orizzontali, dall'alto al basso, a formare il titolo stesso: u n a / p o e / s i a). ⁵ Nel

² Il saggio di R. BARTHES su *La mort de l'auteur*, 1968 (in ID. *Essais critiques*, vol. IV, Seuil, Paris 1984, pp. 61-66) riassume l'eterogeneo insieme di formulazioni sulla presunta "scomparsa" della soggettività autoriale; tuttavia, il critico francese non esita a pubblicare numerosi testi di carattere autobiografico, segnatamente *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris 1975, e *La chambre claire*, Gallimard, Paris 1980 - il più amato da Paolini - che è insieme una meditazione sulla fotografia e sulla morte della madre. Per un approfondimento, cfr. C. BENEDETTI, *L'ombra lunga dell'autore*, Feltrinelli, Milano 1999. È interessante che C. LONZI, in una delle conversazioni con Paolini in *Autoritratto*, cit., evochi Roman Jakobson, uno dei padri dello Strutturalismo (p. 143). Lo scritto di G. PAOLINI su Fontana è disponibile, oltre che in ID., *Suspense. Breve storia del vuoto in tredici stanze*, Hopeful Monster, Firenze 1988 (pp. 122-123), anche in ID., *La voce del pittore. Scritti e interviste 1965-1995*, a cura di M. Disch, ADV, Lugano 1995 (pp. 14-15), e nell'antologia di P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documenti. Volume terzo, II, Tra Neorealismo e anni novanta 1945-1990*, Einaudi, Torino 1992 (pp. 439-442), cui faccio riferimento. Barthes viene ricordato anche da G. CELANT, in uno dei suoi primi saggi dedicati a Paolini (*Prima della "pittura". Giulio Paolini, «Marcatrè»*, 30-31, Luglio, Milano 1967, pp. 268-269). Per maggiori informazioni in merito a dipinti, sculture, installazioni, cfr. i due volumi di *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, a cura di M. Disch, Skira, Milano 2009 (la catalogazione dei lavori recenti è disponibile sul sito della Fondazione Paolini, ricchissimo di documenti, interviste, studi: <https://www.fondazionepaolini.it/ita/attivita/catalogo-raionato>, consultato 1/8/2023).

³ G. PAOLINI, *La verità in quattro righe e novantacinque voci*, a cura di S. Risaliti, con una lettera di G. Einaudi, Einaudi, Torino 1996, p. 7.

⁴ ID., *Per un verso o per l'altro o altro ancora*, pp. 36, 41.

⁵ Secondo A. ACOCELLA: «Nel collage *Senza titolo* [...] del 1966, Paolini fra ricorso a un'immagine fotografica di Ugo Mulas che ritrae l'artista nel suo studio con una lama in mano nell'atto di tagliare la tela posta davanti a lui, apponendovi un riquadro di colore rosa uniforme tale da occludere il vano della finestra posta al centro della scena ritratta» (*Paolini, Giulio*, in *Dizionario Lucio Fontana*, a cura di L. P. Nicoletti, in collaborazione con Fondazione Fontana, Quodlibet, Macerata 2023, pp. 408-409). L'acquisto di Fontana viene ricordato anche da G. L. MARCONE, *Conversazione tra Carla Lonzi e Lucio*

1968 in un fotocollage stampato su tela, *Autoritratto (Autoritratto con il Doganiere)*, si nota il volto di Fontana, che appare in compagnia di altri artisti, scrittori, e critici amati (riproduco questa e altre immagini, grazie alla cortesia squisita di Maddalena Disch della Fondazione Paolini). Michele Dantini scrive finemente di un affettuoso e privato «Parnaso contemporaneo», popolato da Boetti, Festa, Fabro, Consagra, Levi, Vertone, Piva, Volpi, Pisto, Calvesi, Argan, Lonzi, e appunto - unica figura dipinta in una folla di ritratti fotografici - il Doganiere Rousseau (si tratta di un dettaglio dall'autoritratto del 1890).⁶ All'interno di un numero speciale dedicato a Fontana e pubblicato dalla rivista «Nac. Notiziario Arte Contemporanea», nel 1970, Paolini scrive una *Testimonianza* dedicata all'italo-argentino, di cui addirittura propone la beatificazione:

Nel mese di Febbraio del 1966 Lucio Fontana “vide” il cielo, incorniciato nella finestra del suo studio, dello stesso colore della tela che aveva davanti a sé. Nel mese di Maggio del 1969, in assoluta autonomia dalla Chiesa, ho aperto il processo di beatificazione di Lucio Fontana. L’iniziativa non ha finalità paradossali, né polemiche, e non intende annullare il senso stesso per cui è stata intrapresa. La vita e le opere di Lucio Fontana non costituiscono le sole attività a sostegno di questa ipotesi. Ne è testimonianza, l’unica finora, un’immagine colta in quello stesso periodo: Lucio Fontana appare nello spazio (nel cielo) nell’atto di porgerci una tela, che ricordavamo abbandonata nel suo studio come tante altre. L’apparizione, più tardi, doveva mutarla in un’affermazione (in una verità): la tela ci fa ancora intravedere, seppur posta ad infinita distanza da noi ma forse proprio per questo in modo addirittura più leggibile, le sue parole autografe “Io sono un santo”.⁷

