



Giulio Paolini, *Qualcuno o qualcosa*. Struttura in plexiglas e cristallo a specchio di cm 80x80x160 contenente due tele bianche di cm 40x60.

Giulio Paolini. *Una tela bianca, un semplice oggetto*

... *Abbastanza mi affatica dover trascinare questo simulacro in cui la natura mi ha carcerato. Consentirò anche che si perpetui l'immagine di quest'immagine?*¹

Plotino

Poniamo che una tela alla ricerca della sua identità, una tela bianca, un semplice oggetto, un puro segno ignaro di sé, s'imbatta nell'incanto della superficie ferma e trasparente di un piano di plexiglas. Il piano è lucido e terso, *splendidior vitro*, purissimo, *sine macula*, attraversabile dalla luce, dallo sguardo, e pur solido, resistente, teso, impenetrabile, come proprio la conturbante distesa dell'acqua di uno stagno. Poniamo che all'affacciarsi su questa dunque ambigua superficie, algidamente pura e platealmente falsa, la tela scorga, sul fondo a specchio, l'esatto suo doppio: una tela bianca, un semplice oggetto. E poniamo anche che questa tela sia capace di interrogarsi su ciò che le corrisponde sul fondo, *qualcuno o qualcosa*. Poniamo che questa tela in un lontano passato o in un presente sempre vivo si sia chiamata o si chiami Narciso.

Se pure questa lettura descrittiva dell'opera sulla quale fermeremo la nostra attenzione non è destituita di fondamento, perché trova la sua giustificazione nella consuetudine che Paolini dimostra, fin dalle sue prime esperienze, con specchi, raddoppi, occhi riflettenti e diaframmi, conta ora piuttosto interrogarsi sul come: sui meccanismi intellettivo-percettivi scatenati da questa *semplice* installazione; e sul perché: sul significato ed eventualmente sullo scopo dell'operazione stessa.

La tela bianca, per cominciare, proposta come estrema radicalizzazione dell'autoreferenzialità dell'opera, è ambiguamente sospesa tra le istanze di una *povertà* davvero francescana e l'orgoglio luciferino dell'onnipotenza *concettuale*, che garantisce oggettività assoluta al suo prodotto. La tela bianca, dunque, da un lato rappresenta solo se stessa, autonoma, casta, dimessa entità espressiva, dall'altra, nel

vuoto che evoca, sottraendo allo spazio del vissuto lo spazio della sua presenza, diviene il mezzo allucinante attraverso il quale può essere tutto ciò che non appare. L'autoreferenzialità di questa tela, che obbliga lo spazio del vissuto alla funzione di complice commutatore tra presenza e assenza, allude dunque a uno spazio mentale in cui si giocano, come ben comprende Saverio Vertone, «le illusioni soprasensibili della suggestione estetica e non le certificazioni sensibili della coscienza»².

Il plexiglas appare allora, in questa prospettiva, il mezzo perfetto di un processo di smaterializzazione degli elementi della rappresentazione, nella ricerca del «modo più invisibile e meno corporeo di dare evidenza», come avverte lo stesso Paolini³ e comunque una delle oggettivizzazioni più raffinate di quella facoltà di «farci vedere l'invisibile» che tanto piacque a Men-⁴.

Ma la struttura specchiante dell'installazione è una sublimazione ottica che affonda le sue radici ben lontano nella carriera dell'artista: nella *Flora* del 1968, e di lì nelle esperienze degli autoritratti. L'identità illusionistica fra autore e opera, più volte cercata, più volte proposta e quasi predicata da Paolini, sembra attraversare come un *fil rouge* tutta la sua produzione.

È di qui che si può partire per comprendere, malgrado i frequenti de-
pistaggi di Paolini stesso, che sostiene di ricercare la pura oggettività, come l'autore, dal canonico stazionamento della focalizzazione esterna, soggetta al puro sguardo, per la quale si può conoscere e rappresentare in una statua o in un dipinto solo ciò che è visibile attraverso gli occhi, giunge a una focalizzazione interna, a una formalizzazione simile a un monologo, in cui

tutto il visibile è totalmente assorbito nell'evocazione del soggetto produttore stesso. E se, in termini del tutto generali, la necessità di riconoscersi nel suo prodotto, per un artista, è indizio della sua volontà di affermazione e di verifica, per il nostro autore le cose funzionano diversamente. Come ben intuì Giuliano Briganti⁵, infatti, l'aspirazione a una sublime leggerezza, la stessa che gli fa sfrondare la materialità di immagini e di oggetti, lo libera dal peso dell'autobiografismo, spingendolo al riconoscimento di sé, quasi impersonalmente, nell'io collettivo della pittura.

