

GIULIO PAOLINI

Una stanza; un contenitore quadrilatero adibito a spazio espositivo. Delle pareti, dei piani d'appoggio; dei supporti destinati all'esposizione di immagini. Al centro dei quattro lati della stanza sono collocati quattro cavalletti, in corrispondenza delle quattro facce del volume a base quadrata posto al centro della sala. Su ciascun cavalletto è esposta la fotografia di una stanza quadrata, vista in prospettiva: al centro di ciascuna parete è esposto un quadro, in cui un quadrato centrale riproduce la posizione, vista in prospettiva, del quadro stesso rispetto ai quadri esposti al centro delle pareti contigue. VEDO quattro immagini uguali che rispecchiano il campo visivo dello spettatore di un'esposizione. Girando in cerchio nella sala espositiva in cui mi trovo, da un cavalletto all'altro, rivedo quattro volte la stessa immagine. Non VEDO nessuna immagine. Immagino dei quadri. Due legggi presentano ciascuno la fotografia che riproduce il leggio stesso, visto però a una certa distanza, dal punto di vista specularmente opposto dell'altro leggio, collocato di fronte, a una certa distanza... Due volte lo stesso soggetto raddoppiato; quattro copie di una scena espositiva; due riproduzioni dello stesso leggio esposto in due esemplari. Due volte la medesima configurazione: la controfigura della situazione espositiva dell'opera; la figura prospettica che costruisco nell'istante in cui il mio sguardo incontra l'opera convalidando la sua sola ragione di essere (esposta), di esporsi. Quattro immagini uguali. VEDO la distanza fra il piano della visione e la veduta in prospettiva: VEDO la traiettoria di andata e ritorno del mio sguardo nel contatto a distanza con l'oggetto di una visione. Attorno al nucleo centrale dell'installazione VEDO quattro lettere, appoggiate ai quattro spigoli del parallelepipedo traslucido situato al centro dello spazio: "D", "O", "V", "E". Girando in cerchio, da una lettera all'altra, percorro lo spazio di una costruzione mentale: "VEDO" Non VEDO nessuna immagine. Attraverso le quattro lettere intravedo l'ambiente in cui mi trovo nel ruolo di spettatore. Il centro della sala è occupato da un contenitore in plexiglas, strutturato in base a una moltiplicazione speculare di quadrati: ognuno dei tre

cubi sovrapposti che lo compongono contiene un volume quadrilatero più piccolo; i lati dei cubi presentano ciascuno un riquadro, al centro del quale si trova un altro quadrato che a sua volta... Un quadrato al centro di una superficie dentro un quadrato al centro di una parete dentro una stanza al centro di un cavalletto dentro una scala che al suo centro... Nel parallelepipedo trasparente, situato al centro della sala, sono esposti degli oggetti: dei materiali scenici, sparsi e inanimati, di una possibile rappresentazione. VEDO dei particolari di un'esposizione. Degli involucri vuoti, degli strumenti immobili, delle tracce sospese; l'eventualità stessa della rappresentazione. L'opera è intitolata *Esposizione universale*. I riflessi nel plexiglas raddoppiano i punti di vista, moltiplicano le visioni, rifrangono l'unità in uno spettro di doppi. Attraverso il plexiglas intravedo l'ambiente in cui mi trovo a girare in cerchio nel tentativo di focalizzare il centro. VEDO il riflesso del mio stesso sguardo. Dai lati della sala quattro sguardi fissi mi riguardano. I sei quadri esposti alle tre pareti perimetrali fungono da platea, complemento imprescindibile del "teatro" dell'opera in scena sul palcoscenico dell'esposizione. Dei modelli, dei ritratti, degli autoritratti; dei ribaltamenti speculari. VEDO quattro lettere in plexiglas "V""E""D""O". Mediante l'applicazione *mise en abîme* Paolini espone il paradigma dell'esposizione. Non impone delle opere gravide di immagini prestabilite - che inevitabilmente occulterebbero la condizione dell'opera in sé - bensì mette in piena luce la situazione in quanto tale dell'opera che si preannuncia allo spettatore come contenitore potenziale - o universale - di possibili immagini. La *mise en abîme*, notoriamente, rispecchia la notorietà del discorso entro il quale è contenuta, mettendo a nudo il discorso stesso. Mediante una ripetizione o una moltiplicazione, il soggetto è costretto a guardarsi: un'immagine dentro l'immagine - un contenitore dentro un contenitore - rivela l'opera a se stessa. *Quattro immagini uguali* (1969-97) e *Esposizione universale* (1992-98) ripetono lo spazio espositivo nella sua qualità di luogo (stanza, cornice, scena) di un presunto mostrarsi allo sguardo di "Qualcosa", dove ciò che importa non è tanto "quale cosa", bensì la cosa in sé: la possibilità del mostrarsi in quanto tale. Il "fatto" esposto - il dato di fatto che vedo - importa soltanto nella misura in cui si espone come supporto di un'ipotesi visiva che convalida l'atto espositivo di per sé (cfr. *Dimostrazione*, 1975). L'autoriflesso in virtù del quale l'opera espone la propria esposizione la indebolisce fino alla privazione della propria identità, rafforzandola fino all'inflazione nel proprio potenziale di sembianze possibili.