Fontana. Scheda introduttiva, in L. FONTANA, *Autoritratto. Opere 1931 - 1967*, a cura di W. Guadagnini, G. L. Marcone, S. Roffi. Fondazione Magnani Rocca, Mamiano di Traversetolo, Parma, 12 marzo - 3 luglio 2022, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2022, pp. 109-112. Sulla collezione dell'italo-argentino, si veda L. FONTANA, *Manifesti scritti interviste*, a cura di A. Sanna, Abscondita, Milano 2015, p. 123. Nel catalogo della mostra tenutasi presso il Museo Pecci di Prato (13 aprile - 30 giugno 1996), *Burri e Fontana 1949-1968*, a cura di B. Corà, Skira, Milano 1996, alcuni artisti, fra cui appunto Paolini, testimoniano della grande gentilezza di Fontana agli inizi delle loro carriere (pp. 72-91). Infine, noto che anche nella collezione di Paolini sono presenti sei opere fontaniane (A. ACOCELLA, *Paolini, Giulio*, cit., p. 409).

⁶ M. DANTINI, *Gradus ad Parnassum. Giulio Paolini, “Autoritratto”, 1969*, «Palinsesti», 2, 2011, pp. 1-11 (p. 4). Lo studioso analizza questo e altri autoritratti paoliniani, visti alla luce del contesto storico a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta, quando la radicalizzazione del discorso politico provoca un allontanamento di Paolini da ambienti prima considerati vicini (p. 6; si vedano anche le pp. 7 e 9, sulla ricezione e critica di Fontana - come «neobarocco» o «concettuale», fra Argan e Lonzi, durante gli anni Sessanta; Paolini è in questo senso assai prossimo alla corrente lonziana).

⁷ G. PAOLINI, *Testimonianza*, «Nac. Notiziario arte contemporanea», 31, 15-2-1970, p. 26. In realtà, l’opera fontaniana citata da Paolini risale al 1958, e riporta un quasi invisibile «non», aggiunto a matita, fra «Io» e «sono un santo». Sul retro, appare la scritta «Io sono una carogna». Nel *Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, a cura di E. Crispolti, N. Ardemagni Laurini, V. Ernesti, Skira, Milano 2006, l’opera viene descritta come: «tagli e inchiostro su carta telata naturale, beige, cm. 50 x

Nel 1975 Paolini viene insignito del Premio Fontana, e in un libro del 2006, *Quattro passi. Nel museo senza muse*, Fontana è nominato fra gli artisti che compongono la sua collezione personale.⁸ Insomma fra i due artisti vige un rapporto intenso, e tuttavia la soggettività biografica del maestro di Rosario risulta sospesa, accantonata. Il corpus fontaniano, in modo piuttosto sibillino e contrariamente alle abitudini della storia dell'arte - almeno di quella più convenzionale - viene situato in una dimensione che si sostiene possa trascendere l'individualità, i limiti materiali, e quelli del tempo:

Non dirò nulla su Lucio Fontana. Sono qui per parlare dell'opera, senza dimensioni e senza data, alla quale Fontana ha sempre "atteso" (lo dice lui stesso con insistenza, in molti dei suoi ultimi quadri intitolati appunto *Attese*). Dunque non dirò nulla su Lucio Fontana. Dirò tutto, invece, della sua opera e delle opere non sue. Sempre sue, certo, ma che sotto altro nome nei secoli l'hanno preceduto e nei secoli lo seguiranno. Soltanto così potremo parlare davvero di lui. Parlare dell'opera di un artista non significa soffermarsi passo passo sulle sue opere: l'opera dell'artista è oltre, al di là di ogni opera (non si rende evidente, non è visibile), s'è vista prima e la si vedrà dopo.⁹

65, sovrapposto (a pennello): io sono un santo; sul retro: io sono / una / carogna» (Tomo I, p. 436). Acocella sottolinea che, in questo scritto per la rivista «Nac», Paolini fa riferimento, «come in un gioco di specchi», al suo *Senza titolo*, del 1966, dove appunto appaiono Fontana, la finestra, e il cielo (Paolini, Giulio cit., p. 408). La studiosa elenca quindi altre opere paoliniane in cui sono presenti elementi riconducibili a Fontana: «In *Titolo*, del 1967-1968, il nome di Fontana ricorre tra quelli riportati dall'artista, in ordine alfabetico, sulle due tele affiancate che compongono l'opera [...]. [Nel 1969] al centro di una grande tela preparata è posto un ulteriore ritratto fotografico scontornato di Fontana che "mostra" una tela fotografica con la frase autografa "Io sono un santo" [...]. L'opera *Io sono un santo* (1969) sarà riprodotta da Paolini nel citato intervento di «Nac» [...]. A chiudere la serie di omaggi-citazioni dedicati a Fontana tra gli anni Sessanta e Settanta è l'opera *Senza titolo* (1973) dove Paolini prosegue su un cartoncino nero con tocchi di vernice fluorescente la sequenza di punti bianchi che Fontana è intento a realizzare in una fotografia del 1967, posta al centro dell'opera, che lo immortalava durante la realizzazione dell'*Ambiente spaziale* presso la Galleria del Deposito di Genova [...]. Le suggestioni degli ambienti spaziali ritorneranno in un'opera più tarda, *Il cielo e dintorni* (1988), dove una delle diciotto bandiere che compongono l'insieme riproduce un particolare della *Struttura al neon* per la IX Triennale di Milano del 1951» (ivi, pp. 408-409).

