

svuotare e risignificare e risegnare, un atto di *magia totale* che corre col mondo: “questo andare con la penna, i piedi, l’automobile, la nave, l’aeroplano, il treno, le dita, questo andare pur di andare è come se rapisse la prova dell’irriflessione della natura, e la mano diventasse segnata di file di gemme rosa”¹¹⁶. Ma anche arte della pienezza delle forme, secondo un tempo infinito che è tale non solo rispetto al suo procedere incessante, ma anche perché infinitamente in atto in ogni sua parte e totalmente infinito rispetto agli eventi correlati. Il tempo infinito che attraversa tutta l’opera di Merz, che pervade ogni suo minimo elemento, si fonda sul presupposto, per dirla con Lovejoy, che “nessuna vera potenzialità dell’essere possa restare inattuata, che l’estensione e la ricchezza della creazione debbano essere tanto grandi quanto la possibilità di esistenza, e proporzionati alla capacità produttiva di una Fonte *perfetta* ed inesauribile l’artista stesso -, e che il mondo tanto è migliore quante più cose contiene”¹¹⁷. Ogni cosa, ogni oggetto, ogni simbolo, ogni immagine, ogni numero sfugge alla rappresentazione perché colto nella pienezza della capacità evocatrice che lo collega a tutti i piani del reale. In tal modo esso (oggetto o numero) è sradicato dal suo contesto, messo fuori gioco rispetto alla classe di appartenenza (far perdere al numero la valenza di schema o di simbolo o di immagine per conferirgli potenza creatrice in atto) e reintegrato nella catena infinita dell’essere sempre e pienamente presente. Il rinnovarsi incessante di ogni classe di numeri, in cui la successione designa tanto l’infinita numerabilità quanto l’infinito numerabile, va inteso nella sua dimensione “incalcolabile”, privato dell’ombra, nel suo sterminato potere di collegare per analogia le cose del mondo.

Lo *stato chimerico* dell’arte di Merz non coniuga solamente infinito categorematico e infinito sincategorematico con transfinito, Fibonacci con l’andamento dei micro-organismi, coniuga anche le teorie fisico-quantistiche con la lucida follia di Clarisse de *L’uomo senza qualità*.

Non per creare nuove teorie conoscitive.

Non per adeguare il gesto dell’artista a quello dello scienziato.

Ma per prolungare l’atto creatore della vita.

Modena, febbraio 1995; Diakofti, agosto 1997

All’incrocio di due sguardi infiniti. La scrittura e il modello. Per Giulio Paolini

Il titolo che ho scelto, come si dice, “sui due piedi” di un affollatissimo vernissage, pare, sotto un certo profilo, perfino ovvio, ma così non è. Non è forse giusto

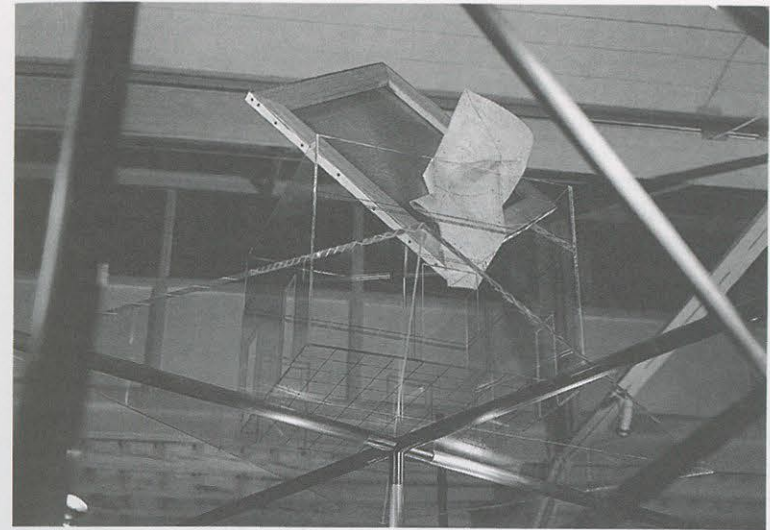
116. *ibid.*, p. 140.

