

Non sono affatto sicuro di non essere l'autore di queste opere. Non per immodestia. Non sarei mai capace né di concepirle né di farle. La ragione è più segreta e anche indefinibile. In breve, riguarda due cose difficili da spiegare. La prima è che nessuno è soltanto chi è. La seconda è che tutti siamo lo.

Non sono pazzo. Non ho mai pensato di essere Alessandro Magno o Guglielmo Marconi. So bene che Saverio Vertone non è Giulio Paolini, e ancora più nitidamente, che Paolini non è Vertone. L'anagrafe, la storia, la faccia, l'età, la professione, l'indirizzo bastano e avanzano per tranquillizzare me, gli altri e soprattutto lui.

Eppure, eppure... il dubbio è che chiunque possa essere Paolini, almeno il Paolini che guarda i suoi quadri. Ce lo ha insegnato lui stesso molti anni fa, con il *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*. Grazie al suo doppio fotografico, la faccia di quel ragazzo sorveglia ancora oggi, dopo quattro secoli, il punto assoluto, non localizzabile e vuoto in cui ha stazionato il pittore veneto che l'ha dipinta. Paolini si è infilato in quel punto vuoto, come in una camicia, e noi ci siamo infilati dietro di lui. E da allora siamo in qualche modo gli occhi di Paolini. Che sono gli occhi di Lorenzo Lotto. Che sono gli occhi di chiunque guardi, abbia guardato e guarderà. Occhi e basta, finestre che dividono le due metà del mondo, il dentro dal fuori, il tempo dallo spazio.

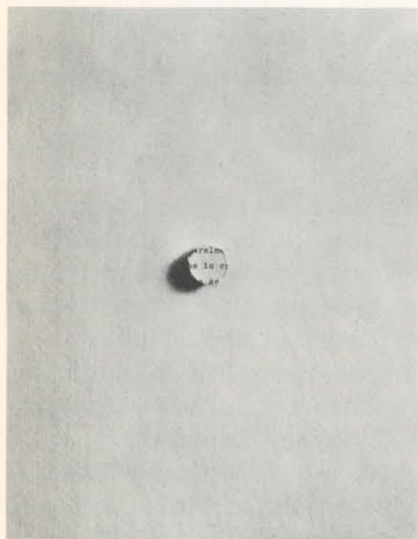
È vero: a quel davanzale possiamo sporgerci tutti. Ma c'è una sfumatura che dà un po' di vertigine. Infatti, ciò che vediamo fuori sono, di nuovo, occhi: gli occhi del ragazzo, che hanno guardato Lorenzo Lotto, poi Paolini e adesso guardano noi. Viene da pensare che non ci sia oggetto né soggetto, e che anche l'esterno, lo spazio, ciò che è passivamente dipinto, sia un interno, sia tempo, e a sua volta ci dipinga e ci imprigioni in un punto. Le due metà del mondo sono speculari. E questo lo sapevamo. Ma sono anche uguali. E questo non tranquillizza, perché anche l'esterno si presenta come un interno.

Non saprei dire dove si collochi il dubbio di essere (anch'io) Paolini, in quale scantinato o attico della mia coscienza o della mia incoscienza abbia preso corpo. Ma ho la certezza di non averlo prodotto io. Anzi, sarei pronto a testimoniare in un processo che questo dubbio vago e persino allarmante non è altro che una rispondenza segreta, una eco silenziosa e ritardata di un segnale che viene da Paolini, dalla sua coscienza o dalla sua incoscienza. La vite che dovrebbe garantire la tenuta stagna dell'identità l'ha allentata lui. La fuga dal *principium individuationis* comincia dalle sue opere. E se qualcuno vuole bloccare la fuoriuscita di sostanza personale dall'impianto anagrafico che la inchioda a un nome e a un cognome, dovrebbe armeggiare attorno a quella vite. È una questione di domicilio dell'anima, che Sant'Agostino saprebbe spiegare assai meglio di noi.

Perché la verità è questa: ci sono artisti che sono la loro vita interiore, il loro nome, se stessi, insomma la loro persona e la loro biografia; e altri che abitano altrove, sotto o sopra di sé. Paolini abita sopra.



Giulio Paolini, *Giovane che guarda*
Lorenzo Lotto, 1967



Giulio Paolini, *Io*, 1969

Per spiegare quanto diversa e lontana possa essere la scelta di un domicilio interiore, basta fare due esempi: Artaud e Valéry. In un passo famoso Antonin Artaud ha certificato di essere Antonin Artaud "dalla punta dei capelli alle piante dei piedi" e dunque tutto stipato nel salame del corpo, insaccato dentro la buccia. Invece Valéry ha dato spesso la sensazione di identificarsi con la sua insonnia: un soggetto espanso, illimitato, impersonale, in cui, come dice Levinas, "è la notte che veglia con noi". L'identità di Artaud è quella di un magazziniere, costretto a non perdere di vista gli oggetti che ha in consegna. Quella di Valéry evapora come l'etere fuori del magazzino. La coscienza somiglia alla veglia impersonale dell'insonnia. L'inconscio alla vigilanza maniacale del magazziniere ipnotizzato dai suoi oggetti, sprofondata nel sogno personale della loro presenza.