⁸ G. PAOLINI, *Quattro passi*, Einaudi, Torino 2006, p. 77.

⁹ ID., *Non dirò nulla*, cit., p. 439. Il tema dell'opera d'arte come "attesa" costituisce uno dei più forti elementi di sintonia tra Fontana e Paolini. Si legga quanto scrive A. SANNA: «I "tagli", come i "buchi", oltrepassano il piano della superficie stabilendo un nuovo rapporto con la luce e creando una congiunzione tra spazio reale e spazio immaginario [...] I "tagli" sono però anche *Attese* - come li intitola l'artista - che implicano una pausa, un richiamo temporale, l'attesa di un evento ignoto» (*Parola di Fontana*, in L. Fontana, *Manifesti scritti interviste*, cit., pp. 145-170; la citazione è a p. 163). Pertanto si può pensare, come fa E. Crispolti, ad una specie di misticismo laico di Fontana (Il particolare "sacro" di Fontana. Considerazioni su tre *Vie Crucis*, in P. Biscottini, *Lucio Fontana: Vie Crucis 1947-1957*,

L'influenza dell'episteme poststrutturalista emerge in modo ancora più consistente nelle righe successive. Una delle metafore care ai poststrutturalisti è la "deriva" del significato, ovvero una radicalizzazione, mediata da elementi freudiani, heideggeriani e nietzschiani, del principio saussuriano dell'arbitrarietà del segno linguistico: essendo arbitrario il legame fra parola e cosa (lingue diverse usano parole diverse per le medesime cose) ogni significante rinvia ad un significato che è il significante di un altro significato, come un anello in una catena infinita che non conduce ad un referente, presunto approdo dello scambio comunicativo.¹⁰ Ogni fondo referenziale da cui scaturirebbe il linguaggio è a sua volta una dimensione linguistica, un abisso di parole. Per quanto l'unica realtà che esperiamo sia quella linguistica, le parole hanno una vita autonoma, misteriosa, e noi siamo - inconsciamente o semiconsciamente - "parlati", "scritti", "pensati" dal linguaggio. La realtà è linguaggio, ma quest'ultimo è insondabile: non possiamo che percorrerne la vastità con perlustrazioni locali, pena il fallimento di esplorazioni tese a spingersi verso lidi più lontani.¹¹ Paolini ricorre a sua volta ad una metafora legata alla navigazione: «L'artista non pensa, è un naufrago, superstite dello scampato pericolo che è l'approdo stabilito nell'opera. [...] Così spossato di sé l'artista (il naufrago) rischia davvero di non essere più riconosciuto (avvistato), di ostinarsi a ricercare qualcosa dalla quale invece, pur senza rendersene conto, è già posseduto».¹² L'autore, più che padrone o garante o interprete, è "latore" dell'opera, e "l'attore" della sua messa in scena. Dall'"io" del creatore si passa al "noi" degli spettatori, fra i quali l'artista stesso. In *Delfo* - 1965, 1968, 1977 - Paolini si nasconde dietro l'opera.¹³

Non dirò nulla nega l'idea di soggettività. Per Paolini, la figura dell'artista viene elisa dall'opera. Una personale del 2006 è intitolata *L'autore sconosciuto*, argomento su cui insistono gli scritti raccolti, nello stesso anno, in *Quattro passi. Nel museo senza muse*, e poco dopo anche in grandi opere quali *Immacolata concezione. Senza titolo*

Electa, Milano 2011, pp. 14-31, p.c29). Credo che le medesime osservazioni possano essere estese a Paolini.

¹⁰ Numerosi lavori di Paolini sembrano prossimi alle argomentazioni della linguistica postsaussuriana. Cfr. *Morire / Mourir / To Die*, 1967: lo stesso verbo, in lingue diverse, occupa ognuno dei tre raggi di una ruota, e la lettera "o", comune a tutti e tre, si staglia nel punto in cui i tre raggi si intersecano.

¹¹ G. PAOLINI, *La verità*, cit., p. 159; cfr. anche i versi della raccolta *Orfano e celibe*, Colophon, Belluno 2016: «l'imperativo è "s-comunicare", liberare il linguaggio dalla sottomissione a essere operativo, funzionale» (p. 43). La riflessione sul linguaggio è una delle aree in cui, durante gli anni Sessanta e Settanta, più intensa si fa la sinergia fra vari ambiti culturali. Basti pensare a Jodice, in opere come *Una e tre sedie* (1965), dove lo spettatore viene invitato ad un confronto tra una sedia, la definizione della parola sedia, e una fotografia della sedia stessa.