L'affrancamento dal particolare a favore dell'universale e la moltiplicazione del possibile a scapito della definizione univoca implicano l'assenza del Nome, di un nome (cfr. a titolo indicativo *Quattro immagini uguali* [1969], *Un quadro* [1970], *La Doublure* [1972-73], *Idem* [1972-78] etimologicamente radicati in quel "disegno geometrico" che sin dal 1960 prefigura lo spazio adibito all'esposizione di un'immagine possibile [o della possibile Immagine]). L'opera priva di identità elude l'identificazione, elide l'atto di riconoscimento, mette tra parentesi l'apprendimento sia etico che estetico, mette fuori gioco la focalizzazione logico-deduttiva, per aprire invece lo spazio, senza fondo, della sua stessa concepibilità. L'opera senza nome è tutte le opere: è L'OPERA al di là della possibilità stessa di essere attuata in forma di un'opera.

Il tempo dell'esposizione, dunque, è qui lo spazio della speculazione. Nello spazio dell'esposizione, il tempo evolutivo è sospeso: nel labirinto - luogo corrispettivo alla *mise en abîme* - il divenire causale, il progredire risolutivo, l'affermarsi della tesi sono aboliti, facendo spazio alla rassegna senza inizio né fine delle ipotesi. L'opera non ha nulla da giustificare, ha soltanto da esporsi: nella dimensione congetturale della sua virtualità non ha altro da far valere che la carte della sua possibilità di averarsi come tale nello sguardo che di volta in volta la ospita. E laddove nulla si dimostra affinché tutto possa mostrarsi, i punti di vista possibili sono infiniti. La finalità dimostrativa o determinativa dello sguardo è specularmente ribaltata nello sguardo sull'apertura del campo visivo stesso. Nella versione dell' *Esposizione universale* realizzata per l'atrio del Palais des Beaux-Arts di Lille (1994-97) il punto di vista unico è letteralmente rifranto in una pluralità di visioni di un medesimo fuoco centrale (una sfera dalla superficie speculare) che a sua volta riflette all'infinito le erranze dello sguardo nello spazio espositivo dato (tematica, questa, esplicitamente indagata da Paolini a partire dalla mostra personale di Nantes nel 1997). "Un'esposizione - non è certo il caso di dirlo - è lì a proporre degli oggetti, a offrirci delle immagini. Ma un'esposizione è anche, a sua volta e in quanto tale, un'immagine. Una cornice, di tempo e di luogo, che delimita l'area che ci troviamo a osservare senza prescrizioni di percorso (il *senso* della visita) ma attuando invece la messa in scena dell'opera (il *non senso* della rappresentazione). Tutto questo ci suggerisce una considerazione: è il nostro punto di vista, non l'oggetto (sempre uguale o destinato a diventarlo), è la traiettoria dello sguardo (sempre diversa o comunque irripetibile) che disegna, non si sa dove, lo spazio dell'esposizione (universale)"¹. Il luogo