117. A. O. Lovejoy, *La grande catena dell’essere*, Feltrinelli, Milano, 1966, p. 57.

collocare al centro dell'attenzione il rapporto tra parola e immagine nell'opera di un artista - Giulio Paolini - che ha fatto della riflessione critica sul proprio lavoro e su quello di altri artisti un momento fondamentale e non secondario rispetto alla produzione artistica, al punto da aver stimolato e provocato e forzato il pensiero estetico e la teoria come pochi altri in questi anni? Un rapporto complementare, voglio dire, tra l'opera e la riflessione dell'artista su quello che fa e va facendo, nel senso più altamente *poietico* del termine (e *complementare*, a sua volta, è termine ricorrente negli scritti di Paolini, ed è usato in quel modo in cui egli intende complementari autore e opera). Ma ecco affacciarsi due obiezioni, la prima delle quali riguarda la relazione tra codici, i quali, come è stato affermato da più parti, esistono e vivono gli uni accanto agli altri non in un rapporto di complementarità, ma di incomparabilità, di incommensurabilità, così che la traduzione dell'uno nell'altro non è mai questione di equivalenze, ma di asimmetrie. Inoltre, e siamo alla seconda, trattandosi di tre libri che raccolgono scritti, dichiarazioni, appunti di Paolini, ognuno impersona un modello di libro, ognuno attiva una relazione differente tra parola e immagine. Per queste ragioni, correttezza avrebbe voluto che il titolo di questa conferenza¹¹⁸ fosse non *La scrittura e il modello* bensì *La scrittura e i modelli*. In ogni caso, e mi proverò a dimostrarlo, è indispensabile un'ipotesi di partenza, che per altro trapela da quanto detto finora, e cioè che la scrittura viva di una sua autonomia e sia, almeno in parte, indipendente dal testo visivo che è l'opera (non la parola che è parte integrante dell'immagine: *Qui, Io*, per esempio; e nemmeno il testo didascalico che chiosa il testo visivo di tanta parte della *narrative art*; bensì una scrittura che incontra l'opera visiva per tangenze, ma che nel suo procedere disegna percorsi differenti da quella).

Toccherà a Maddalena Disch parlare diffusamente del recentissimo *La voce del pittore*, di cui risulta curatrice. A me preme constatarne l'esito: siamo in presenza di uno strumento importante, che raccoglie metodologicamente e organizza in sezioni e sottosezioni il "deposito", il sedimento di un atto, quello di prender la parola, consegnato a riviste, cataloghi, pubblicazioni (alcune esaurite da tempo, altre persino introvabili) e dilatato a coprire un arco temporale di trent'anni, che fa dell'occasione un momento sommo per pronunciarsi sfuggendo, per contro, alla sistematicità. E tuttavia, se la prima impressione è che Paolini "sia stato sistemato per bene", pure la scansione delle sezioni, lungi dal seguire uno schema pedissequo, è in grado di recare sorprese, di illuminare zone d'ombra (ad esempio: ciò che Paolini pensa, come si pone nei confronti della contemporaneità, del "contesto", delle "mode" culturali), se tale può essere il rilievo interno di una

118. Il presente intervento è stato pronunciato in occasione della conferenza *La scrittura e il modello* promossa dall'A.A.R.CO.V. (Associazione Arte Contemporanea di Verona), svoltasi presso la galleria Studio la Città di Verona il 17.2.1996. Relatori, oltre allo scrivente, M. Disch e l'artista.



49. Giulio Paolini,
Ultimo modello,
1991

parola che fa della trasparenza sicuramente il proprio centro. Qui, dove la linearità della cronologia si curva in circolarità, qui la parola, nella tensione estrema e costante di trovare una collocazione esatta, risulta sempre in prova, perché costantemente si autoriflette. Può essere l'esercizio di una sottile ironia (che, tra l'altro, va a scegliersi i propri interlocutori in area francese: Roussel e Valéry sopra tutti), può essere l'analisi semantica di uno o più termini, può essere la variazione di una lettera (una paronomasia che mette in fuga il pre-detto, cioè quanto detto in precedenza), può essere il piacere d'inseguire un paradosso: la parola disegna il proprio autorispeccchiamento: "così come ora, nel momento stesso in cui osservo questa pagina, non posso toccare la sostanza, la *verità* che quella scrittura mi nasconde. La pagina non trasmette più le mie parole, si trasforma, si accartocchia in un frammento insignificante o evoca una sfera densa e impenetrabile, quasi fosse la maquette del nostro pianeta"¹¹⁹.

Ecco, dunque, la medaglia che è il libro: rivelare in tutta la sua nudità la parola dopo averle tolto la gravità e restituire il peso degli apparati e delle catalogazioni (condensazione e rarefazione, il tutto e il nulla).