¹² G. PAOLINI, *Non dirò nulla*, cit., p. 439.

¹³ ID. *La voce del pittore*, cit., pp. 28, 239.

/ *Senza autore* (2007-2008) o *L'autore che credeva di esistere* (2013). In questi lavori, i ruoli dell'autore e dello spettatore, tradizionalmente separati, si fanno meno definiti. Gli artisti non creano ma preparano, ospitano, accolgono l'attesa della creazione che potrebbe avvenire. Paolini non si sente appartenere alla schiera dei «pittori-realizzatori» (i pur ammirati Johns o Richter): egli si definisce piuttosto come «pittore suggeritore», che non tanto mostra un quadro quanto pensa a quello che esso potrebbe essere. L'immagine aspetta il suo compimento, immancabilmente differito.¹⁴ Ciò che ispira, nel 1960, Paolini a tracciare in *Disegno geometrico* «le diagonali, le linee mediane e tutto quello che costituisce un disegno destinato a scomparire per accogliere l'immagine che gli si andrà a sovrapporre», rimane costante.¹⁵ Gli artisti non fanno altro che avviare il progetto, delineare la soglia, predisporre il contesto nel quale l'opera potrebbe manifestarsi. Fra artista e opera non vige un rapporto consequenziale ma complementare. Si comprende, quindi, l'ammirazione per Sol LeWitt, i cui lavori consistono soprattutto in istruzioni per la loro realizzazione.¹⁶ Dalle stesse premesse anche la presenza, in quanto fa Paolini, di umili oggetti che tradiscono la natura quasi spettrale della soggettività dell'autore, come vestiti o scarpe abbandonate (ma anche compasso, riga, goniometro, proiettore, cavalletto, telaio). O ancora figure di spalle, che osservano, a distanza, una tela vergine, in attesa che un'immagine affiori.

L'autore al massimo può selezionare alcuni oggetti sul proprio tavolo di lavoro, come su una scacchiera (metafora saussuriana per eccellenza) la quale fa da sfondo ad alcune opere paoliniane, ad esempio *Abat jour (giochi proibiti)*, 1986. L'elisione dell'autore provoca «il panico così come produce l'estasi».¹⁷ Ogni visione è mentale, e si tratta di una posizione alla quale l'artista non viene mai meno, fin dalle conversazioni con Lonzi, nelle quali il pittore lega la sua arte «a un'idea e non a un oggetto vero e proprio».¹⁸ In una poesia del 2016, *Detto (non) fatto* Paolini lo dichiara senza tacere le ambiguità di tale assunto: «C'è da chiedersi se sia mai possibile / descrivere

¹⁴ Id. *Per un verso*, cit. pp. 15-16.

¹⁵ Id. *La voce del pittore*, cit. p. 247. Già alla metà degli anni Sessanta, Celant indica in *Disegno geometrico* e in *Disegno di una lettera* i due tracciati dell'esperienza paoliniana: «Con queste opere due vie si aprono a Paolini, la pittura e la letteratura, ha scelto la prima, senza escludere però un'apertura futura verso la seconda» (*Prima della "pittura"*, cit. p. 269).

¹⁶ LeWitt è uno dei «personaggi» interpellati per un sondaggio preliminare a *Tout ce qu'il ya de beau en Italie*, 1986 (*Suspense*, cit. p. 75). Sull'appartenenza o meno di Paolini all'area "concettuale", si rivedano le osservazioni di Celant (*Item perspectiva. Opere recenti di Giulio Paolini*, «Domus», 516, Milano, 1972, pp. 45-48, citazione a p. 47). Per quanto riguarda gruppi o scuole, Paolini ironizza abbastanza spesso sulla sua antica assegnazione al gruppo dell'Arte Povera (si veda ad esempio un breve testo come *I conti in tasca*, raccolto in *Suspense*, cit. p. 260).

¹⁷ Id. *La verità*, cit. pp. 65, 440.

¹⁸ C. LONZI, *Autoritratto*, cit. p. 19.

qualcosa / che non si renda però visibile... / Qualcosa che annuncia / e appunto descrive / l'urgenza di darsi come immagine, / come "visione" di ciò che (non) vediamo».¹⁹ E nel 2021, *A occhi chiusi*: «È proprio così, / la visione a occhi chiusi / è più nitida che mai. / Senza muoversi, senza dire, / è proprio così che / riusciamo a vedere».²⁰ L'invisibilità e l'ineffabilità si estendono, con ironia, anche all'autore: *Io*, 1969, consiste in una tela bianca, al centro della quale un piccolo ritaglio circolare di carta reca la scritta «io»; nello stesso anno, un anziano in costume orientale ci guarda da un *Autoritratto* (uno dei tanti autoritratti «finzionali», come li definisce Dantini); in *Ritratto dell'artista come modello*, 1980, una figura classica viene coperta da una tela, perfettamente bianca. In modo apparentemente opposto, in realtà complementare, talvolta la soggettività sembra esaltata, ma come parodia: in *Un quadro*, 1970, il Nostro espone quattordici copie identiche di *Disegno geometrico*, attribuendone la paternità ad autori fittizi. Infine, il medesimo discorso può essere fatto per i tentativi di descrizione dell'opera d'arte. Ad un primo sguardo, in *Ennesima (appunti per la descrizione di sei disegni datati 1975)* parrebbe di trovarsi davanti a dei fogli ricoperti di una elegante scrittura, la quale però si rivela composta di segni e illeggibili.²¹