dell'esposizione è la sede presunta di un accadimento visivo; ma prima di essere il centro di una "rivelazione", è anzitutto il palcoscenico di una costruzione mentale: "DOVE" - "VEDO" Laddove il tempo evolutivo e sospeso, le cose non hanno alcuna esistenza al di fuori del qui e ora in cui il mio sguardo le incontra, attualizzandole. Non hanno un passato né un futuro, né una propria storia; l'unica loro identità è quella, effimera e incerta, assegnata loro dal mio sguardo nell'istante della loro costituzione come immagini.

Nel labirinto nessuna fattezze si fissa mai nel centro focale; il continuo apparire e scomparire di ombre indistinte, spire di un'improbabile Figura, è soltanto il movimento speculare del mio stesso guardare, irrinunciabile moto azzardato nel vuoto, nel luogo dell'"esposizione universale" (*Moto perpetuo*, 1998). "Dal labirinto, una volta non trovatane la via d'uscita, si è liberi di immaginare altri innumerevoli labirinti che conducono, tutti, al punto di partenza"². Quattro lettere in plexiglas: "D", "O", "V", "E" VEDO quattro immagini uguali. L'immagine, qui, non è l'oggetto di una comunicazione da parte dell'Artista, ma è piuttosto il soggetto che prende oggetto della propria esistenza lo spettatore; l'artista, in questo caso, si prende licenza di una "scomunica" dell'Immagine.

Guardarsi guardare

L'artista, dunque, non ci propone un unico punto di vista - vale a dire: non ci impone il suo punto di vista - per fare spazio invece ai nostri punti di vista. Esce di scena per invitare noi ad assumere il suo ruolo.

Giovane che guarda Lorenzo Lotto (1967) invita a identificarci nella posizione del maestro cinquecentesco nell'istante in cui ritraeva il giovane modello, situato in fronte a sé. In veste di controfigura dell'artista siamo autori di un'immagine: siamo autori dello sguardo che riproduce un soggetto in un'immagine. L'opera è la prova di questo sguardo che si iscrive in essa, o meglio che iscrivendosi in essa produce la copia visibile di una visione (già consumata). L'opera, in effetti, ci riguarda: il giovane di Lotto ci restituisce lo sguardo che presiede alla sua immagine. *Giovane che guarda* Lorenzo Lotto è un'immagine moltiplicata dell'"originale" che riproduceva quel giovane che nel 1505 guardava colui che lo stava ritraendo: l'opera, come ben sappiamo, non (di)mostra il modello, ma una copia speculare dello sguardo che lo porta a portata del visibile.

L'artista che sostituisce il proprio sguardo a quello del modello (cfr. *Controfigura: critica del punto di vista*, 1981) riconosce nello sguardo del ritratto il proprio sguardo. Lo sguardo cioè che è iscritto in ogni immagine e che la costituisce come tale (come copia

del modello assente): lo sguardo che ha "visto" il modello e che nel tentativo di renderlo "visibile" consente a un altro sguardo di immaginarlo. Ritraendo il proprio sguardo, l'artista si guarda nell'istante in cui trasforma il modello in immagine. Misura la distanza che sempre lo separa dall'autenticità tangibile di quel modello: sperimenta la realtà della rappresentazione (cfr. in merito i due "autoritratti" in mostra. *Autoritratto*, 1968 e *Dit autrefois "Gilles"*, 1995, appartenenti alla "famiglia" numerosa degli "Autoritratti" e dei "Ritratti dell'artista come modello" o dei ritratti in veste di artefice e di attore che Paolini indaga sin dal 1965). L'autoritratto, del resto, non è altro che una *mise en abîme* dell'immagine stessa, giacché è la copia di un "modello" che non riesce a vedersi se non allo specchio, in forma di riflesso del suo stesso sguardo, del suo guardarsi guardare.

