

ITEM PERSPECTIVA

OPERE RECENTI DI GIULIO PAOLINI (*)

L'ultima mostra di Giulio Paolini, a Torino, si chiudeva con « Early Dynastic », quattro colonne uguali, su cui posavano altre quattro colonne, di metà dimensione, poste in punti equidistanti sulle diagonali dell'ambiente della galleria Notizie, che riflettevano sui muri perimetrali altrettante immagini di se stesse, segnate a matita.

Come nel discorso sviluppato in un lavoro precedente, « Quattro immagini uguali », erano l'indicazione simbolica della ripetizione infinita

della ricerca. Alla fine del 1971 l'indagine di Paolini, con la serie dei nuovi lavori esposti alla Sonnabend Gallery di New York, ritorna ad ignorare il concetto di infinito e a considerare la capacità analitica legata a determinati limiti, dunque ad un ambito definito di intervento.

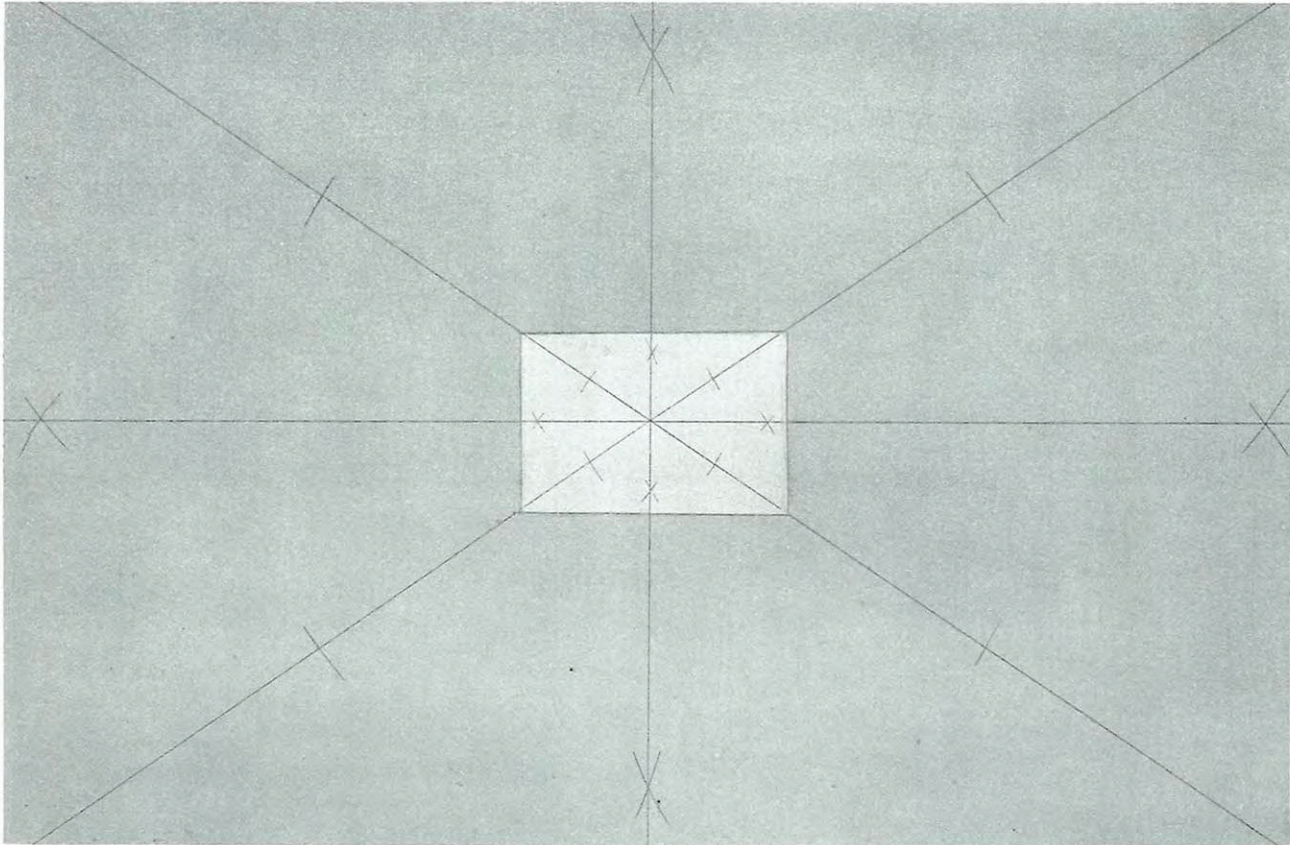
L'intervento « corretto » di Paolini è consequenzialmente relativo alla sua posizione di evitare, al tempo stesso, il concettualismo puro e l'empirismo naturalistico-esistenziale, e assume sempre un carattere di visio-

ne globale del linguaggio dell'arte; in quanto attraverso la sua posizione sintetico-dialettica raggiunge la consapevolezza del suo esserci come indagine del contesto « arte ». Si spiega così la sua continua affermazione che la ricerca in arte, così come ha bisogno di un substrato concreto e materiale, non meno necessariamente deve possedere una concettualità.