Stiamo ancora riflettendo su questa dualità quando ci si affaccia la possibilità di opporre a questa immagine un'altra immagine duale: *Lezione di pittura*. Dal tutto della catalogazione al resoconto di una lezione "che non ha mai avuto luogo" da parte di un artista "mancato" È un libro esemplare, che racchiude attimi stupefacenti, che, nonostante quel termine "pittura" posto con tutta evidenza nel titolo,

119. M. Disch (a cura di), *Giulio Paolini. La voce del pittore*, ADV Publishing House, Lugano, 1995, p. 45.

la nasconde nella faccia interna della copertina, che, nonostante il duplice appuntamento “mancato”, ci rivela il profilo dell’artista contemporaneo (pittore o scrittore poco importa), un profilo nitido e sintetico come raramente capita e ci è capitato, anche restando all’interno della produzione paoliniana. Questo filo persistente, altrove intravisto, ma qui restituito nelle sue articolazioni interne, è l’*impersonalità* come uscita da sé, come estraneità, come esercizio della distanza. L’estraneità è ravvisabile negli accenni, nelle evocazioni e allusioni al contesto, alla civiltà (o inciviltà?) delle arti e delle lettere, nei rapporti, ad esempio, tra architetti e artisti, oggi definiti, tali rapporti, “corretti, rispettosi, inesistenti”¹²⁰, perché “l’architetto è un intruso che viene a condizionare quell’assoluto che è l’opera d’arte”, mentre “l’artista è qualcuno che viene a collocare un corpo estraneo nella già raggiunta compiutezza dell’architettura”¹²¹; oppure si può ravvisare nelle rapide, fugaci, apparizioni di biennali e quadriennali, specie là dove, senza vederlo, sappiamo all’opera *l’angelo sterminatore*¹²²; oppure, ancora, si può ravvisare nel declino della politica, in quel criterio per il quale chi sceglie “non ha scelto per sé ma per gli altri, per tutti e per nessuno”¹²³.

Il cuore dell’impersonalità si rinviene, soprattutto, là dove Paolini ci dice: “dalla fotografia ho colto il significato del disegno”, perché “fotografia e disegno possiedono l’attitudine a far trasparire; la trasparenza non ha fine, tende all’infinito, non fa ‘immagine’ ma fa ‘immaginare’, vedere sempre al di là del limite contingente”¹²⁴, “la combinazione, così rara e così ovvia, che tutte le cose si trovino mirabilmente al loro posto”¹²⁵. Impersonalità che non risparmia nemmeno la stanza dell’artista, paragonata a una *chambre noire* in cui “segni, colori, volumi e distanze, ciò che in una parola chiamiamo le forme, prendono a disegnarsi da sé, a depositarsi esse stesse, senza più essere forgiate, piegate a cogliere un fine, ma trasferite a simulare l’ombra del vero”, con tutto quel che segue: “quella ‘camera’ è già, in nuce, lo studio dell’artista moderno, luogo nel quale, d’ora in poi, il visibile affluisce in un vuoto *inerme, retinico*, appunto *fotografico*”¹²⁶. Ecco dunque profilarsi, attraverso l’impersonalità, quel ribaltamento degli elementi del discorso per cui, come egli afferma, “sono le opere ad avermi pensato e non viceversa”¹²⁷. La prima persona interviene a registrare il momento in cui *l’altro* ci raggiunge, ci sfiora, ci sorprende, ci ferisce; l’attesa, nel nome di Borges, vissuta con la sensazione di ricevere un dono.

Il soggetto diviene oggetto e viceversa: “posata la prima pietra (non avevo ancora

depositato un progetto) ho continuato a innalzare l’impalcatura di un edificio in attesa di costruzione”¹²⁸; “non comincio mai da un foglio bianco (il foglio bianco, la tela vergine, sono il punto d’arrivo, non di partenza). Una pagina di giornale, un piccolo rettangolo tracciato a matita, altri rettangoli intorno, a volte attraversati da una diagonale, una piega nella carta, ecco la stanza...”¹²⁹. La scrittura “apre”, mostra lo studio, l’artista, gli strumenti, e nel crescendo di un movimento fisso della cinepresa, in rapida sequenza, esibisce tanti piccoli incantesimi, piccoli come microcosmi e sterminati come galassie: “l’incanto di certe tavole, di carattere vagamente pedagogico, degli antichi trattati di prospettiva, dove alcuni personaggi sono intenti a studiare la disposizione degli oggetti nello spazio: oggetti che non sono oggetti ma volumi (cubi, prismi, cilindri) o che forse non sono neppure *quei* volumi ma pure apparenze che, per trovare se stesse, delimitano una porzione di suolo. O certi corsi di lingue straniere dove i personaggi (comparse) non hanno niente da dire, semplici locutori di parole svuotate da qualsiasi messaggio che non sia l’esercizio di pronunciare quei termini”; o, infine, l’incanto degli automi di Neuchâtel e di Neuilly, rispettivamente *L’Ecrivain* e *Le Poète*¹³⁰.

Ma la scrittura delimita anche il proprio campo tra *l’estrema discrezione* di Melville, il *toccante pudore* di Henry James, la *rituale astinenza* di Raymond Roussel e la *difficile semplicità* di Jorge Luis Borges¹³¹: un quadrilatero che delimita la distanza come cifra stilistica.

Impersonalità, estraneità, distanza. Permettetemi di analizzare brevemente un brano, *Che giorno è?*¹³², che può risultare esemplare sotto diversi aspetti. Paolini compie un’operazione di accostamento di due brani, l’uno tratto dal *Manuale di pittura e calligrafia* di Saramago, l’altro dai *Pensieri sulle arti* di Canova. Due citazioni tenute insieme da un titolo. Benjamin ha scritto che il libro ideale dovrebbe essere composto di sole citazioni, intendendo con ciò una presa di distanza della scrittura da sé. Non si tratta, si badi, di fare il verso o rifare il verso, come nelle pratiche neo-citazioniste, ma di rinvenire tra due testi quell’intervallo che sollecita un terzo testo non scritto. La scrittura, come esercizio della distanza, si situa a metà strada fra il *transeunte* (“quel mortale che sono”, di Canova, soggetto alla forza di gravità di cui avvertiamo tutto il peso) e gli spazi siderali (“le tele bianche e le pagine bianche saranno per me un mondo in orbita a milioni di anni-luce dove io non potrò vergare neppure il minimo segno”, di Saramago: un senso di leggerezza che rischia di far perdere il controllo), tra, come evidenziato dal titolo (che giorno è?), i vettori opposti di due viaggi (l’uno nel passato: “lo studio dell’antico, lo studio della scelta natura sulle tracce dell’antico”, di Canova; l’altro nel futuro: “un giorno, prima o poi... Non voglio pensare, adesso, a cosa farò”, di

120. G. Paolini, *Lezione di pittura*, Exit ed., Ravenna, 1995, p. 19.

121. *ibid.*, p. 20.

122. *ibid.*, p. 14-15.

123. *ibid.*, p. 20.

124. *ibid.*, p. 13-14.

125. *ibid.*, p. 13.

126. *ibid.*, p. 14 (corsivo nostro).

127. *ibid.*, p. 11.

128. *ibid.*, p. 12.

129. *ibid.*, p. 12-13.

130. *ibid.*, p. 16.

131. *ibid.*, p. 15.

132. *ibid.*, p. 21.

Saramago) che trovano il loro punto di contatto in un'ora che, per usare un'espressione cara a Paolini, da istantanea si trasforma in posa. Questo significa "farsi pensare", "farsi osservare", in modo che sia "la rappresentazione ad aprire e a chiudere gli occhi sul visibile, a illuminare quello spazio smisurato che si inoltra al di là del nostro sguardo"¹³³, ma consapevoli che "smettendo di osservare, si rischia di vedere troppo in là... e di non vedere più nulla"¹³⁴.

Dunque una condizione, un esercizio, che Gadamer ha così sintetizzato: "L'artista moderno è molto meno creatore di quanto sia invece scopritore di alcunché di non visto, inventore di qualcosa che non è mai esistito e che per suo tramite penetra nella realtà dell'essere...: un'opera che sia effettivamente tale è ciò a cui nulla manca e nulla è troppo, cui nulla può essere aggiunto e nulla deve essere tolto. Un criterio semplice, eppure arduo"¹³⁵, e sottolinea quel *semplice*, quell'aggettivo faticoso che, come abbiamo visto, in Paolini compare sull'onda di Borges.