Vedere a distanza

Il modello e il ritratto. Il modello e il suo doppio. Il raddoppiamento dell'originale. Una questione di distanza. La copia e il vero: la copia dal vero e la distanza, antica, dal Vero. In *E* (1963) la riproduzione del ritratto cinquecentesco di Eleonora di Toledo del Bronzino è in lieve aggetto rispetto al telaio in legno, più grande, che funge da supporto all'immagine. Il *Ritratto del giovane* di Lorenzo Lotto è riprodotto in bianco e nero su una tela fotografica. Nell'*Autoritratto* (1968) il quadro sospeso al centro del quadro più grande ripete in grandezza al vero la parte dell'immagine che esso stesso sottrae alla vista, duplicando la riproduzione del "modello" Un quadro nel quadro rivela la distanza che separa un quadro dal Quadro, ovvero lo rivela a sé stesso, come abbiamo osservato più sopra: la *mise en abîme* lo espone come dispositivo scenico atto ad ospitare, di volta in volta, la rappresentazione della sua distanza dal Vero. *Dit autrefois "Gilles"* scompone il piano dell'immagine in cornici concentriche a guise di quinte scaglionate che mettono in fuga la visione del "modello", e che nel contempo rovesciano in primo piano la profondità focale, ponendo in luce lo schermo piatto e "cieco" del piano della visione. In *Moto perpetuo*, in virtù di un simile ribaltamento in superficie dello "spessore" dell'immagine, il presunto contenuto del "contenitore universale" si rifrange sul piano dell'immagine, spezzandosi e disperdendosi. La riproduzione dell'*Enfant à toton* che esce appena dalla busta e i disegni "a trottola" che debordano il quadro mettono *en abîme* l'immagine che si affaccia sulla soglia della spazialità scenografica del Quadro. Tra la cornice e la parete si apre il vuoto della messinscena; si libra il gioco, effimero, della rappresentazione che

dura appena il tempo dell'incontro con il mio sguardo - la durata di un "appuntamento" o di un "passatempo" La *mise en abîme*, dicevamo, palesa l'abisso che separa il modello dalla copia. La riproduzione fotografica che ripete un modello correlato ad altre coordinate spazio-temporali isituisce d'acchito una lontananza. Parimenti il disegno prospettico che ripete un modello situato a distanza visualizza immediatamente lo spazio che da esso mi separa (cfr. *Dimostrazione*). La fotografia estrania il tempo reale dell'accadere (il tempo dell'esposizione in cui la luce cade sulla pellicola sensibile) nel presente fuori tempo del simulacro; la prospettiva aliena lo spazio reale attraverso una costruzione ideale: Paolini si serve di entrambi gli espedienti per mettere in scena l'intervallo rispetto al modello che resta sempre altrove, fuori campo. E ancora: il carattere teatrale degli allestimenti espositivi uguaglia lo spazio dell'esposizione al palcoscenico; l'esplicita artificiosità dello scenario e l'enfatico "trionfo della rappresentazione" sono l'altro espediente principale adottato da Paolini per mettere a distanza quel Vero che può essere avvicinato soltanto attraverso l'immagine, sempre seconda - abbandonata rispetto al Modello da cui trae origine. La scena temporanea dell'esposizione, spazio dell'artificio, e la platea in cui siede l'autore, insaziabile spettatore ("contemplator enim..."), delimitano lo spazio della rappresentazione: circoscrivono quel campo in cui ha luogo la mirabile costruzione di una visione e la correlata esperienza di uno scarto, di una distanza incolmabile. L'esperienza della differenza tra il concepibile (visibile) e l'incommensurabile (non visibile), tra l'immagine e l'immaginazione; l'esperienza del vuoto tra il non più e il non ancora: il sentimento del sublime.