In questo modo l'artefatto (da *arte* e *factum*) linguistico può essere sottratto all'interiore mondo rappresen-

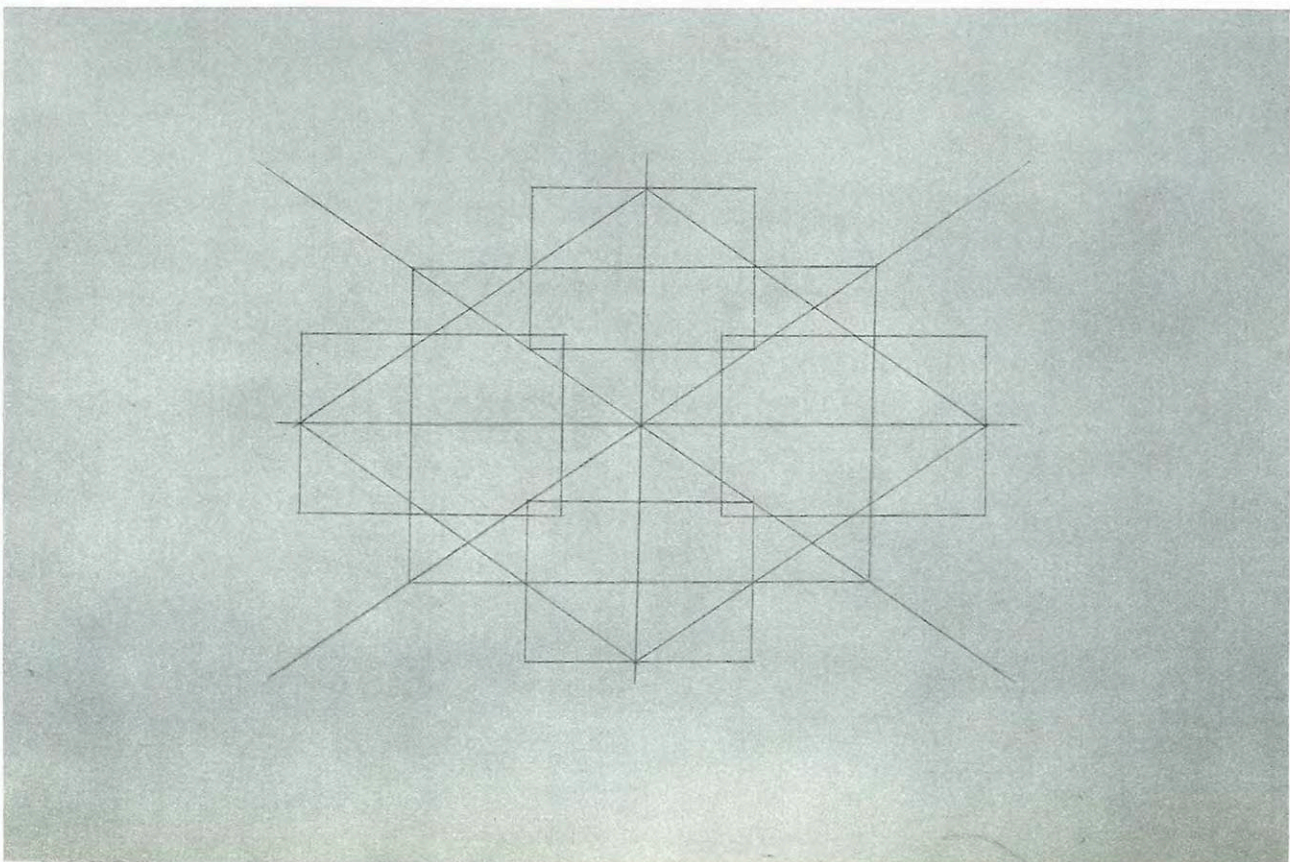
tativo del soggetto, perché gli venga assegnato un posto in un « contesto esteriore », solitamente definito, in guisa da stabilire una distanza che, contemporaneamente, obbiettiva l'insieme degli artefatti ed impersona il soggetto.

La ricerca sul linguaggio può dunque scegliere come soggetto di conoscenza l'oggetto ed il soggetto dell'indagine previamente svolta (dal 1960 al 1971), basta che li consideri non come realtà psicologica, bensì come oggetto metaempirico e come



« DISEGNO GEOMETRICO » 1971

1
2



TEORIA DELLE APPARENZE 1972

sensu immanente del fenomeno analitico.

La soluzione derivata da questa ottica è che « finora era il linguaggio in se stesso a presumere l'immagine, ora è l'immagine (presunta) che tende ad illustrare l'enigma del linguaggio », per cui le opere sono, per Paolini, « il diaframma tra il mio lavoro ed il mio modo di vederlo » (1). La riflessione ottica, prima svolta in profondità sulle formulazioni delle entità semplici e complesse — dallo strumento all'immagine — del contesto « arte », è ora attuata « in superficie », involge l'indagine dei « precedenti » e prevede l'incontro enigmatico di tutte le polarità in un unico asse focale su cui, in prospettiva concreta, si collocano tutti i lavori e Paolini stesso.