Tra il tutto e il nulla della *Voce del pittore* e l'esercizio delle distanze della *Lezione di pittura*, ecco inserirsi *Suspense. Breve storia del vuoto in tredici stanze*¹³⁶, situato a mezzo tra lo scritto e l'immagine. Tredici: il piacere crudele provato da Proust di fronte a questo numero. Tredici: le figure di uno stesso seme nel mazzo di carte. Tredici capitoli, che diventano quattordici col *Jolly*, e poi sedici in forza di un *Ultimatum* (posto in apertura) e di un *Prologo*. A ogni carta (A, 2, 3, 4, ... fino a J, Q, K) corrisponde un capitolo, o un paragrafo, recante un titolo: *Antefatto*, *Doppio gioco*, *Atlante*, *Palais des Mirages*, *L'altra figura*, *Qualcuno o qualcosa*, *Proscenio*, *Trompe-l'oeil*, *Da zero a nove*, *Vertigo*, *The private life*, *Quadrante*, *Vanitas*. La sequenza indica le coordinate e le tematiche secondo le quali scritti e immagini sono stati chiamati a raccolta, evidenziano le figure predilette, i luoghi più frequentati: l'io (*Qualcuno o qualcosa*), la topografia terrestre o astronomica (*Atlante: la sua Petite cosmogonie portative*), il luogo della rappresentazione (*Palais des Mirages*), il tema del doppio (*Doppio gioco*), la stanza dell'artista (*The private life*), la copia dal vero (*L'altra figura*), ma in un modo tale che ci sono capitoli composti di sole immagini (*Qualcuno o qualcosa*) e capitoli affidati esclusivamente a testi (è il caso di quel piccolo scrigno che è *Vanitas*).

Tra i tanti motivi che fanno di questo libro un'avventura non comune ce ne sono alcuni che qui è necessario indicare perché consentono di riprendere il discorso sviluppato finora.

Ci eravamo soffermati sull'esercizio della distanza. Ebbene, qui esso è quell'intervallo spazio-temporale che separa o congiunge scritto e immagine, quell'intervallo-grandezza-discreta (nel senso della discrezione, anche; e forse c'entrano sia Melville che Henry James) durante il quale l'immagine legge lo scritto e lo scritto

133. *ibid.*, p. 23.

134. *ibid.*, p. 24.

135. H. G. Gadamer, *L'attualità del bello*, Marietti, Genova, 1986, p. 142.

136. G. Paolini, *Suspense. Breve storia del vuoto in tredici stanze*, hopefulmonster, Firenze, 1988.

guarda l'immagine. L'intervallo, anzi gli intervalli, le pause tra un secondo e l'altro, tra una pagina e l'altra, tra una parola e l'altra, tra una parola e un'immagine, non hanno niente del rapporto di causa ed effetto, niente che possa avvicinare naturalismi o classicismi di sorta, e nulla di visibile, in quanto relazionalità pure; questi intervalli, cioè, sono un limite, come sostiene Whitehead, che ritrova come proprio opposto *complementare*, per l'appunto, la potenzialità illimitata, la capacità di persistere. È questo ciò che Paolini intende quando scrive: "Sarei tentato di individuare nella genesi del sublime la necessità di una maniera, di un gioco tutto rivolto a dare scacco all'incedere incontrastato delle ore e dei minuti, a trasferire nella proporzione aurea di un quadro o di una pagina l'imperturbabile circolarità delle lancette di un orologio"¹³⁷.

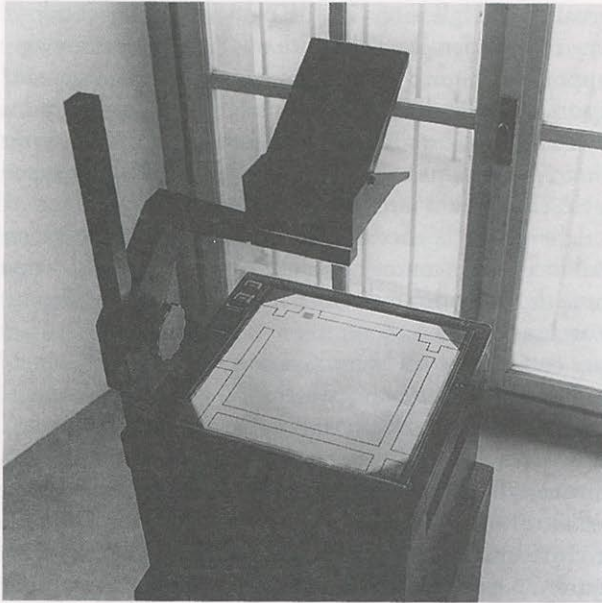
In chiusura, vorrei richiamare l'attenzione sul brano *Chi non cerca trova*¹³⁸, e metterlo in rapporto con alcuni frammenti di una poesia di Palazzeschi, *Nella sagrestia di San Lorenzo*¹³⁹. Lo scrittore e il poeta. Ecco ripresentarsi la coppia di automi di Neuchâtel e Neully. Lo scrittore e il poeta sorpresi dall'architettura (San Pietro in Montorio di Bramante nell'un caso, l'opera fiorentina di Michelangelo, come indicato dal titolo, nell'altro). Lo scrittore e il poeta attenti all'incedere dei passi ("i passi compunti e rispettosi... segnano una battuta d'arresto, appena avvistati i due gradini a destra e a sinistra dell'ingresso principale", Paolini; "in questa staticità fatale... non si fa mai troppo leggero il piede / per non destare chi dorme", Palazzeschi), entrambi irretiti dal "disegno" dell'architettura ("siamo di fronte a due banali parallelepipedi di pietra, ... ospitati e non integrati alle linee del disegno", Paolini; "le finestre non sono luci / ma linee / linee purissime e severe", Palazzeschi), entrambi colti in contropiede dallo sguardo dell'opera ("siamo così stati avvertiti... da qualcosa di già perfettamente compiuto, che garbatamente ci invita a non preoccuparci della sua serena solitudine", Paolini; "chi guarda dal marmo / ti fa rattenere il respiro / nel dubbioso tormento / che paralizza il cuore", Palazzeschi), entrambi esclusi da un miracolo che basta a se stesso ("siamo lì, corpi estranei anche noi, ospiti complementari", Paolini; "il più flebile bisbiglio le offende / né sopportano il peso della polvere", Palazzeschi). Ecco la distanza, l'estraneità che sorprende e che irrompe all'improvviso, un imprevisto che trova la "disponibilità" dell'artista (ancora Borges) a cogliere il segnale, il messaggio, il raggio di luce che illumina.

In conclusione: tre libri, tre medaglie, tre parole-chiave: *trasparenza*, situata tra la circolarità della parola e la linearità della cronologia; *impersonalità-estraneità* nel gioco degli sguardi ("vedere-oltre" e non vedere più nulla); *distanza*, e suo relativo *esercizio*, come intervallo "infinito in-finito", specie se riferito al rapporto tra parola e immagine. Col che siamo al punto di partenza.

137. *ibid.*, p. 257.

138. *ibid.*, p. 264.

139. A. Palazzeschi, *Cuor mio*, Mondadori, Milano, 1968, p. 92-95.



50. Giulio Paolini,
No comment, 1991

Qui lo scrittore esce di scena. Le tre nozioni che si richiamano e si rincorrono come in un gioco di *mise en abîme* ci rammentano l'opposta direzionalità di due raggi (l'uno, quello di *No comment*, sparato verso l'etere, l'altro, quello di *Ultimo modello*, rivolto più discretamente all'arte del passato), due *pulsar* che si incrociano nel punto-istante in cui Paolini, smessi gli abiti

dello scrittore, veste quelli dell'artista-naufrago-astronomo-acrobata. Ma questa è un'altra storia.

Modena, gennaio 1996

Infinito in-finito. Lungo il sentiero verso oltremare di Giovanni Anselmo

“Una traccia di terra, una linea parallela al pavimento, è incollata alla parete a circa 2 metri di altezza. Diversamente dall'opera di Walter De Maria *50 metri cubi di terra piatta*, esposta nella galleria di Heiner Friedrich a Monaco di Baviera, nella quale si vuole evidenziare la materializzazione radicale dell'idea e della forza di 'terra come estensione piana', per Anselmo la 'linea terra' rappresenta l'orizzonte del concetto 'Terra': Terra come realtà collettiva del divenire e del cessare. Terra come concetto *superiore*, come ciò che vien mosso e ciò che si sta muovendo, che coinvolge tutto, anche noi stessi. Si tratta di un'opera che relativizza la nostra situazione, un'opera che proietta la storia verso un futuro incerto. *Linea terra* non è l'orizzonte della negazione di ogni utopia o di un pessimismo materialistico; *Linea terra* è, piuttosto, la semplice ammissione dell'idea della fugacità e della morte, alla quale si contrappone come possibilità di una creazione nuova e