

GIULIO PAOLINI

Claudio Spadoni

Vedo è la decifrazione del campo visivo, come suggerisce Paolini. L'opera, e la mostra che ne riprende il titolo, sono del 1969. Le mani dell'artista sfiorano una superficie costellata di un'infinità di punti che si disperdono oltre uno spazio piano definito da perpendicolari. Con la matita in mano l'artista sembra intento ad infittire quella sorta di 'retino' irregolare. Il dato fisico della percezione può limitarsi ai punti, unità minime di ogni segno, disegno, immagine; in tal caso, ci si arresta all'esterno di una soglia, che segna un limite, visivamente intraducibile, oltre il quale si sottintende tutto il possibile della percezione.

L'artista vede le sue mani che determinano il campo visivo; vede sé stesso come soggetto, esecutore ed elemento costitutivo dell'opera che, in quanto solo suggerita, indica primariamente un rapporto basilare dell'arte, quello del soggetto, appunto, col suo predicato verbale: il fare, il 'Poiein'. Eppure egli è anche esterno all'opera, poiché è anche colui che la vede. O meglio, colui che vede qui la potenzialità non totalmente decifrabile dell'opera, poiché questa — se la si intende nei suoi requisiti canonici — 'manca' appare cioè solo come progetto che non può giungere ad un compimento, ma regredisce al suo momento primo, puro, nella sua indefinitezza (anche cronologica) che racchiude ogni possibile progetto. Paolini, dunque, specifica: « *Vedo* (la decifrazione del mio campo visivo) »¹. Egli vede la sua visione, reale ed ipotetica, ma in questo modo si pone simultaneamente anche nella condizione di un osservatore esterno. Anzi, dell'osservatore tout-court.

V'è un interrogativo circolare che porta dall'esterno all'interno dell'opera, dove gli estremi si determinano reciprocamente, allo stesso modo del 'come' e del 'perché' dell'arte. La circolarità di questi rimandi non può che tradursi in una continua rappresentazione, in cui lo spazio definito della visione include lo spazio indefinito di ciò che sta oltre la visione, e che a sua volta non può che riproporsi

e perpetuarsi attraverso una rappresentazione. Questa è insieme la fusione e la distinzione fra il visibile e l'invisibile.

Nell'*Origine della pittura* (1983) dietro un grande telaio vuoto appaiono tre tele bianche, di dimensioni più ridotte, distribuite in una diversa collocazione spaziale, e quindi un piedistallo bianco sormontato da un gesso e il retro di una tela. Sulla parete di fondo c'è un riverbero determinato dalle parti nascoste e dipinte del telaio, della base e del gesso. L'origine (nascosta, invisibile) indefinita di un effetto pittorico induce a individuare 'come' la pittura si manifesti, e ancora come l'allusione al campo fisico delle sue possibilità richiami la sua condizione originaria, totale e virtuale, dunque non visivamente definibile.

L'inizio di Paolini, da tutti considerato, è in quel *Disegno geometrico* del 1960 che riporta l'operazione elementare della squadratura del foglio: « Un'immagine preesistente, anonima e neutra »². L'opera è l'atto preparatorio, simbolico di ogni possibile opera. Ma sarebbe improprio leggersi l'intento 'azzerante', o ironico-regressivo professato da altri artisti coevi. Paolini elimina quasi tutto ciò che riguarda il processo empirico soggettivo, e tuttavia non lo sostituisce col solo enunciato teorico, con la mera applicazione del metodo analitico. Il foglio squadrato, senz'altro segno né colore, è la risultante di un'operazione ridotta sì alla spoliatura estrema, ma che intende suggerire una presenza nell'assenza: lo spazio virtualmente indefinito e tuttavia graficamente definito come luogo dell'immagine. Che 'non c'è' come immagine particolare e determinata individualmente, ma è implicita come luogo di un rapporto tra autore, opera, spettatore, al di là di ogni definizione temporale e di ogni implicazione semantica. Si potrebbe dire in questo caso, che ogni iconografia è pleonastica, per Paolini, se la si intende come specificità linguistica e come peculiarità di significato. « L'immagine, quasi a giustificare l'esistenza stessa del quadro »³. In qualche modo, questa parziale conclusione richiama quella famosa di Foucault⁴ a proposito di *Las Meninas* di Velázquez, pittore non a caso ripreso da Paolini nel '68, quando nell'*Ultimo quadro di Diego Velázquez*, in una tela fotografica ripropone la visione speculare — dunque rovesciata — delle figure di Filippo IV e Marianna d'Austria, che l'artista spagnolo aveva dipinto sulla parete di fondo di *Las Meninas* riflesse in uno specchio. Se Paolini presenta l'immagine rovesciata di un'immagine speculare (che a sua volta, e anzi, già da prima era rovesciata), il rapporto si instaura ormai solo fra immagini di immagini, dove l'artista-spettatore è idealmente preso in mezzo da due 'rispecchiamenti', cioè dal circolo chiuso delle rappresentazioni.

Dopo il *Disegno geometrico del '60* i *Senza titolo* del '60-62 propongono delle variazioni su alcuni elementi base dell'operazione artistica. Dal *Disegno di una lettera* (la lettera A) tracciata col tiralinee e assolutamente priva di componenti pittoriche; al telaio che trattiene entro un foglio di plastica trasparente, un barattolo di vernice, o una tela bianca che è al tempo stesso significante e significato; al ricalco di una carta quadrettata; ad una serie di telai inseriti l'uno dentro l'altro e visti dal retro come semplici supporti (vale

a dire ciò che non si guarda, ciò che non deve vedersi quando si osserva un quadro); ad altre « presenze mute »⁵, non caratterizzantesi come qualità espressiva, elementi costitutivi non di una singola opera ma idealmente di ogni opera. Fino a *Ipotesi per una mostra* (1963) che ingloba, nel rapporto opera-autore, la presenza dello spettatore. « L'idea è quella di trovare nei visitatori il soggetto dell'esposizione, in uno spazio altro da quello percorso dai visitatori reali ». « Il pubblico, affluito nel primo ambiente (alla galleria La Tartaruga di Roma) avrebbe trovato l'ingresso al secondo ambiente — già occupato da pubblico 'preesistente' — chiuso da una lastra di cristallo posta nel vano di passaggio »⁶.

Dunque Paolini insiste su questo rapporto circolare entro cui si manifesta il processo artistico attraverso le tre figure canoniche dell'autore, dell'opera, dello spettatore, in modo tale che intorno al perno centrale dell'opera, autore e spettatore vengano ambiguamente a coincidere. Se il 'come' riguarda i meccanismi e il luogo della rappresentazione, il 'perché' induce alla consapevolezza che il dato di partenza è anche quello finale: tutto, infatti, sembra essere già avvenuto, e ogni atto contingente (dell'arte) non può che rientrare nella sua ferma e riflessa totalità. Questo significa che l'autore-osservatore entra in scena per ripresentare ciò che ha già visto, ed in tal senso il progetto che non si sviluppa, che non trova compimento, è già l'opera.

L'autore, dunque, non può determinare mutamenti nel « discorso » non può fare in modo che l'arte non sia ciò che è come arte, come pensiero e come virtualità dell'arte. Insieme esterno e interno all'opera, l'autore-osservatore, passando dalla totalità al particolare (cioè all'empiria) si serve di « astrazioni linguistiche » — ricorrendo ad una definizione dell'Alston⁷ — che riguardano le modalità, la struttura dell'opera, e la loro constatazione. In tal senso si può forse azzardare che l'arte per Paolini è come il mito: ciò che si è dato una volta per tutte, e che nella sua perfetta centralità non può che essere evocato seguendo un percorso labirintico. Estensioni, prolungamenti, non sono che rielaborazioni letterarie, costruzioni simboliche, appropriazioni emozionali: percorsi circolari intorno ad un 'centro' non attingibile (o non più attingibile). Non v'è nulla da esperire ulteriormente; rimane solo la possibilità di 'inventare', di 'rivelare' la constatazione, o, come dice Paolini — « inventare l'evidenza »⁸.

L'opera, dunque, non scandisce una progressione cronologica. Se il suo passato e il suo presente coincidono, significa che essa è 'assoluta', e tuttavia non è riconducibile a pura idea, ad una tautologia concettuale, poiché essa si inverte, 'è', anche negli elementi fisici che pertengono all'opera. Virtualmente, ad ogni opera.

L'opera ha un esterno ed un interno: il luogo fisico e temporale, la specificità visiva che la connotano, e un luogo proprio, sospeso, chiuso ai significati esistenziali, il luogo dell'artificio e della messa in atto della sua rappresentazione. Artificio, poiché se l'arte ha uno spazio-tempo della sua costituzione particolare, essa è insieme proiezione immaginativa, simbolica, che elude i confini della propria fisicità per autorizzare un pensiero che va oltre i lacci della visione.

Se l'artista identifica l'artificio con la sua messa in scena —

dunque, l'arte con l'immagine, la rappresentazione dell'arte — tiene prigioniero lo spettatore entro il relativo degli elementi costitutivi dell'arte, quegli stessi che può vedere e, vedendo, verificare. Prendendo le mosse dall'arte come arte e come messa in scena del suo specifico, Paolini riassume anche i diversi possibili atteggiamenti nei suoi confronti: dall'interpretazione, alla critica, al pensiero 'intorno' all'arte, alla fruizione.

Nel 1970 partecipa alla Biennale di pittura di Bologna con un quadro di Picabia. Similmente farà con uno di Albers e con brani scritti presi da Vico, Merleau-Ponty, Borges. E, insieme, la rinuncia all'identità intesa come valore decisivo e insostituibile dell'opera, e l'identificazione invece con lo spettatore (o lo spettatore-lettore) cui idealmente vengono offerte le modalità di approccio di Paolini stesso nei confronti delle opere riproposte.

In *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, del '67 (una copia fotografica, di formato identico, del *Ritratto di giovane*) l'artista conferma e complica il principio dell'identificazione. Lo spettatore guarda il giovane che, ritratto, e dunque guardato dal Lotto, guarda egli stesso il Lotto.

La perdita dell'identità originaria del dipinto e delle sue specifiche prerogative, induce ad un rimbalzo ambiguo e tuttavia chiuso, di processi di identificazione.

Autoritratto (1968): è quello di Rousseau, il doganiere, posto in primo piano in un fotomontaggio fra una folla di personaggi del mondo dell'arte e conoscenti di Paolini. Questi, in tal modo, sospende la propria identità per evocarne, attraverso quella emblematica di Rousseau, tante e diverse, e tutte comunque riconducibili all'immagine dell'Artista.

Sempre nel '68', *L'invenzione di Ingres* consiste nella « sovrapposizione trasparente dell'Autoritratto di Raffaello, e dell'Autoritratto di Raffaello ripetuto e reiventato da Ingres ». È l'« assolutezza dell'invenzione » rivendicata proprio là dove l'invenzione non può essere che la sua identificazione con qualcosa che si è già definitivamente e 'perfettamente' dato.

Se nelle prime opere Paolini dimostra la elementarità (e l'assolutezza) dei soli elementi costitutivi del quadro — che diventano immagine — più avanti insiste sull'assolutezza dell'immagine che si offre come elemento costitutivo della pittura. Gli scarti differenziali dei lavori successivi sono compresi nella esemplarità elementare del primo *Disegno geometrico*, e non ne mutano l'assunto « oggettivante ». Così, la successione cronologica appare come un dato accessorio, con le inevitabili 'differenze' che comporta il momento empirico, il quale, altro non può produrre se non il dispiegarsi delle variazioni su un tema immutato e immutabile nella sua centralità iniziale e definitiva. È evidente, allora, come Paolini operi contestualmente all'interno e all'esterno del linguaggio, conoscendone la relatività e l'invalidabilità, la « chiarezza etimologica » e la contaminazione dell'uso. Sembra affermarlo tautologicamente, e insieme, ne constata le due facce: quella della sua rappresentazione e quella del suo « retroscena »⁹ Ma allora sarà forse più corretto affermare che Paolini, più che sul linguaggio, opera all'interno del 'discorso' dell'arte. Così

nell'idea, o nel presupposto della 'totalità', i singoli elementi, le diverse dimostrazioni dei singoli momenti empirici, appaiono — si diceva — come « astrazioni linguistiche » funzionali al 'discorso' dell'Arte¹⁰. Il linguaggio è una 'trappola' necessaria e ineludibile. Paolini ne assume i meccanismi, le ambiguità, gli elementi costitutivi del suo manifestarsi. Ma insieme ne sancisce la parzialità, quando nell'assolutezza del pensiero sul linguaggio insinua il fatto contingente della sua lettura e dell'atto percettivo. Se si manifesta come tutto o come nulla (o come relatività) il linguaggio si propone ad un tempo come verità o apparenza: verità immutabile di un testo che rimanda sempre a sé stesso e al suo 'retroscena', e apparenza delle sue rappresentazioni, delle sue 'messe in scena'. Tra queste polarità si dà l'arte (esterno-interno; messa in scena-retroscena; 'come'-perché) e non può dirsi che nel pensiero della sua finitezza (non della sua fine). L'arte è allora il pensiero della sua 'perfetta' finitezza, della sua irriducibilità ad altro. È la celebrazione dell'identità intima, profonda, di tutte le sue 'differenze' e dei suoi 'stati'

L'« astrazione linguistica »¹¹ che è propria di questi 'stati', non può allora comunicare nulla di nuovo che riguardi il rapporto fra l'arte e il mondo. Non è espressiva del rapporto fra l'interno dell'artista e l'esterno della vita. Espone i confini visibili del proprio campo, i luoghi segnaletici per eccellenza, ma questo « parlare di sé » ruota intorno ad un centro enigmatico. Si ritorna al mito. Il mito è una qualità perduta, un valore originario che non va indagato se non nei suoi effetti, nelle sue possibilità di sviluppare un 'discorso intorno a', di prestarsi a delle messe in scena (del linguaggio) che si autoriflette continuamente. È come la materia cosmica che, divenuta uomo, si guarda attraverso i suoi stessi occhi. Ciò che sfugge, è « ciò che non si può descrivere » (*Lo sguardo della Medusa*), allusione alla « visione mancata », prima e ultima di tutte le possibili visioni.

In *Enfin Seul* (1980)¹² — che insieme a *La caduta di Icaro e Place des Martyrs* « costituisce una sorta di Trilogia dello sguardo: l'orizzonte, la terra, il cielo » — Paolini ripropone l'aspetto autoriflessivo dello sguardo: « Il vedere è cioè visto a sua volta, come soggetto e oggetto della rappresentazione »¹³. Così come avveniva in *Elegia* (1969): un frammento, che era il calco di un occhio del David michelangiolesco, veniva posto al centro di una stanza vuota (forse presupponeva 'solo' la presenza di altri lavori dedicati al vedere). In quest'occhio Paolini materializzava l'emblema della percezione. Ma quest'occhio riproposto in una copia, dunque finto, non vedeva; era visto. E la pupilla specchiante faceva vedere all'osservatore sé stesso dentro l'oggetto (e il simbolo) della percezione.

Queste indicazioni 'sparse' (o forse meglio queste estrapolazioni) dal percorso circolare di Paolini, potrebbero essere enucleate — com'è già stato fatto¹⁴ — in una serie di temi, o più precisamente di quadri, anch'essi rispecchiantisi l'un l'altro. Ed è inteso che ognuno di essi implica gli altri attraverso un meccanismo di assenza e di presenza, dove ciò che 'manca' fisicamente riaffiora mentalmente. Ed è, quest'ultima, una 'presenza' teoretica, storica, critica, che fraziona il linguaggio all'interno della categoria Arte, lo rende dop-

pio a sé stesso, sua copia, e copia della copia, secondo il dispiegarsi di parziali differenze nell'assolutezza dell'arte. Arte che non può che ripetersi come sistema di sovrastrutture linguistiche, di soluzioni iconografiche, di posizioni gnoseologiche, di rapporti percettivi, di chiarificazioni mentali, di ambiguità evocative. Queste sono le stanze, diverse e comunicanti, di un labirinto che si ripercorre a ritroso, dal centro alla periferia, dove il centro è l'atemporalità, l'assoluto. Se il lavoro di Paolini richiama circolarmente, al fondo, il mito dell'arte, questo mito potrà forse essere inteso bergsonianamente come « atto mancato », e la sua presenza rivelarsi attraverso i simulacri dell'assenza. Dunque, il lavoro di Paolini, sempre inscritto nel sistema dell'arte, sempre incentrato sul discorso sull'arte, sulla sua concretezza e sulla sua lontanante evocazione, si mantiene coerente, sempre, al suo metodo. Tanto che lo spettatore (e il critico) è chiamato a cogliere soprattutto la lucidità espositiva del metodo stesso. In realtà, nel momento in cui l'osservatore analizza l'opera, è catturato nel riverbero di una percezione autoriflessiva. Egli guarda e analizza nell'opera, sé stesso come autore, così come Paolini si era identificato con lo spettatore. L'opera, dunque, è il luogo che tutto 'comprende' attraverso i rispecchiamenti della percezione e la domanda sui modi e le ragioni del loro porsi. Comprende anche e soprattutto la sua incertezza, la sua ambiguità, la domanda continuamente evasa sulla sua presenza, e il rapporto con quel 'perché' iniziale che si evoca (o si finge) come assenza.

Note

¹ G. Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York, 1972 (pag. 84).

² G. Celant, op. cit., (pag. 113).

³ G. Celant, op. cit. (pag. 30 e 114).

⁴ M. Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris 1966.

⁵ « L'enigmaticità degli strumenti obbliga alla loro lettura come soggetto ineffabile. Il quadro cessa di trasmettere un'immagine e diventa una presenza muta, rappresenta cioè gli elementi stessi con cui si costituisce... ». Cfr. G. Paolini, cat. *Nouveau Musée*, Villeurbanne, Torino, 1984.

⁶ G. Celant, op. cit. (pag. 34).

⁷ W. P. Alston, *Filosofia del linguaggio*, trad. it. Il Mulino, Bologna 1971.

⁸ G. Paolini, cat. *Nouveau Musée*, Villeurbanne, Torino 1984.

⁹ Cfr. F. Poli, *Giulio Paolini*, cat. Galleria Marconi, Milano, 1984.

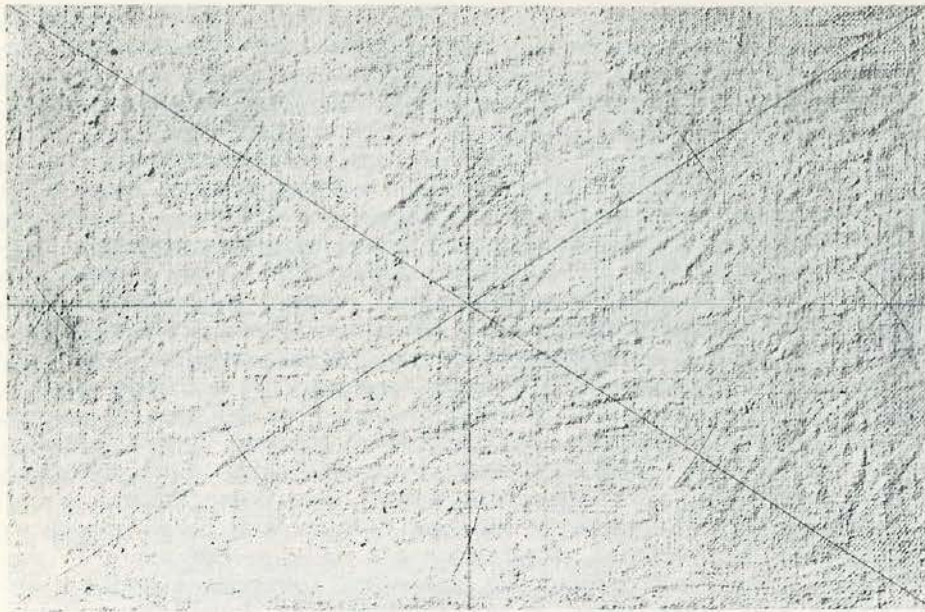
¹⁰ W.P. Alston, op. cit.

¹¹ W.P. Alston, op. cit.

¹² G. Paolini, op. cit.

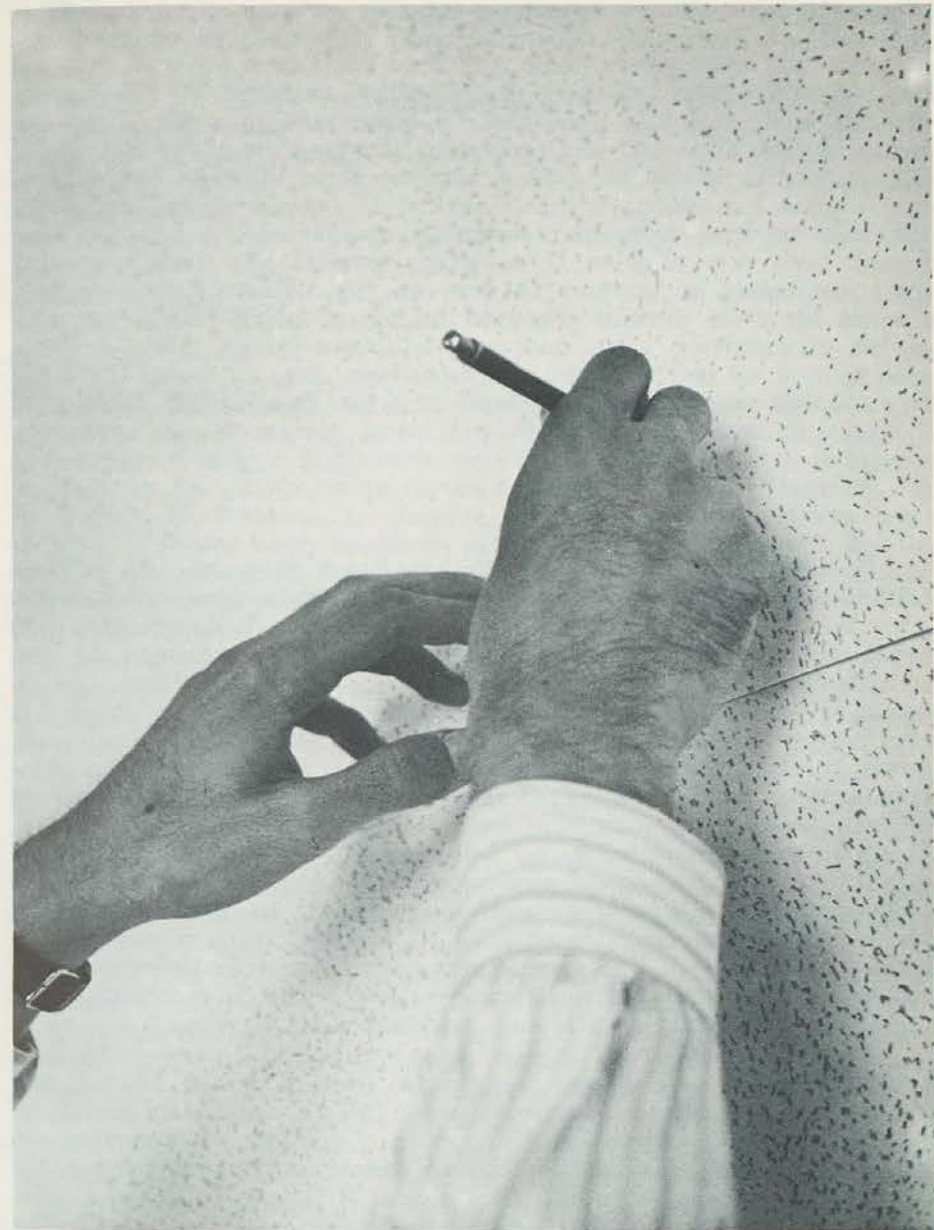
¹³ G. Paolini, op. cit.

¹⁴ Cfr. M. Fagiolo, *Giulio Paolini*, cat. CSAC, Parma, 1976; e I. Tomassoni, in *'Flash Art'*, n. 94-95, gennaio/febbraio 1980.



37 / Disegno geometrico, 1960

38 / Giovane che guarda Lorenzo Lotto, 1967



39 / Vedo (la decifrazione del mio campo visivo), 1969