L'artista è spettatore più che autore, quindi la storia dell'arte come successione di individui viene rifiutata. Non un prima e un dopo, ma una specie di anonimo limbo sospeso in un eterno presente circolare.²² In un ideale «museo immaginario», luogo composto da «stanze della memoria di una *Storia dell'arte italiana* che trattenga in superficie [...] pochi ed essenziali fatti salienti», sarebbe evidente una linea di continuità dalle «sale del Quattrocento», e dalle « trasparenze del Perugino», alle «tracce dell'itinerario esemplare di Lucio Fontana: volte celesti, percorsi siderali che ci conducono ad una dimensione inconfondibile, sospesi a mezz'aria di fronte a un nulla che sa riempire un vuoto».²³

¹⁹ G. PAOLINI, *Orfano e celibe*, cit. p. 16.

²⁰ ID., *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, Catalogo della mostra, vol. 2, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, 2021, p. 49.

²¹ G. PAOLINI, *Suspense*, cit. pp. 106-107, 134, 192-193, 227. Sul retro di *La Doublure*, 1973, Paolini scrive: «nessuno può descrivere un quadro» (ivi p. 48). Per altri casi di artisti alle prese con scritture illeggibili, che invitano a riflettere sulla scrittura in quanto immagine, cfr. M. BUTOR, *Les Mots dans la peinture* [1969], Flammarion, Paris 2019, pp. 142-148.

²² «Gli artisti - tutti gli artisti - sono una sola, una stessa persona che si incarna in tempi e luoghi diversi, in tanti diversi individui» (G. PAOLINI, *Quattro passi*, cit. p. 60). Cfr. B. CORÀ: «Il testo è un angolo; la scrittura è una dettatura che avviene nell'atto di visitazione dell'opera all'artista» (*L'artista? Un acrobata!* in G. PAOLINI, *Ancora un libro*, Inonia, Roma 1987, pp. 7-9, citazione a p. 8).

²³ G. PAOLINI, *Non dirò nulla*, cit. p. 440. L'ultima è parola paoliniana par excellence: «una specie di autodisciplina del vuoto» è la formula con cui C. LONZI, in un testo del 1965 descrive l'ispirazione dell'artista (*Giulio Paolini*, «Marcatrè», 30-33, Luglio, Milano, 1967, p. 270). Le stesse parole su Fontana ricorrono in altri punti del corpus di Paolini, incline a utilizzare in contesti diversi frammenti degli stessi testi a distanza di anni. Cfr. ad esempio *Parole al vento* (da *Quattro passi*, cit. p. 47).

È singolare che Paolini ricorra qui ad un topos dell'ekphrasis, e della tradizione della storia dell'arte, ovvero il confronto tra artisti di culture e tempi diversi, ad esempio Fontana e Perugino. Si noti tuttavia che l'autore, per quanto affermi di non volersi occupare di Fontana ma della sua opera, non cita né descrive alcun disegno, quadro, scultura, installazione, intervento ambientale, ciclo. Fontana in quanto artista «si tirerà in disparte, incurante di affermare le sue ragioni, intento invece ad assistere anche lui ad una certa strana visione, destinata così a restare inspiegabile».²⁴ Eppure a tale cancellazione del soggetto non corrisponde una concentrazione sui risultati della sua attività. Questo avviene perché l'opera stessa, secondo Paolini, equivale al vuoto: «L'artista è qualcuno che si aggira nel vuoto, senza poter rinunciare a descriverlo. Il suo "oggetto" è la membrana trasparente, l'involucro impalpabile di questo "vuoto" all'interno del quale egli si trova. Oggetto del suo sguardo è il suo stesso sguardo che ha, per oggetto, un altro sguardo».²⁵ Da tale prospettiva, se nessuna opera viene ricordata, analizzata, tradotta in parole, non rimane, come direbbe Michele Cometa, che chiedere ai lettori una «integrazione ermeneutica». Si tratta di quella collaborazione interpretativa dello spettatore che colma «con le proprie prenoscenze e con la propria esperienza pregressa» - insomma con quanto già sappiamo, con quello che già abbiamo visto, di Fontana - ciò che il critico non dice.²⁶