Visione e trasparenza

Se il modo dell'opera - la riproduzione fotografica, il disegno, la messa in scena a carattere teatrale della rappresentazione - è indiziario dell'intervallo che subentra fra l'accadere e l'essere visibile dell'immagine (nello spazio-tempo del costituirsi di una Figura in immagine), il fine dell'opera (e nel contempo il suo confine) è il delineamento materiale (o la delimitazione) di quell'intervallo che si frappone alla continuità della Visione ideale, interrompendola.

In *Polvere* (1994) la lente incastrata nella lastra di plexiglas - che a sua volta fissa su una tela alcune fotografie di opere anteriori, fustellate in corrispondenza alla posizione della lente in modo da lasciare trasparire una porzione di tela bianca - non avvicina l'occhio ad alcuna visione, ma gli mostra semplicemente da vicino la distanza che lo separa dalla possibilità di vedere; la

polvere che lentamente si deposita sulla tela (cadendo attraverso l'apertura praticata nel punto d'incastro della lente nel plexiglas) raddoppia l'opacità visiva e mette in rilievo la superficie piatta della tela. Il desiderio di "vedere" tutto un mondo attraverso la superficie di un semplice vetro - come nella *Vue rousselliana* - si rovescia nella visibilità tangibile, nell'ingombro materiale, del diaframma che palesa il desiderio scopico stesso (notoriamente, nel *Grande vetro* la polvere ostruisce il passaggio del gas nei setacci, castrando lo scapolo). Nell'*Esposizione universale* l'involucro traslucido separa dal contatto diretto con gli oggetti esposti nella "vetrina": i piani divisori orizzontali, le lastre in plexiglas sparse e i volumi - nel - volume moltiplicano *en abîme* la sottile membrana che divide l'occhio dall'appropriazione dell'Immagine, la lente dello strumento ottico dalla visione ravvicinata. La trasparenza del vetro o del plexiglas (*Polvere*, *Esposizione universale*, *Vedo*) non è al servizio di una vista illuminatrice, ma si offre allo sguardo come premessa dell'atto visivo stesso, ovvero come impossibilità di prescindere dal diaframma attraverso (*trans*) il quale qualcosa appare in forma *apparente*. "Tutto il mio lavoro si svolge intorno a un diaframma implicito all'immagine: come, appunto, uno specchio ideale che riflette e rivela le stese apparenze con cui si costituisce. La natura di questo artificio tende ad una specie di obiettività paradossale perché introduce nel presente, nel momento in cui la percezione si attua, una incompatibilità temporale: impone cioè un tipo di lettura circolare, anziché diretta, che sottrae quindi alla visione il valore dell'evidenza"³. Lo schermo materiale interposto fra la copia e il modello, fra lo sguardo e se stesso, o meglio fra due sguardi diacronici - quello che, iscritto nell'immagine, ha "visto" il modello e lo sguardo che nell'immagine non "vede" più il modello, ma soltanto la traccia impressa sulla pellicola sensibile da quell'altro sguardo - è l'oggetto vero e proprio dell'opera paoliniana: è l'unica presenza del resto che VEDO, al presente, nel qui e ora dell'esposizione, nel luogo DOVE attraverso l'atto visivo do corpo allo spazio lungo le cui linee di fuga si bilancia, in un equilibrio instabile, una visione. "La prospettiva apre e chiude, nello stesso istante, le porte della rappresentazione. Il punto di fuga all'infinito annulla pesi e misure: impossibile "afferrare" l'oggetto, che scompare inghiottito dalla stessa struttura prospettica che lo ha reso visibile, ma incorporeo, al di là del piano della visione. L'artista oggi non può, e non vuole, negare la prospettiva: che non è più soltanto un artificio cui ricorrere per rappresentare un oggetto, ma un accorgimento che gli consente di spostare il piano della rappresentazione, di osservare -