La convergenza sintetica di lavoro e protagonista, quali interpreti dell'enigma del linguaggio, distingue questi lavori, per il loro « vedere at-

traverso » (il significato del dureriano « Item perspectiva »), dai precedenti. Infatti « i diversi filoni, nei quadri precedenti, davano spunto a risultati come discussione o erano momenti da cui si poteva intravedere un certo discorso. Il rimando, la sovrapposizione, nel tempo e nello spazio, delle immagini nei loro rapporti mentali con la visione erano lasciati in una prospettiva che toccava allo spettatore individuare. Alcuni miei quadri, dal 1967 al 1971, proponevano una prospettiva che era però assolutamente mentale e soltanto suggerita proprio dagli elementi stessi che la indicavano, ma non la esaurivano.

Nei nuovi lavori la prospettiva (di essi e della significazione) dovrebbe risultare come un'immagine conclusa, cioè elaborata e voluta, mentre precedentemente era soltanto intuita. Ed appunto, se allora potevamo chiamarla mentale, diventa ora

un tracciato, una falsariga visiva, su cui si collocano i lavori precedenti » (2). L'adozione di un canone strutturale, quale la visione prospettica, elude il criterio subiettivo del protagonista e legittima, esternamente, come oggettiva la ricerca. L'esattezza formale ed obiettiva viene riferita ad un sistema di analisi rigoroso, come quello enunciato in « Disegno geometrico », il primo lavoro del 1960.

Ne consegue che « le dimensioni di queste tele corrispondono all'estensione del rapporto proporzionale del mio primo quadro, sono cioè l'amplificazione (la premessa?) di "Disegno geometrico", 1960 » (3).

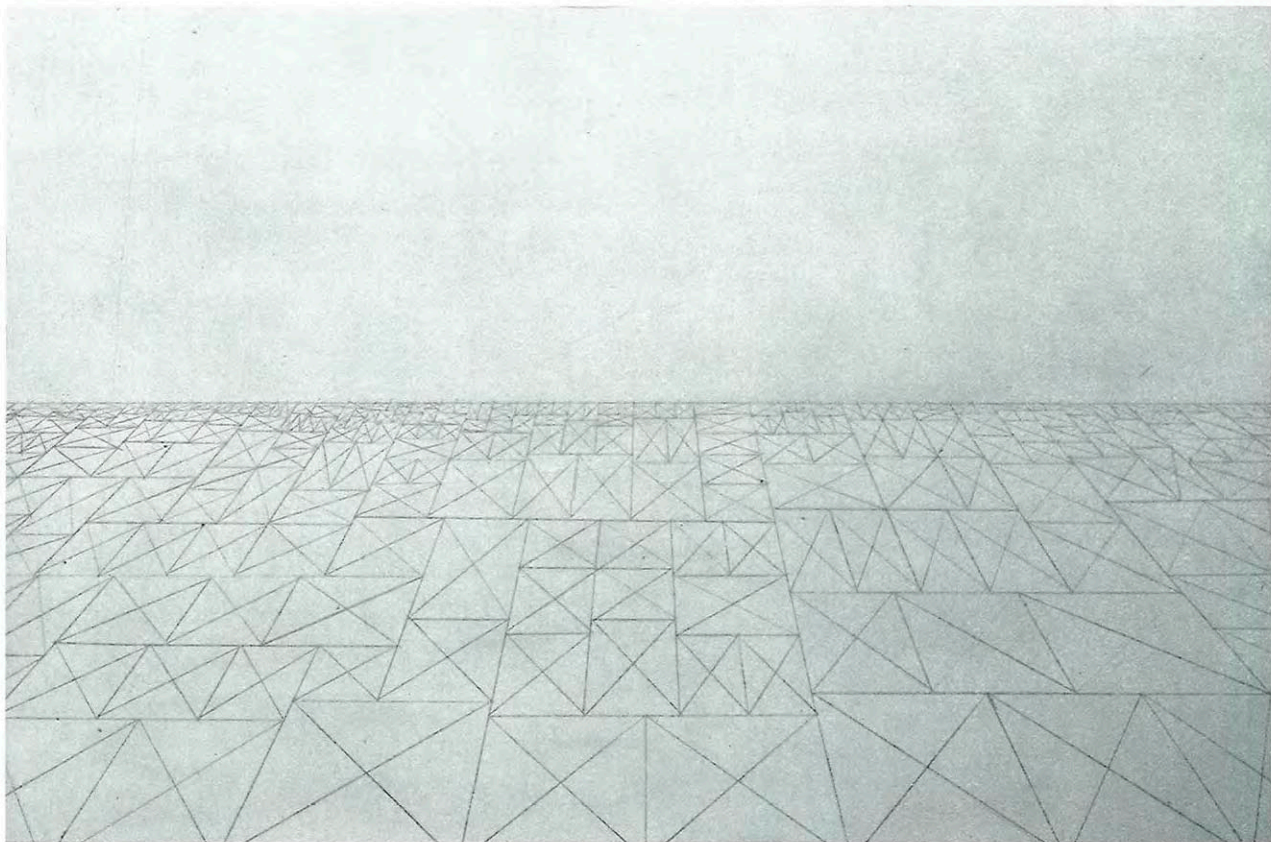
La garanzia di una costruzione di spazio assolutamente razionale, costante ed omogeneo, che nasce da un presupposto fondamentale, è innanzitutto « *Disegno geometrico* », 1971 (ill. 1), realizzato con la stessa tecnica a inchiostro, mediante tira-

linee e compasso, di « *Disegno geometrico* », 1960.