Le posizioni di Paolini ricordano due figure retoriche, la personificazione e la preterizione. La prima: l'autore personifica l'opera d'arte. Essa pare dotata di individualità, non il suo inconsapevole pseudo-creatore. La seconda: Paolini esorta gli artisti a mantenere il silenzio, unico atteggiamento degno davanti all'enigma dell'esperienza estetica. Tuttavia, pochi artisti come lui sono stati così attivi, e così loquaci, nella loro produzione teorica, scritta e orale. Ne *La verità in quattro righe e novantacinque voci*, 1996, il pittore sostiene che «niente come l'arte si fa senza dire» perché «un'opera si mostra, non si dimostra».²⁷ In *Giro di boa*, 1998: «Non ho mai voluto esprimermi nell'opera. Ho sempre lasciato (ho sempre preteso) che fosse l'opera ad esprimersi, a dichiararsi, a dire a chiare lettere chi è e da dove viene», e ancora «Il Disegno / si disegna da sé / disegna il Disegno / (la linea) ma non spiega / il perché».²⁸ In *Quattro passi*, 2006: «l'incontro con l'opera d'arte non rientra

²⁴ G. PAOLINI, *Non dirò nulla*, cit. p. 440.

²⁵ Ivi, p. 441.

²⁶ M. COMETA, *La scrittura delle immagini*, Cortina, Milano 2012, pp. 116, 121. Difficile pensare che l'integrazione non includa anche informazioni sulla biografia dell'artista, nonostante l'arte "concettuale", ne *La verità*, cit., venga etichettata da Paolini come «opera senza autore» (p. 47).

²⁷ G. PAOLINI, *La verità*, cit. pp. 29, 59.

²⁸ ID., *Giro di boa*, Exit, Lugo 1998, pp. 17, 24. Il tema del Disegno acherotipo e ineffabile ritorna frequente. In *Polaroid*, da *Suspense*, cit.: «L'occhio del cigno / non vede / (meglio: non vede ragione / di

nell'ordinaria amministrazione dell'esperienza, sovverte le convenzioni, apre sull'invisibile e - qui osservo il silenzio - sull'indicibile»: il pittore è solo il «primo testimone prescelto per compiere la delicata missione di custodire un insondabile segreto», come tale invitato a praticare un «voto di castità» mai a sostegno «di un'opinione o di un'altra».²⁹ In *Per un verso o per l'altro e altro ancora*, 2007: «Mi interessa [...] molto di più la parola che l'opera rivolge a noi, e molto meno il messaggio che noi affidiamo all'opera».³⁰ L'artista, in *Dall'Atlante al Vuoto in ordine alfabetico*, 2010, dovrebbe «svuotarsi di se stesso»; «l'artista non vuole parlare»; anche perché, come per Whistler, «Art happens», indipendentemente da quello che il pittore dice e scrive; la verità corrisponde al silenzio, e «se proprio vogliamo ancora pronunciarci non ci resta che ascoltare».³¹ Quale nume tutelare di tali atteggiamenti si ricorda Brummell, dandy sublime che, per non sgualcire la sua eleganza, non ha, o finge di non avere, opinioni, isolato in una cesura comunicativa rispetto al mondo. Tuttavia, l'ammiratore di silenti e impersonali modelli dandystici si contraddice. Paolini stesso, ad esempio, ammette in diverse occasioni di orientare in prima persona la ricezione della sua opera, quando rivela di lavorare «molto più sui titoli che non sulle opere».³² Soprattutto Paolini scrive, e dice, in una cospicua messe di interviste, conferenze, libri, che dell'opera non si potrebbe dire, o scrivere.³³

Non dirò nulla - il titolo stesso è una preterizione - potrebbe interrompersi in una sorta di contraddittoria, e faconda, benché programmaticamente silenziosa, sospensione scettica abbandonata alla contemplazione dell'arte come enigma. Al contrario, il testo riserva una sorpresa. Dopo aver dichiarato l'eclissi della figura dell'autore, è l'autore stesso a prendere la parola, in quanto non solo scrittore ma anche artista. «Se sono riuscito a non dire nulla su Lucio Fontana, restandone alla dovuta distanza, in estatica ammirazione», argomenta Paolini, «non potrò evitare, per l'onestà che devo a chi mi ascolta, di parlare di me». Come il più anziano artista, chi ha

guardare alcunché). / Il disegno / si spiega da sé / e noi (che guardiamo) / non riusciamo / a capire il perché» (p. 262).

²⁹ Id., *Quattro passi*, cit. pp. 30, 41-43.

³⁰ Id., *Per un verso*, cit. p. 22.

³¹ Id., *Dall'Atlante al Vuoto in ordine alfabetico*, a cura di S. Risaliti, Electa, Milano 2010, pp. 9, 14, 29, 105, 142.

³² Id., *La voce del pittore*, cit. p. 179. «La composition la plus "abstraite" peut exiger que nous lisions son titre pour nous deployer toutes ses saveurs» (M. BUTOR, *Les Mots dans la peinture*, cit. p. 21). Come rivela Paolini, in molte sue opere (con l'apice del *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*), «la chiave del discorso è nel titolo» (C. LONZI, *Autoritratto*, cit. p. 63).