Del resto anche noi a volte ci identifichiamo con il nome, e quindi con la buccia di un salame pieno di carne; e altre volte con il pronome, e dunque con una sostanza volatile, leggera, che tende a salire nel chiarore della nostra privata troposfera. Il pronome è una fessura che ci separa dal nome. È uno spazio vuoto, traslucido, nebulizzato che può contenere l'universo. Non potrei inserire neppure un'unghia tra "la punta dei capelli e la pianta dei piedi" di Antonin Artaud. Ma, se Paolini è Io, anch'io sono Paolini.

A parte gli occhi del *giovane* che guardano Lorenzo Lotto, e dunque anche noi; a parte il cono vuoto in cui possiamo infilarci tutti, Paolini ha lasciato altri segni che ci portano al suo domicilio. In una mostra di molti anni fa, ha esposto un impercettibile tondino di carta extrastrong, non più grande di una moneta da cento lire, sul quale stava scritto nei caratteri blu di una vecchia Olivetti il bisillabo *Io*. Era un pezzo di carta strappato da qualche lettera o da qualche diario. E non si può escludere che quel bisillabo appartenesse a un questore o a un ladro. L'originale poteva essere qualsiasi cosa: omelia, ordine di cattura, confessione, rendiconto commerciale. L'importanza era che qualcuno, nello scrivere la lettera o la pagina di diario, fosse scivolato sul proprio pronome, anzi, sul pronome di tutti.

Paolini aveva delicatamente strappato quelle due lettere dal foglio, le aveva fissate a una parete e esposte come opera sua, forse per far sapere che lui era Io, che si stupiva di essere Io almeno quanto poteva stupirsi l'ignoto ladro, o questore, o anche l'ignota signora che aveva scritto distrattamente, automaticamente, quell'insignificante parola sulla carta extrastrong per comunicare il pagamento di un debito o la nascita di un figlio, o semplicemente per mandare i suoi saluti a un altro sconosciuto. Esponendo al pubblico quel pronome automatico, Paolini inseriva tra noi e lui il pulviscolo innumerabile degli uomini che dicono o hanno detto io dalla creazione a oggi, tutti vincolati a sé da quel gancio verbale, inchiodati a quel brevissimo bisillabo che significa la stessa cosa per tutti e una cosa diversa per ognuno.



Giulio Paolini, *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, 1969



Giulio Paolini, *Fuoco fatuo*, 1991

Poi è venuto *Vedo*. Era un campo visivo, una retina proiettata su un muro dove una infinità di punti delimitavano lo spazio che il nostro sguardo può abbracciare frontalmente. Con *Vedo* succedeva il contrario che nel *Giovane* di Lorenzo Lotto. Là il quadro di un antico pittore, un oggetto delimitato e preciso, diventava il sestante per la fissazione di un punto astratto nello spazio, che veniva eletto a domicilio dell'identità di tutti. Qui invece, quell'evento immateriale che è la vista, quell'atto senza peso, senza dimensioni, senza misura, senza indirizzo che è la visione, diventava un oggetto, precipitava nella pesantezza della materia, si rattrappiva a cosa. E tuttavia, sebbene rovesciato, il sentiero portava sulla soglia dello stesso domicilio segreto. Bastava mettersi nel punto in cui si era collocato Paolini per misurare l'ampiezza del suo campo visivo, e infilarsi di nuovo nei suoi occhi, diventando ancora una volta un pronome personale traslucido, assoluto e paradossalmente impersonale. Una volta piazzato alla giusta distanza, uno poteva vedere spiaccicata sul muro la propria ragione di visibilità; vedeva il vedere, che è uguale per tutti.

Paolini ci ha portato più volte davanti a questa soglia, senza farci entrare. Nessuno poteva sapere che cosa ci fosse dall'altra parte. E non so se altri siano riusciti a penetrare in quel domicilio prima di me. Io mi ci sono introdotto solo recentemente. Anzi mi sono accorto di esserci entrato e di muovermici agevolmente solo dopo aver riflettuto su una mostra del 1991

C'ero già stato prima. Ma non sapevo che l'anticamera di casa sua, dove aveva cominciato a collocare opere (opere sue) che la raddoppiavano o la misuravano, fosse lui, lui stesso, l'io di Paolini. Lo capisco adesso sfogliando il catalogo di quella mostra che è intitolata, da un verso di Lucrezio, *Contemplator enim*.