appunto in prospettiva - la stessa superficie del quadro"⁴. Il piano della visione - che in *Quattro immagini uguali* corrisponde alla quarta parete, ossia coincide con la superficie stessa del quadro - è di fatto l'unico appiglio a cui lo sguardo sa trattenersi, a cui può attenersi in vista di visioni eventuali. La dichiarata artificiosità, la distanza dal Vero intenzionalmente enfatizzata - la mancanza di verità - che cortocircuita ogni profondità metafisica, ogni simbolismo o senso trascendente, fa scivolare sempre da capo lo sguardo sulla superficie liscia del piano dell'immagine, fragile fondale dietro al quale non vi è nulla se non l'incommensurabile abisso che separa l'immagine (o l'immaginazione) dall'autenticità del Vero. "La verità è, invece, come sempre nel mezzo: nel mezzo tecnico, voglio dire, in quell'indizio materiale che disegna la frontiera della percezione, ambasciatore chiamato a presidiare, e a rappresentare, il territorio virtuale dell'opera"⁵.

L'unica "verità", dunque, a cui l'opera mi avvicina è quella ad essa intrinseca: quella relativa al suo "essere", o meglio "non essere"· la verità insomma attinente all'etimo dell'Arte. "Invoco, nel mio lavoro, la trasparenza etimologica delle opere di Beato Angelico, Joannes Vermeer, Nicolas Poussin , Lorenzo Lotto Jacques-louis David"⁶. Quella "antica dedizione" e quella "verità", cioè, che traspaiono dalla teatralità sofisticata di Velasquez e Watteau, dagli "errori" di Ingres, dai silenzi di De Chirico, dalle illusioni di Magritte...l'etimologia cui guarda l'opera paoliniana è borgesiamamente infinita. La preesistenza di un "modello" invisibile, la persistenza dell'irriproducibile Aleph nella memoria e quindi nell'immaginario artistico, l'inevitabile iscrizione nella genealogia dell' Artista, irresistibile "falsità" dell'opera che sempre da capo, per la durata della sua esposizione, attualizza il suo "teatro"· tutto ciò fonda la "funzione" esclusiva cui da sempre l'Arte (che non sempre coincide con l'arte) adempie. La sola funzione peraltro che le consente di essere il proprio etimo, di non essere *niente* altro all'infuori della trasparenza della propria etimologia - soglia sottile, diafana, sublime fra il Tutto e il Nulla. VEDO quattro caratteri in plexiglas "D", "O", "V", "E"...una stanza...quattro immagini uguali...un quadro nel quadro...un quadrato nel cubo..quadranti del Quadro latitante. Visioni in trasparenza. Autoriflesso. Visibilità dello sguardo.

NOTE

¹ G.Paolini, " Esposizione (universale)", in G.Paolini, *La verità in quattro righe e novantacinque voci*, a cura di S.Risaliti, Einaudi, Torino, 1996, p. 75

² G. Paolini, dallo scritto redatto in margine alla mostra personale

intitolata *Casa di Lucrezio*, cfr. catalogo, Palazzo Rosari Spada, Spoleto, 1984, p. 33

³ G. Paolini, originariamente nell'intervista di N. Orenco in *Libri nuovi*, Einaudi, Torino, 1975; successivamente ripreso con il titolo di "Statement" nell'omonima pubblicazione monografica edita dalla Galerie Annemarie Verna, Zurigo, 1979.

⁴ G. Paolini, alla voce "Prospettiva", in *La verità...op. cit.*, p. 155.

⁵ G.Paolini, da "Esposizione universale", in Paolini G.Paolini *Locus solus*, Galleria Locus Solus, Genova 1993, vol.; I, p.22

⁶ G.Paolini, da "Una lettera sul tempo", catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino, aprile, 1968