³³ Ne *L'autore che credeva di esistere*, Johan & Levi, Milano 2012: «la parola d'ordine - e d'onore - è silenzio» (p. 15); «tutto, dagli atti più nobili ai più innati e spontanei, tutti i segnali della fatale condizione di esseri viventi dovrebbero annunciarsi in silenzio» (p. 16); «nulla da dichiarare [...] salvo il diritto di poterlo affermare, di osservare il silenzio senza essere costretti a giustificarlo» (p. 25).

firmato lo scritto che il lettore sta per finire è attivo nella pittura come nella scultura, ma a dire il vero, com'è il caso appunto per Fontana, non completamente assorbito né dall'una né dall'altra: «Se ho parlato di lui è perché, come lui, sono pittore e scultore. Né l'uno né l'altro: ma se un'appartenenza dovessi riconoscere all'una o all'altra categoria, non esiterei ad affiliarmi alla prima».³⁴ Una volta marcata la differenza rispetto a Fontana, sempre pronto a sovvertire le distinzioni fra lo scultoreo e il pittorico - si tratta, per Braun, di «painterly sculpture» e di «sculpted painting» -³⁵ *Non dirò nulla* fa emergere, anche se non nominato, un altro modello fondamentale per Paolini: Italo Calvino.

Durante un convegno dedicato a Paolini, Cortellessa (*I rivali invisibili. Paolini e Calvino, evoluzioni fra le cornici*) ha ripercorso le tappe degli scambi fra Calvino e il pittore, le loro reciproche «visite», come le definisce il critico - in particolare negli omaggi che il secondo dedica al primo, e nella presenza paoliniana (il personaggio di «Irnerio», ovvero «il Non Lettore», «un allievo di niente») in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.³⁶ Non posso che rimandare al puntuale intervento dello studioso, che qui riprendo, e cui mi sentirei di aggiungere solo alcune osservazioni, che faccio risalire al 1975. In questo anno Calvino scrive *La squadratura*, un testo che introduce *Idem*, primo libro di Paolini. Nello scritto calviniano emergono i paradossi che ho già segnalato nel corpus paoliniano. Dopo aver spiegato che le opere del pittore occupano «uno spazio mentale», lo scrittore elogia la modestia e l'ambizione dell'artista,

³⁴ ID., *Non dirò nulla*, cit. p. 441.

³⁵ E. BRAUN, *The Juggler: Fontana's Art under Italian Fascism*, in I. Candela, *Lucio Fontana: On the Threshold*, Yale University Press, New Haven 2019, pp. 29-39 (citazione p. 34). Si veda naturalmente anche L. FONTANA, *Manifesti scritti interviste*, cit., dove è costante il rifiuto di incasellare le proprie opere nell'ambito della pittura o della scultura. La consapevolezza di agire al di là di tale distinzione è antica. «Dall'Uomo nero 1929», scrive l'artista in una lettera del 1949, «il problema di fare dell'arte istintivamente si chiarisce in me, né pittura né scultura» (p. 43). Gli «ambienti spaziali», i «tagli», i «buchi» non sono «né pittura, né scultura» (p. 52), dal momento che «la pittura e la scultura non rispondono più alla sensibilità dell'uomo d'oggi» (p. 66). Sull'argomento, cfr. P. CAMPIGLIO, che ha firmato il lemma *Scultura* nel *Dizionario Lucio Fontana*, cit. pp. 466-469. Nel *Dizionario* cfr. anche le voci dedicate alla nozione di «ambiente» (pp. 30-49).

³⁶ <https://antinomie.it/index.php/2022/06/07/i-rivali-invisibili-paolini-e-calvino-evoluzioni-fra-le-cornici/> (consultato 1/8/23). Per gli argomenti che qui interessano, si ripercorrono le parti nelle quali Cortellessa si concentra sugli omaggi paoliniani a Calvino: *Ultima edizione* (1995), *Palomar* (1998), *Ermite à Paris* (2012). Per una registrazione video delle riflessioni di Cortellessa, e per altri interventi (tra cui Corrain, Fergonzi, Guzzetti, Minnucci, Risaliti, Sergio, Viva, Zambianchi, e lo stesso Paolini) tratti dal convegno *L'artista ringrazia. Genealogie: le fonti artistiche e letterarie di Giulio Paolini* (9 e 10 giugno 2022, Teatro Niccolini, Firenze) cfr. <https://vimeo.com/785000203> (consultato 1/8/23). In particolare le osservazioni di Zambianchi, il quale tratta delle identità fittizie care a Paolini e della «morte dell'autore». Per «Irnerio» in I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* [1979] Mondadori, Milano 1994, cfr. le pp. 46-47, 148-149, 150, 157-158. Le considerazioni sul lavoro di Irnerio-Paolini si intrecciano sia al tema dell'opera come attesa, possibilità, potenzialità (più che oggetto finito) sia a quello della «morte dell'autore» (pp. 171, 176).

evidenziando il tentativo di «annullare l'io individuale per identificarsi con l'io della pittura d'ogni tempo, l'io collettivo dei grandi pittori del passato, la potenzialità stessa della pittura»; tuttavia, questa «serie di opere», dove la soggettività di chi dipinge si dissolverebbe, è sorretta da un «tessuto connettivo continuo», e tale rete di connessioni «si basa soprattutto sulle dichiarazioni del pittore, sul discorso continuo con cui egli colma la discontinuità tra un'opera e l'altra». ³⁷ In altre parole, l'individualità autoriale non viene per niente rimossa. Al contrario, è essa che si costituisce, attraverso l'elaborazione teorica, quale fattore ineludibile per la comprensione dell'opera - concettuale - cioè mentale, più che fisica. ³⁸