Chi ha visto la mostra o il catalogo non stenterà a capire. Vi compare sette volte lo stesso ambiente spazioso, con il pavimento veneziano a grandi quadrati e, sul fondo, due porte, che a volte sono aperte a volte chiuse altre volte socchiuse. In quella anticamera (che conosco bene) ci sono delle apparizioni. Una volta è una faccia, grande e come appoggiata sul muro, nella quale viene isolato l'occhio; un'altra, due valletti che presentano frammenti di statue, impassibili, in polpe e parrucca; oppure c'è un datore-luci in camicia che tocca la lampada di un riflettore; o un traliccio di ferro che regge al centro un grande proiettore davanti alla parete di fondo, sulla quale, tra le due porte, è appesa una fotografia della stessa anticamera... Lì, nel chiuso delle quattro pareti si consumano i sortilegi dell'immaginazione, non escluso il tentativo di far scomparire le immagini con le immagini.

Ma le due apparizioni più singolari sono la quarta e la sesta: *Fuoco Fatuo* e *Fuori l'autore*. In *Fuoco Fatuo*, l'anticamera (porte comprese) è quasi ostruita da tre gigantografie di una piazza con le sue file di portici a destra e a sinistra e l'imbocco di una via per così dire



Giulio Paolini, *Fuori l'autore*, 1991

otturato da una mano (è sicuramente quella di Paolini) che tocca un pezzo di carta bianca eguale a quelli (due o tre in tutto) che svolazzano sul pavimento. In *Fuori l'autore*, l'anticamera è vuota. In primo piano compare di scorcio il retro di una grande tela da pittore (quella su cui Velazquez si è compiaciuto di ritrarsi nell'atto di dipingere *Las Meninas*), sicché la storia della pittura si insinua in uno spazio privato. Ma la cosa più stupefacente è un'altra. Da una delle due porte sul fondo, una enorme tela bianca sta entrando o uscendo, di sbieco, come un fantasma, nell'anticamera.

Paolini non risparmia le spiegazioni di ciò che avviene nella sua hall. Dice ad esempio che "l'immaginazione elude l'immagine" che "l'opera è altrove e non si tocca" o che il traliccio finale (con il proiettore) non è che la moltiplicazione del suo primo quadro (*Disegno Geometrico*). Però non bisogna credergli troppo, perché ciò che vediamo dimostra che "l'opera è lì e la si può toccare" e che semmai è "l'immagine che elude l'immaginazione" nel senso che la riempie e la ostruisce, come sempre fa la pittura, da che mondo è mondo.

Non bisogna credere troppo a Paolini neppure nell'avvertenza alla presentazione della mostra, che intitola: *Mai più una mostra*. Parlando, credo, della sua anticamera, scrive: "Abito qui, da qui vi scrivo e qui d'ora in poi intendo restare"... "L'attenzione si concentra all'interno di quelle quattro pareti..."

In queste frasi Paolini sfiora la verità. Ma non la coglie. Del resto non poteva, perché la riflessione non può raggiungere il centro dal quale si irradia, l'occhio non può vedere la propria pupilla, e la mano non può afferrare che un'altra mano. Se avesse saputo la verità, Paolini non avrebbe detto di abitare nella sua anticamera, non si sarebbe fermato lì. E se avesse avuto anche il coraggio necessario, avrebbe dichiarato di essere proprio quell'anticamera, vale a dire lo spazio nel quale avvengono tutti i prodigi della sua pittura. Perché: Giulio Paolini è una cosa, e il suo pronome personale un'altra cosa. Paolini va e viene come noi, gira per le città, viaggia, spedisce, imbuca e riceve lettere, va al cinema e al ristorante. Dunque non è vero che "lì intende restare". È il suo pronome personale che sta lì. È quella controfigura traslucida, non localizzabile, volatile, propensa a salire verso il chiarore delle troposfere che si porta dietro il teatro delle sue riflessioni, lo spazio vuoto in cui le grandi tele bianche entrano ed escono come fantasmi dalle porte. Ma quello spazio non è il luogo dove abita, non è fuori di lui. È dentro di lui, abita in lui, è lui; se volete è la metafora della sua coscienza. Ed è in ogni caso da non trascurare la constatazione che la metafora della sua (e della nostra) coscienza, il simbolo visibile del suo "Io Penso" (che è poi "Io vedo"), sia un'anticamera. Anche se è l'anticamera di casa sua.

Dimostra che, per sua e nostra fortuna, il pronome personale, la parte migliore di noi, sta fuori di noi. Accucciata, come un cane o un angelo custode, fuori dalla porta.