Ma nel caso di *Qualcuno o qualcosa*, la particolare struttura riflettente, in cui proprio una tela sembra intenta a costruire la sua verifica, ci autorizza a qualche considerazione più sottile e complessa. Il meccanismo evocato dalla «tela allo specchio», è quello, rischioso e stregato, del ritratto. E non è infatti un caso che, analogamente a quanto avviene all'autore con la sua opera, per il soggetto la necessità di riconoscersi in un ritratto o in un autoritratto dipende dall'illusione di fondare nell'immagine così duplicata la prova della propria identità. Accade però che quello stesso riconoscimento, quello statuto di altro se stesso attribuito all'immagine, rischia di conferire al ritratto una sorta di autonomia, maligna vitalità, che diviene alterità perturbante, in quanto doppio del soggetto stesso. Qualcosa di questo sofferto percorso resta trascritto in *Elegia in una scena di duello*, disputa illusoria di Paolini contro Paolini⁶, che evoca così apertamente il tragico caso di *William Wilson* raccontato da Poe.

È quasi paradossale il fatto che la storia dell'arte del passato abbia fondato la sua fortuna su questo ambiguo meccanismo di sostituzione, vale a dire sulla possibilità di

scambiare oggetto e rappresentazione di esso con il semplice rispecchiamento, fino al punto che la cultura barocca ha saputo tessere l'elogo della pura immagine anche quando essa era divenuta solo alterità rassicurante di un'identità fantastica, certificando il mondo come *speculum Dei*. Ma ciò non avviene inconsapevolmente e «je trompe souvent pour être plus fidelle», dice di sé l'allegoria della Pittura, che in una stampa di G. Audran del 1690 viene rappresentata seduta accanto a uno specchio, per alludere senza equivoci alla fallace seduzione della rappresentazione⁷. E ancora «il nous fait croire vrai le faux qu'il nous expose», si diceva di Rubens nella seconda metà del Seicento. D'altro canto, Cacciari⁸ ha ben chiarito come la perfetta conformità della pittura con il suo soggetto, sia per Alberti che per Leonardo, è stata sempre conformità con il soggetto riflesso, vale a dire visto, otticamente o metaforicamente, attraverso lo specchio, e che dunque contrapponendo lo specchio ad ogni cosa il pittore fa sì che la cosa sia conosciuta solo come riflesso e non certo in sé. Solo pittori ingenui e amatori o, colti, pertanto, hanno potuto ignorare quel velo di disagio e quella sensazione di cattiva coscienza che ha sempre accompagnato l'illusionismo della rappresentazione, almeno dopo la severa condanna di Platone. Nel celebre passaggio di Repubblica (x - 586, 598) il filosofo fa pronunciare a Socrate un'invettiva contro lo specchio del pittore in quanto, come del resto i dipinti, questo strumento

fa apparire non ciò che è, ma ciò che non esiste, producendo *phantasma*, *phainomena*, la seduzione, insomma, di cui si compiaceranno tanto i *savants* e gli *amateurs* del barocco francese. Ma a noi interessa soprattutto il fatto che da questo attacco appassionato possiamo dedurre che lo specchio era già ai tempi di Platone strumento essenziale, metaforico e/o tecnico, del pittore. Né il filosofo è proprio l'inventore di tale terribile condanna: numerosi miti che pongono l'origine di tutte le cose nello specchio divino ci rivelano l'antichissima interdizione del riflesso, ritenuto strumento osceno di conformità/differmità, perché pretende di copiare/creare le cose del mondo prendendo il posto di Dio stesso.

Il mito più fascinoso, lo si sa bene, è quello di Narciso, il bel giovane condannato a ignorare il suo volto e morto, divenendo un fiore, per aver violato l'interdizione e scoperto la sua immagine riflessa, divenuta dunque da luogo del riconoscimento luogo del disconoscimento. Il filo delle riflessioni che ho appena annodato potrà sembrare a qualcuno un'inutile digressione, ma apparirà appropriato a chi conosce Paolini, le sue frequentazioni di Poussin, pittore di Eco e Narciso, il suo lucido duellare col fascino del raddoppio, la sua ironica concezione delle mimesi.

E torniamo allora alla nostra tela, che si specchia rischiosamente sul fondo. Se un giorno il suo nome era Narciso, ora, per Giulio Paolini, il suo nome è Pittura.

Note

1. Il brano di Plotino è citato dallo stesso G. Paolini in *Vedo*, catalogo della mostra alla galleria «Qui arte contemporanea», Roma 1970.
2. S. Vertone, *Il gioco delle regole*, in *Giulio Paolini*, catalogo della mostra alla Galleria nazionale d'Arte Moderna, Roma, 23 ottobre 1988 - 26 febbraio 1989. De Luca, Roma 1988, p. 16.
3. Il brano di Giulio Paolini è citato da C. Lonzi in *Autoritratto*, De Donato, Bari 1969, p. 17.
4. F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino 1975, p. 91.
5. G. Briganti, *Metafore*, in *Affinità. Cinque artisti a San Gimignano*, catalogo a cura di L. Laureati, Firenze 1994, pp. 72-75.
6. Cfr. G. Celant, *Giulio Paolini*, Sonabend Press, New York-Paris 1972, p. 90.
7. J. Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Flammarion, Paris 1989, p. 150.
8. M. Cacciari, *Narciso o della pittura*, in «Lo spazio umano», n. 7, aprile-giugno 1983.

G. Audran, *La pittura*, 1690.

