

L'invenzione di Paolini

« Un grande poeta è meno inventore che scopritore » dice Averroé con le parole che Borges gli attribuisce, e aggiunge che negli antichi e nel Corano è racchiusa tutta la poesia e condanna perciò come vana e frutto di ignoranza l'ambizione di innovare.

Otto secoli dopo Paolini gli fa eco da una conversazione con Achille Bonito Oliva: « E' inutile e vano inventare qualcosa di proprio (è qui che dubito dell'identità e del linguaggio, di conseguenza) se possiamo scoprirlo nel passato ». Questo passato della pittura non è quello che postula Cezanne in termini di « lingua della pittura » perché allo stesso modo in cui l'Averroé di Borges parla di un testo che contiene tutta la poesia, non semplicemente tutte le parole, così Paolini immagina la pittura come finalizzazione di un codice, anche se questa finalizzazione rappresenta un ostacolo alla ricerca del valore etimologico che farebbe proprio di quel codice, di quel particolare, specifico linguaggio dei quadri, un organismo applicato e nello stesso tempo assoluto. Paolini, cioè, aderisce in partenza al momento della pittura come rappresentazione, ma non in un senso rozzamente referenzialistico, non sul piano di un nominalismo medioevale che vuole un contenuto fattuale nella materia della rappresentazione; quest'ultima piuttosto si dà come organismo razionale e autonomo rispetto al rappresentato, organismo privo di contenuto che non sia quello stesso dichiarato e che è strettamente convenzionale, neoclassicamente privo di ogni compromissione con un'assunzione empirica del reale e che, perciò, si costituisce sempre in un rapporto di alterità col mondo. Paolini non affronta la distinzione tra *peinture* e *tableau* cioè tra i termini che Filiberto Menna ha approfondito nel suo libro sulla tensione analitica dell'arte moderna, caratterizzando tutta una linea che punta alla riflessione e al limite alla formalizzazione del linguaggio pittorico¹, ma

1) mi riferisco in particolare al capitolo IV del libro di F. Menna « La linea analitica dell'arte moderna, le figure e le icone » Torino 1975 che tuttavia rappresenta un momento parziale della ricerca che l'autore conduce nel suo testo intorno ad aspetti dell'arte moderna che, anche se riferiti tutti al segno comune dell'analisi, sono da considerarsi molteplici.

esamina il quadro proprio come elemento dato a priori affrontandolo esattamente sul terreno della

rappresentazione e operando così un approccio critico non al linguaggio nei suoi termini e nel suo ordine, ma nei suoi poteri e nelle sue possibilità. Non si tratta dell'analisi di frasi (proposizioni, quadri) colte nel loro status all'interno di un codice, ma nel loro ruolo all'interno di un discorso.

Al di qua della doppia polarità della pittura e della rappresentazione, Paolini individua un quadro che è prima di tutto Immagine e che perciò se non rimanda di fatto al suo contenuto referenziale, tuttavia introduce alla serie di tutti gli oggetti che come immagini si danno all'interno di una teoria generale della rappresentazione. In tal caso, come spiega Borges citato da Paolini², un oggetto linguistico

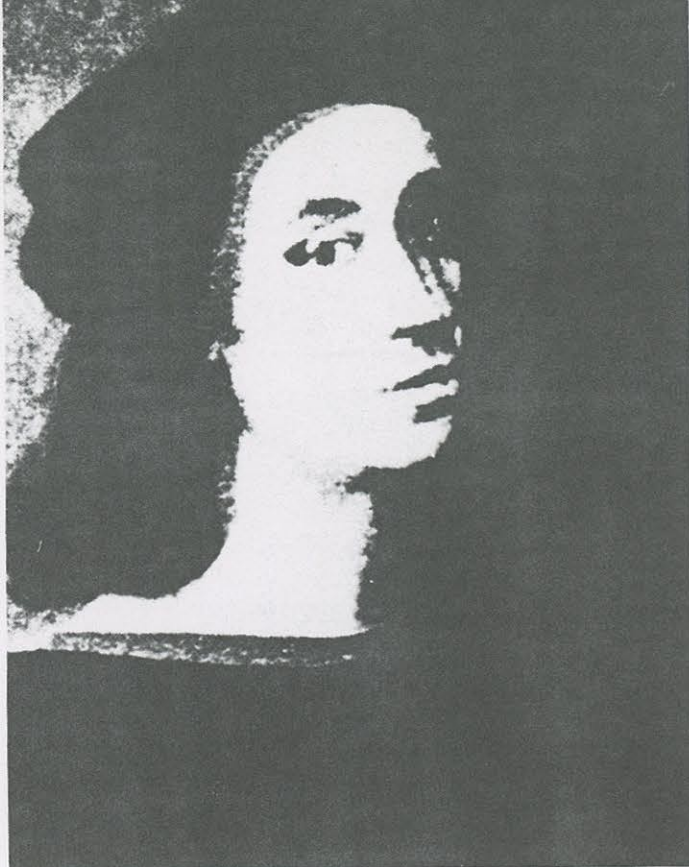
2) vedi catalogo della mostra « Gennaio '70, Museo Civico, Bologna 1970, in cui Paolini presenta un'opera, « Francis Picabia, senza titolo, 1917 » che, peraltro, è assimilabile al tema dell'originale e del suo doppio trattato da Borges nel racconto « Pierre Menard, autore del Chisciotte ».

rimane pure sempre una cosa aggiunta al mondo e non lo specchio o addirittura la ripetizione del mondo stesso.

Così l'idea di un passato che contiene nei suoi testi tutta la poesia a venire — la biblioteca di Babele o il Corano — e tutte le immagini, non basta a sancire la possibilità di una ripetizione mentre, insegna ancora Borges, basta un solo termine ripetuto per scompigliare e confondere la serie del tempo.

Sottoposto alla visione critica di Paolini il quadro costituisce un'approssimazione per difetto al magico « termine ripetuto » vagheggiato da Borges; nel luogo delimitato dalla cornice, confine arbitrario, necessario ma non sufficiente, si compie la sovrapposizione integrale di due spazialità che sono linguisticamente differenti ma che empiricamente si equivalgono: lo spazio convenzionale, pittorico che il dipinto inaugura e che conduce fino all'infinito sulle linee prospettiche in fuga, e la superficie stessa che fa da supporto al dipinto e che chiude quello spazio al mondo esterno, dinamico e tridimensionale, che lo contiene. Questo tema, così rischioso nella sua radicalità, tutto giocato a fior di mente senza l'ausilio del rigore metalinguistico, coerentemente a un atteggiamento solidale a quello di Borges il quale, nell'affrontare la letteratura, ne affronta di petto

il paradosso compiendo i suoi salti mortali sul trapezio dello stile e dell'intreccio, questo tema che non ha regolamenti e teorie d'appoggio è reso in tutta la sua rarefatta evidenza in un lavoro del 1968 dal titolo: « Nel mezzo del dipinto Flora sparge i fiori, mentre Narciso si specchia in un'anfora d'acqua tenuta dalla ninfa Eco » che nel gioco del triplo rimando cui alludono le tre figure allegoriche rappresentate, anticipa il motivo della tripla immagine in cui la terza è il ricettacolo delle prime due. Paolini sistema al centro di una riproduzione di un particolare del dipinto di Poussin, una seconda riproduzione, più piccola, dello stesso dipinto. Allora Flora si trova due volte al centro dello stesso quadro, ma una volta è la figura allegorica che abita lo spazio prospettico della rappresentazione, lo spazio convenzionale al quale Poussin l'ha consegnata e cioè si trova al centro di una scena profonda fino all'orizzonte, fino alle nuvole e al cielo che le fanno da sfondo; e un'altra volta si trova proprio al centro dello spazio materiale del dipinto, un centro calcolato in rapporto alle dimensioni della tela, e si veste della sua qualità di frase pittorica costituita di segni organizzati su una superficie bidimensionale; Flora non è solo un'immagine o, meglio, non lo è in assoluto perché è anche una porzione di spazio e questa sua doppia indole di figura bifronte poggia su un equilibrio precario, mai completamente risolto, che è quello della rappresentazione e che nella fattispecie ricorda, guardacaso, certe opere



G. PAOLINI *L'invenzione di Ingres* (1968)

recenti di Mario Merz il quale afferma che se i piani spaziali avessero le gambe sarebbero tavoli, lavorando perciò, in prima lettura, proprio su questo terreno paradossale della rappresentazione e della sua contraddittorietà.

Come si vede, la ripetizione del termine è nominale, non fattuale, e tuttavia il matrimonio della doppia spazialità è officiato da Paolini sotto l'egida della visione che è un « fenomeno antico », non una teoria. Ma se l'immagine è tale in virtù della sua dipendenza dall'ottica, ciò non di meno l'ottica partecipa alla pittura in una veste che bisogna assumere a livello mentale.

La definizione dello spazio pittorico in nome della considerazione concettuale dell'immagine sta alla base de « L'ultimo quadro di Diego Velasquez » in cui Paolini introduce borghesianamente il fattore temporale del linguaggio.

Si tratta della riproduzione fotografica capovolta dell'immagine che si forma sullo specchio situato in fondo all'ambiente dipinto ne « Las meninas » di Velasquez.

Tra i molti modi di interpretare il contenuto figurativo di questo enigmatico dipinto ci sono, ad esempio, i due seguenti:

1° — il quadro rappresenta il pittore mentre sta eseguendo il ritratto dei reali di Spagna i quali, infatti, si vedono riflessi nello specchio sul fondo della sala. In quello specchio, dunque, possiamo vedere l'immagine stessa che il pittore si appresta a dipingere o addirittura, come ha opinato Nicolas



G. PAOLINI *Nel mezzo del dipinto Flora sparge i fiori, mentre Narciso si specchia in un'anfora d'acqua tenuta dalla ninfa Eco.* (1968)

Calas³, l'immagine abbozzata sulla tela di cui lo

3) N. Calas, « Mirrors of the mind », introduzione al portfolio della Multiples, Inc. end Castelli Graphics, New York, 1975.

spettatore vede il retro.

2° — il quadro rappresenta il pittore nell'atto di dipingere se stesso mentre si accinge a ritrarre la famiglia reale. In tal caso a superficie dipinta de le meninas rappresenta il grande specchio che Velasquez ha usato per dipingere il proprio autoritratto. Allora il pittore era mancino perché nel dipinto tiene il pennello nella destra e l'immagine « reale » dei sovrani spagnoli è proprio quella che si forma nello specchio; capovolgerla significa ricostruire il capovolgimento che uno specchio produce nel riflettere un corpo. Il punto è che nel repertorio di referenti che questa seconda lettura conferisce al quadro, Filippo IV e la consorte semplicemente non sono contemplati, e ciò che si vede nello specchio è solo una trappola che Velasquez tende allo spettatore. Ciò che il pittore sta guardando sporgendosi dal bordo della tela che ha di fronte nel dipinto è esattamente l'immagine speculare di ciò che complessivamente noi vediamo ne « Las meninas ». Capovolgendo la riproduzione fotografica dello specchio dipinto sulla parete di fondo dell'ambiente, Paolini decide di cader nella trappola di Velasquez, sceglie di credere al discorso pittorico, di calarsi nello spazio figurativo, nella rappresentazione, di conferire verità ai volti di due fantasmi. Il soggetto della rappresentazione per Paolini, è quello che Velasquez denuncia; la menzogna è, in pittura, verità.

Ma soprattutto l'operazione di Paolini costituisce il momento massimo della concettualizzazione del fenomeno del vedere operata sulla visualizzazione di un'immagine che è più volte invisibile⁴.

4) cfr. a questo proposito il cap. 1° della prima parte del libro di M. Foucault « Le parole e le cose », ed. it. Milano 1967.

« L'ultimo quadro di Diego Velasquez » è il quadro che Velasquez sta dipingendo nella duplice finzione de « Las meninas »: il ritratto dei reali di Spagna. E quindi è un quadro a venire, l'ultimo in ordine a un tempo statico e perciò infinito che è il tempo contrabbandato dalla rappresentazione. E' l'infinito pittorico equivalente all'infinito letterario di cui parla Maurice Blanchot a proposito di Borges⁵.

5) M. Blanchot, « l'infini littéraire: l'Aleph » in « Le livre à venir », Paris 1959. « Le livre à venir » è anche il titolo che Giulio Paolini dà a un suo lavoro del 1971.

Nella metafisica di questa dimensione della pittura il tempo è già interamente trascorso e Paolini vive con Averroé l'impossibilità di innovare. Allora, dice Paolini, nell'intervista citata all'inizio, l'invenzione assoluta, l'unica possibile, è tale quando si riduce ad una identificazione,

« un'invenzione non può mai essere così assoluta come quando è riduzione a qualcosa che è già perfetto ».

L'invenzione di Morel, nel libro di Bioy Casares, consiste in una macchina per ottenere « l'immagine totale » di una cosa e cioè un'immagine che riproduca nel tempo e nello spazio tutti gli attributi di quella cosa; sottoporre per una settimana una persona alla macchina di Morel significa produrre un'immagine di una settimana in cui quella persona « vive » interamente ogni gesto e ogni pensiero nella riproduzione integrale dell'ambiente che la ospitava al momento della registrazione. Dal momento che una cosa è tale in virtù dello spazio che occupa e del tempo che dura, la mostruosità dell'invenzione di Casares — invenzione assoluta che è riduzione a qualcosa di già perfetto: il mondo — consiste nel sospetto che con la macchina di Morel sia sufficiente fotografare un atomo per una frazione di secondo per aver già registrato tutte le cose per tutto il tempo. Tacere questo paradosso è il compromesso che consente a Casares di scrivere il suo libro nel quale, perciò, la macchina di Morel non riproduce tutto il mondo per tutto il tempo ma solo una parte di mondo per una parte di tempi ripetuta all'infinito. Per produrre l'immagine totale di un'immagine, a Paolini basta una normalissima macchina fotografica, a patto che l'immagine prescelta sia un dipinto impostato sulla visione monoculare dello spazio prospettico, che è lo stesso principio ottico della camera oscura.

Così in « Giovane che guarda Lorenzo Lotto » Paolini offre la fotografia del quadro che Lotto, pittore manierista che però conosce a fondo lo spazio figurativo che la tradizione albertiana gli ha consegnato, dipinse nel 1505. La menzogna perpetrata nel titolo rispetta lo stesso meccanismo che Velasquez applicò nelle Meninas. Il giovane « in realtà » non guarda Lorenzo Lotto ma l'obiettivo della macchina fotografica e, in seguito, lo spettatore dell'opera di Paolini. Tuttavia la verità dell'immagine è proprio nello sguardo dipinto di quel giovane che per tutto l'infinito tempo pittorico sancito dall'immagine stessa continua a fissare l'autore del quadro il quale, primo e ultimo, l'ha visti come noi lo rivediamo.

L'invenzione di Paolini consiste nel rendere visibile l'atto stesso della visione che in conseguenza di ciò si accomoda in uno spazio e in un tempo inesistenti in quanto infiniti e eterni, e sfruttando il potere teleplastico del linguaggio, coinvolge in questa assolutezza i protagonisti di quello sguardo che sono per sempre il pittore e il suo modello. Accuso Paolini, complice di Borges, di aver gittato la labirintica architettura della sua ricerca sulle fondamenta precarie dell'immaginario.