Lo sviluppo centripeto e centrifugo della costruzione manifesta la raffigurazione dell'identità della ricerca dal 1960 al 1971. Lo spazio ed il tempo si trasformano così in un'entità che nega la differenza tra davanti e dietro e tra passato e presente, per risolvere tutte le parti e i contenuti in un unico « quantum continuum ». La cristallizzazione e l'isolamento delle premesse, poste in stato di contiguità quasi simmetrica, funziona come termine di confronto della indagine susseguente: l'apertura sullo « spazio » precedente configura l'assetto dei lavori, la cui determinatezza è plasmata su « *Disegno geometrico* », 1971. Sulla sua sistematicità costruttiva proliferano infatti le altre superfici, allusive, per quanto vaghe, alla temporalità e alla spazialità della ricerca.

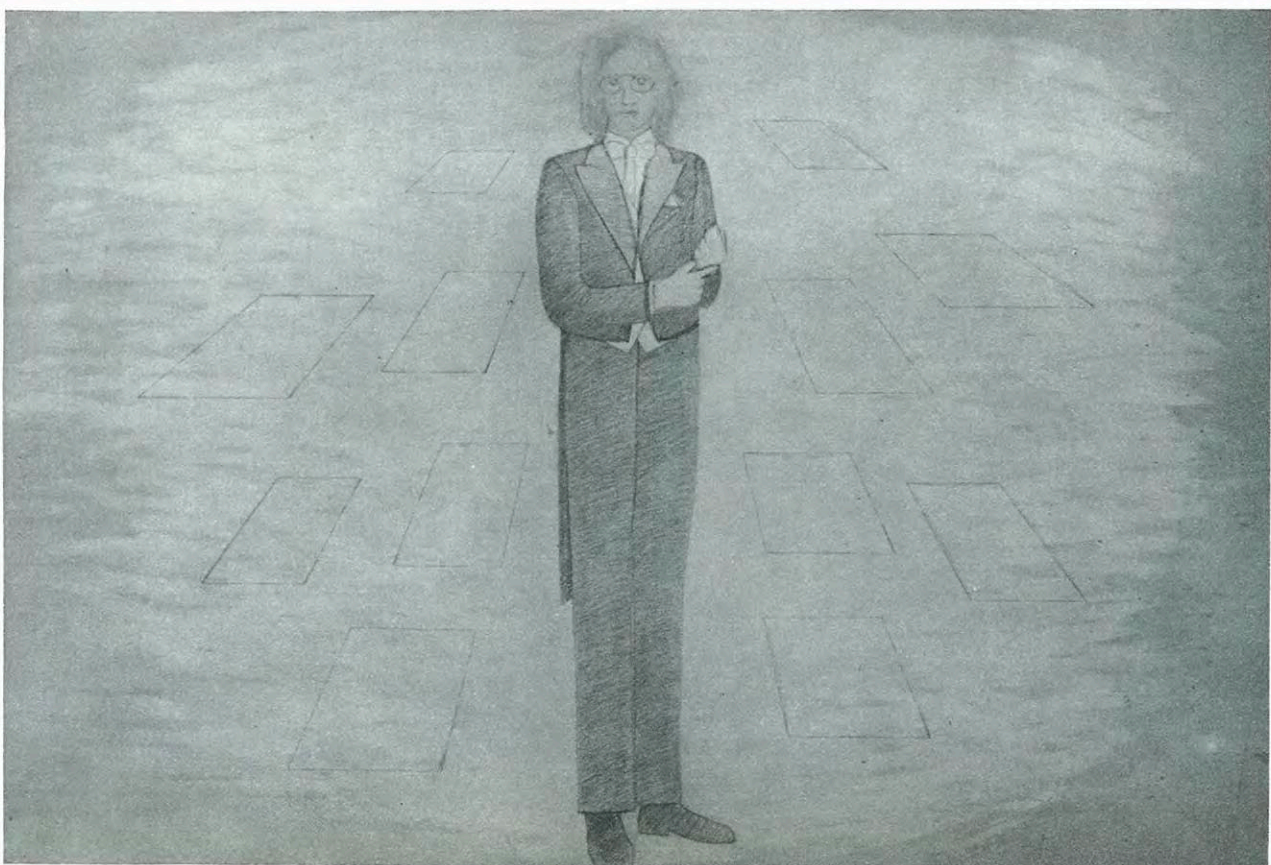
La loro proliferazione non avviene

LA VISIONE È SIMMETRICA? 1972



3
4

AUTORITRATTO COL BUSTO DI ERACLITO E ALTRE OPERE 1971/72



evidentemente a caso, ma su presupposti razionali concretamente focalizzati in « *Teoria delle apparenze* » (ill. 2), dove i lavori si riducono a schemi sovrapposti e simmetrici, sulle diagonali, e diventano successioni di altri lavori. Il vincolo con la premessa attesta l'evoluzione linguistica e consolida l'identificazione del linguaggio come work in progress.

L'emancipazione della struttura spaziale, che li sottende, è estremamente significativa dell'arte di Paolini, in quanto rimanda sempre alle coordinate di base e riconcentra la indagine sulla natura essenziale dell'arte.

Il riproporsi continuo della presa di coscienza del punto nodale, simbolo concreto dell'affermazione analitica, applica l'immagine di « *Disegno geometrico* » su tutte le linee di profondità della ricerca.

L'orizzonte complessivo delle quali

risulta così composto da un insieme, genericamente riconoscibile, di punti nodali che convergono verso l'infinito del contesto «arte», in « *La visione è simmetrica?* » (ill. 3).

Il lavoro elude la sua stessa domanda, poiché « l'immagine è implicita al quadro, la percezione parallela all'immagine, il tempo estraneo alla percezione » (1). L'affermazione di Paolini, in merito alla questione « la visione è simmetrica? », esclude infatti la triade autore-artefatto-spettatore, indagati nei lavori del decennio precedente, e dà al lavoro una ragione di esistenza fuori delle significazioni specifiche del linguaggio.

« La visione è simmetrica? » rafforza quindi l'enigma del linguaggio e legittima l'insostituibilità dell'indagine, il cui orizzonte continua ad essere, in generale, infinito, e in particolare, per Paolini, sull'asse mediano di « *Disegno geometrico* ».

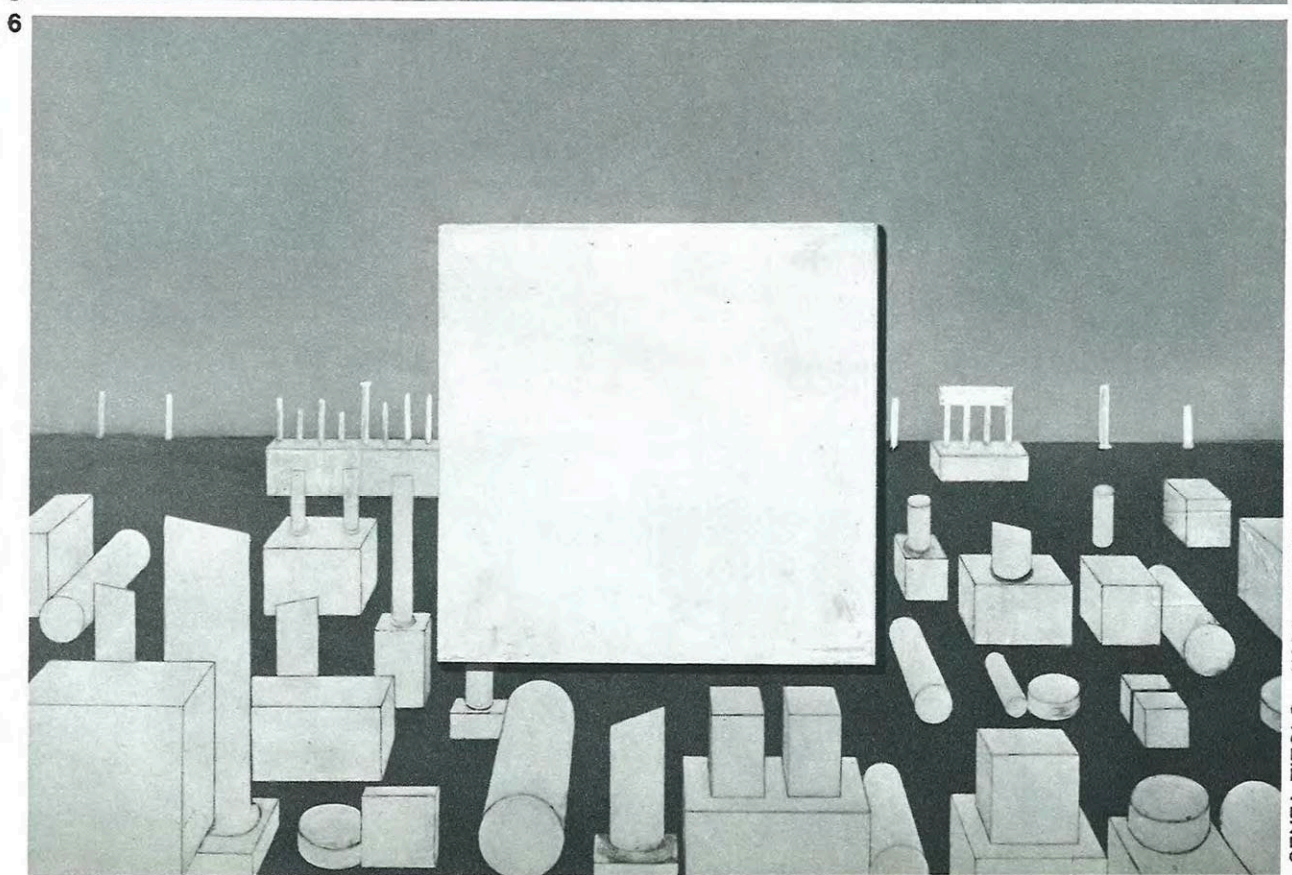
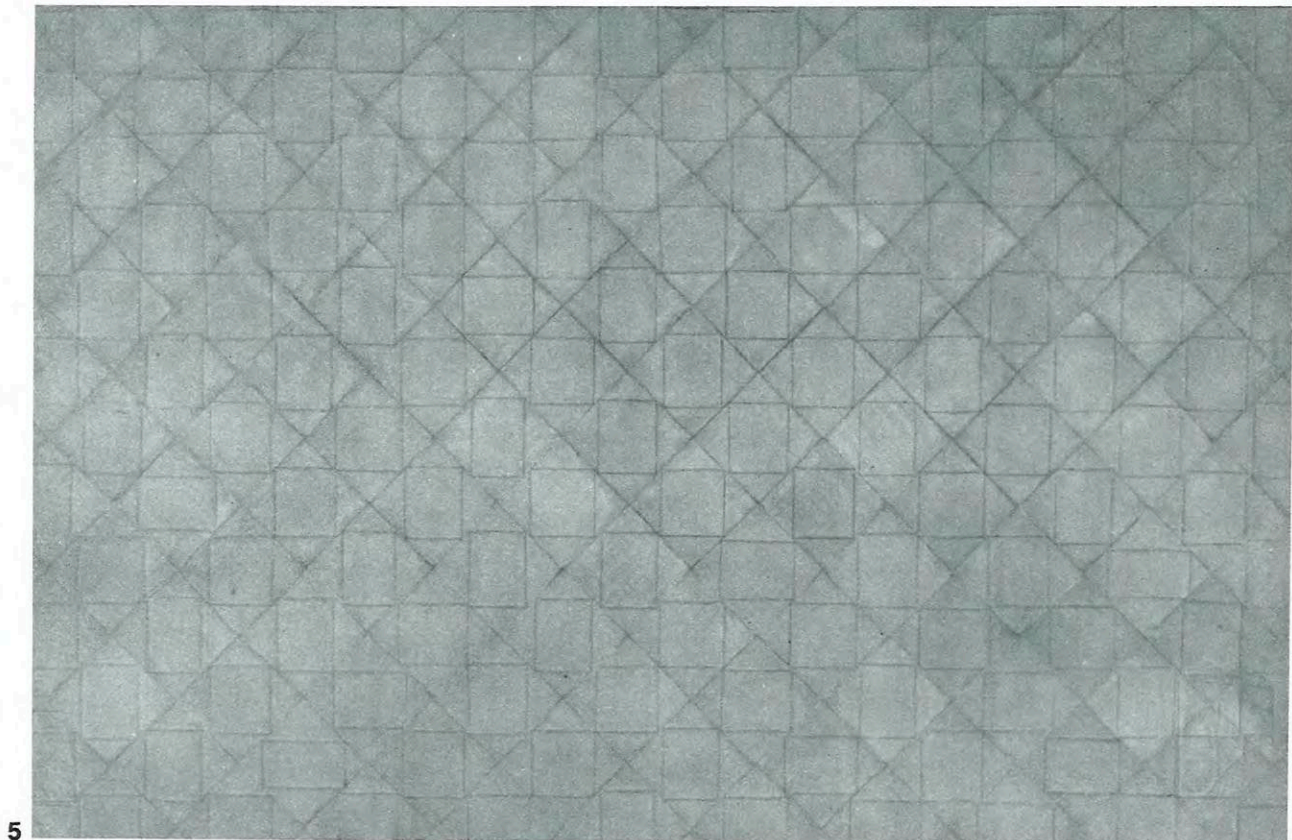
Questi lavori, nel ritenere la qualità originale del 1960 necessario fondamento per determinare una specifica generalità dell'insieme della ricerca, sono dotati del carattere di emblema, sempre in accordo quindi con il concettualismo concreto di Paolini che logicamente considera la dimensione concettuale come dimensione oggettiva, enunciabile soltanto mediante emblemi materiali. Si spiega così l'uso dell'artefatto linguistico con implicazioni materiali (matita, tela, colore, quadro) e l'uso degli emblemi (il quadro, il riquadro del quadro), capaci di dare concretezza alla ricerca del concetto di linguaggio, come si è venuto sviluppando dal polo fondamentale del 1960.

Le premesse del linguaggio devono essere rispettate in quanto la loro conoscenza fornisce un principio di direzione e prova. Sono formulazioni del modo di trattare il contesto

arte, che hanno determinato, per il passato, conclusioni « corrette », assunte ora a regolare l'ulteriore indagine, finché non vengano scoperti possibili elementi di dubbio. Essendo operativamente « a priori » rispetto all'ulteriore indagine, la trattazione del linguaggio non può evaderle. Ma tra le premesse del linguaggio non si può negare la presenza dell'autore, la cui immagine emblematica adombra, in « *Autoritratto col busto di Eraclito e altre opere* » (ill. 4), il corpus degli artefatti linguistici.

Il lavoro presenta l'immagine, formale ed impersonale, di Paolini attorniato da riquadri che tendono verso un punto di fuga, prospetticamente posto sopra l'immagine dell'autore.

L'autoritratto è dunque determinato non più dal punto di vista dell'autore o dell'artefatto o dello spettatore, come negli autoritratti precedenti,



INDICE DELLE OPERE INSCRITTO IN UN MOTIVO DECORATIVO 1972

«SENZA TITOLO» (1965) SU SFONDO DI ROVINE CLASSICHE 1972

ma da un punto focale esterno ad essi ed intorno all'opera, in modo che, data la sua posizione, si possano porre in prospettiva autore, artefatti e spettatori.

Questa enunciazione globale della triade della comunicazione linguistica ed artistica è amplificata dal titolo che, innanzitutto, ricorda un lavoro del 1963 (« Senza titolo », che riportava sul retro l'immagine del busto di Eraclito), e sottolinea il principio eracliteo del divenire incessante delle cose, in questo ambito identificabili con gli artefatti della ricerca.

Tutto ciò finisce di suggerire un vero e proprio indice degli artefatti, diretto a raccogliere non solo il susseguirsi delle spiegazioni emblematiche del metodo (ill. 1, 2) o del campo operativo (ill. 3, 4), ma il susseguirsi, in generale, di tutti gli artefatti che stanno alla base delle spiegazioni.

L'intrecciarsi dei quali, in « *Indice delle opere inscritto in un motivo decorativo* » (ill. 5), assume un aspetto illustrativo e non funzionale, proprio per la sua ragione espositiva (*).

La continuità dell'osservazione, dopo aver enunciato l'indice, si concentra sui lavori in particolare, rivisti sempre emblematicamente, secondo una prospettiva che li collochi su assi di fuga infiniti.

Così « *Senza titolo su sfondo di rovine classiche* » (ill. 6) rappresenta le due tele bianche sovrapposte (« Senza titolo », 1965) in maniera illusionistica su un orizzonte che suggerisce la distanza del tempo.

La scenografia classica si rifà al neoclassicismo come a « quel movimento che ha significato l'assenza di uno stile "nuovo", che ha riassunto un modo passato abdicando alla forma nuova » (**), affine quindi alla posizione di Paolini, e al Canaletto di « *Capriccio con rovine clas-*

siche ». Quest'ultimo richiamo ad un pittore, la cui tecnica del vedere ha dato una spinta radicale alla visione razionalistica e concettuale dell'arte, in opposizione all'esuberanza vitalistica del seicento, riduce a verità storica l'analisi stessa di Paolini, collocandolo analogicamente nella medesima posizione, nei confronti delle correnti naturalistico-esistenziali di oggi.

La visione prospettica accerta e verifica ulteriormente i dati, poiché li « vede attraverso » un diaframma razionale, ma rimane pur sempre apparente ed illusoria, come già « *Elegia* » aveva dimostrato.

Ne deriva la ricorrente coscienza dell'impossibilità a definire il linguaggio, attraverso il proprio sdoppiamento analitico, per cui « *Elegia* » ritorna, in « *Elegia in una scena di duello* » (ill. 8), a testimoniare con la sua finzione un'ulteriore scena illusoria e fantastica della ricerca:

Paolini di fronte a Paolini, un doppio che riconosce il dualismo della analisi, la cui conclusione e determinazione coincide, come le due spade, con la linea dell'orizzonte, all'infinito.
Germano Celant

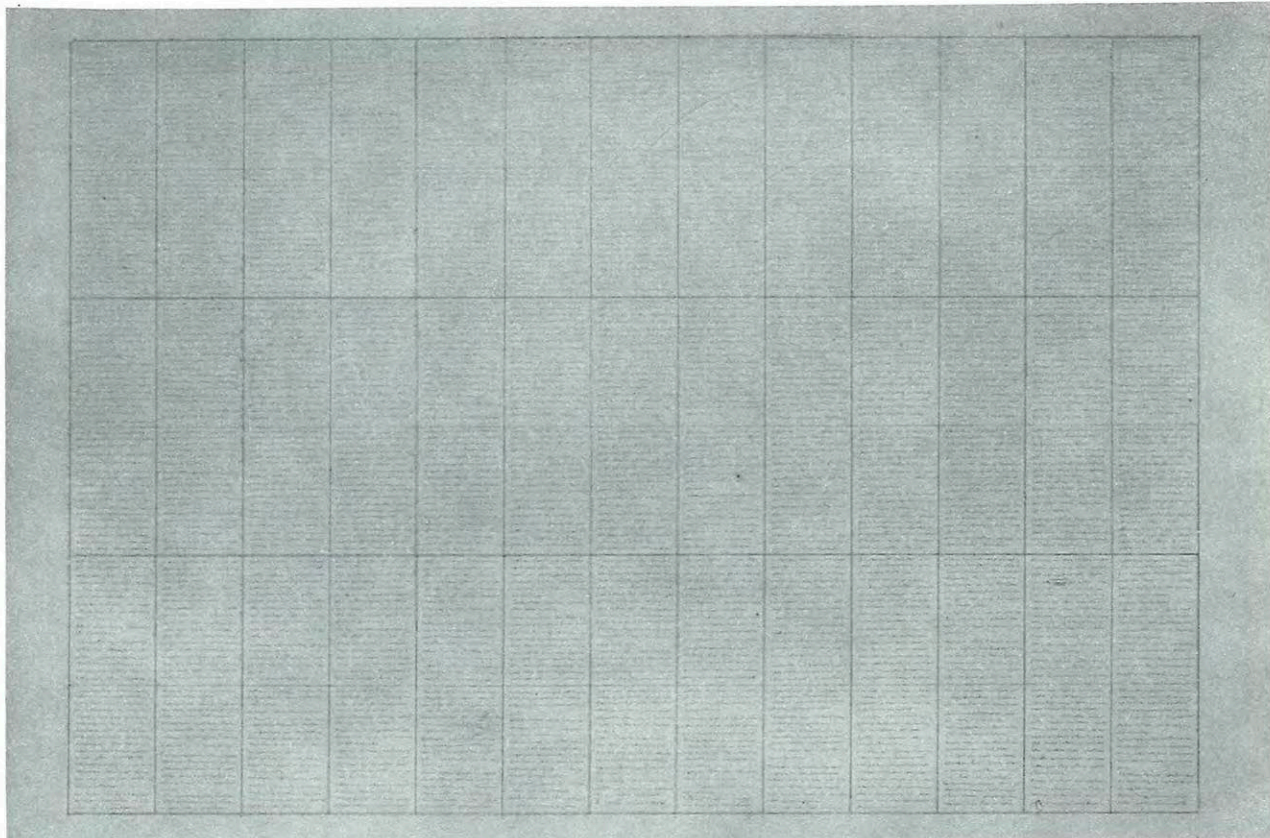
(*) Il saggio, elaborato per la rivista « *Domus* », costituisce l'ultimo capitolo del libro, in corso di pubblicazione, di Germano Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend press, New York-Parigi e Edizioni Notizie, Torino. I lavori riprodotti sono inediti e costituiscono la mostra personale di Giulio Paolini alla Sonnabend Gallery di New York, novembre, 1972. La mostra, a carattere itinerante, sarà presentata a Londra (Royal College of Art), a Parigi (galerie Sonnabend), Zurigo, Colonia e Milano.

(1) G. Paolini, *La visione è simmetrica?*, 1972, inedito.

(2) G. Paolini, intervista con M. Bandini, in « *Prospects* », Milano, marzo 1972.

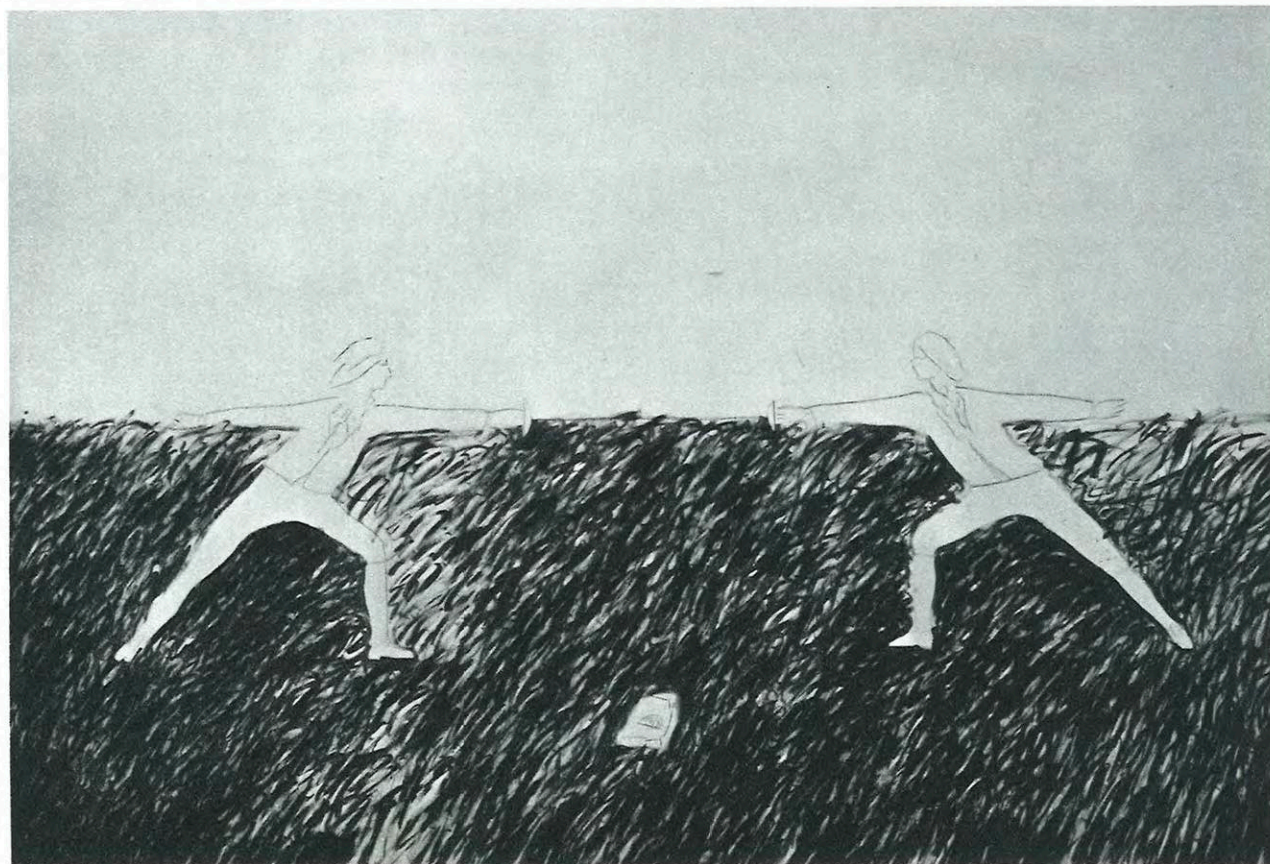
(3) La ragione tautologica è enunciata in « *Appunti per la descrizione di un quadro datato 1972* » (ill. 7), dove il lavoro presenta se stesso attraverso la raccolta emblematica degli appunti che lo hanno concettualmente originato.

APPUNTI PER LA DESCRIZIONE DI UN QUADRO DATATO 1972



7

« ELEGIA » IN UNA SCENA DI DUELLO 1972



8