In *Palomar*, 1983, Calvino scrive: «Solo dopo aver conosciuto la superficie delle cose [...] ci si può spingere a cercare quel che c'è sotto. Ma la superficie delle cose è inesauribile». ³⁹ In termini assai simili al signor Palomar, ma con meno pessimismo, anche Paolini conclude sentenziando: «Il pittore resta in superficie, si dichiara ed è superficiale: una superficialità profonda, intransigente, ostinata lo attrae irrimediabilmente a raggiungerci, o a ritrovarsi, fuori da sé». ⁴⁰ Parole che riappaiono in *Ancora un libro*, 1987: «Una superficialità profonda, intransigente, / ostinata, attrae irrimediabilmente / il soggetto a raggiungerci / (maschile) o (femminile) / a ritrovarsi, fuori da sé». ⁴¹ È con l'ossimoro nel primo verso che l'autore, profondo e superficiale, finisce per recuperare sia la propria soggettività, fino a quel momento negata, come l'individualità dell'altro artista, Lucio Fontana. Certo, non nello spazio della pittura o della scultura o dell'installazione. Tanto meno in quello, ancora più incerto,

³⁷ ID., *La squadratura*, in G. PAOLINI, *Idem*, Einaudi, Torino 1975, pp. VII - XIV (citazioni alle pp. VII, X, XIII, XIV).

³⁸ Sfolgiando L. FONTANA, *Manifesti scritti interviste*, cit., gli esempi in questo senso sono abbondanti. Mi limito a ricordarne uno, nella *Proposta di un regolamento*, 1950: «L'Artista Spaziale non impone più allo spettatore un tema figurativo, ma lo pone nella condizione di crearselo da sé, attraverso la sua fantasia e le emozioni che riceve» (p. 26).

³⁹ I. CALVINO, *Palomar*, Einaudi, Torino 1983, p. 57. Cfr. anche *Lezioni americane* [1988] Mondadori, Milano 1993, pp. 89-110. L'autore chiosa: «La profondità va nascosta. Dove? Alla superficie» (p. 85). Le atmosfere calviniane affiorano in molti degli scritti paoliniani, i quali sono spesso brevissime narrazioni. Un esempio, e ancora una volta una riflessione sullo statuto dell'autore, è *Nulla da dichiarare*, un racconto di una pagina, nel quale l'io narrante si interroga su un quadro, senza firma né data: si tratta ancora di un'immagine? (*Quattro passi*, cit., p. 115).

⁴⁰ ID., *Non dirò nulla*, cit. p. 441. Le consonanze fra i racconti di *Palomar*, cit., in particolare quelli, come precisa Calvino, che «corrispondono generalmente ad un'esperienza visiva» (p. 130), e molti interessi di Paolini sono impressionanti. Penso a quanto può rivelare una lettura parallela delle pagine in cui *Palomar* si interroga sulle potenzialità e sui limiti della visione - ed uno dei lavori più noti di Paolini: *Vedo, la decifrazione del mio campo visivo* (1969), dove anche l'artista testa i confini dell'attività visive, e il loro rapporto con l'elaborazione dell'opera.

⁴¹ G. PAOLINI, *Ancora un libro*, a cura di B. Corà, Inonia, Roma 1987, pp. 63-64. In una *Conversazione* fra Paolini e Vertone, 1986, leggiamo del «coraggio di un'assoluta e consapevole superficialità» (*Suspense*, cit., p. 72).

della riflessione critica e autocritica. Piuttosto «fuori».⁴² Nelle dimensioni e nei tempi di un altrove, non meglio definito. Forse irraggiungibile.



G. PAOLINI, *Morire / Mourir / To die*, 1967, inchiostro su legno, 75 cm, Collezione F.M. Montresor, Peschiera del Garda, © Giulio Paolini, Foto Rohd Studio, Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino.

⁴² Il «fuori» è un concetto calviniano ricorrente, innanzitutto come metafora dei limiti del linguaggio: «Io non credo che la totalità sia contenibile nel linguaggio; il mio problema è ciò che resta fuori, il non-scritto, il non-scrivibile» (I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit. p. 212). Paolini ricorda queste frasi di Calvino in *Quattro passi*, cit. pp. 39-40.



G. PAOLINI, *Morire / Mourir / To die*, 1967, dettaglio © Giulio Paolini, Foto Rohd Studio, Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino.



G. PAOLINI, *Autoritratto*, 1968, fotografia su tela emulsionata, 151 x 126 cm, The George Economou Collection, Atene, © Giulio Paolini, Foto Elisabeth Bernstein, Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino.



G. PAOLINI, *Io (frammento di una lettera)*, 1969, Frammento di dattiloscritto applicato su supporto adesivo di gomma, 1.5 cm © Giulio Paolini, Foto courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino.