

Tra enigma e trasparenza, vertiginoso *abîme* e diafana leggerezza si muove, interminabile, la pratica dell'arte – della pittura e della scrittura – di Giulio Paolini. Fin dal 1960, da quel *Disegno geometrico* che è davvero origine e vocazione, specchio di ogni possibile testo, silenziosa «(s)quadratura» in cui Vattimo ha riconosciuto una (involontaria) figura del *Geviert* heideggeriano¹, il lavoro di Paolini si è nel corso degli anni costruito all'interno di un sistema chiuso eppure consapevolmente ambiguo, affidandosi a «quell'armonioso meccanismo del pensiero che è la tautologia»² senza mai rinunciare alle lusinghe dell'immagine, senza sottrarsi al desiderio impossibile della bellezza. Prendendo precocemente le distanze dalle ricerche «puramente concettuali» degli artisti inglesi e americani, Paolini incessantemente si misura, infatti, con *le grand jeu*, tentando la scommessa, ovviamente azzardata, di raggiungere il bello, per sua natura «pericoloso, misterioso, troppo mu-

¹ G. Vattimo, *La (s)quadratura o la destituzione della presenza*, in G. Paolini, *Atto unico in tre quadri*, saggi introduttivi di C. Bertelli e G. Vattimo, Milano: Mazzotta 1979, p. 14: «La (s)quadratura è bensì la misurazione originaria dello spazio della rappresentazione, la dimensione; ma è anche la delineazione di direzioni, di punti cardinali che aprono lo spazio di gioco nel quale, per Heidegger, si rapportano l'un l'altro cielo e terra, mortali e divini».

² I. Calvino, *La squadratura*, in G. Paolini, *Idem*, Torino: Einaudi 1975, p. XIII.

tevole per essere colto» attraverso un controllato procedimento critico³. L'artista, ha precisato lo stesso Paolini, non è certo «un computer impostato sull'analisi dell'arte. Egli non sa, non conosce i termini della sua ricerca, ma osserva una tanto rigorosa quanto misteriosa obbedienza»⁴. Obbedienza, cieca dedizione al vedere, al «fenomeno, antico, di vedere»⁵ che non ha come obiettivo il vero (il *visibile*, puntualizza l'artista) ma ridisegna, con paziente e invincibile meticolosità, lo spazio dell'arte di cui ciascuna opera è progetto e, assieme, verifica che in sé comprende ogni passato e futuro svolgimento perché un quadro è sempre una dichiarazione *assoluta*, sospesa nel tempo, senza relazioni di sviluppo, che non riduce né accresce il dato originale ma lo declina nelle sue possibilità infinite⁶.

Se l'intenzione di Paolini è, per sua stessa ammissione, di «donner au tableau la structure d'un possibile»⁷, il tempo della sua opera (delle sue opere) non può che essere il presente assoluto dell'arte⁸, un presente che, se pure con-

³ G. Paolini, *Voilà la différence* (1985), in *Ancora un libro, Un'antologia di scritti dal 1983 a oggi*, a cura di B. Corà, Roma: I libri di AEIUO 1987, p. 43. Il rapporto fra la ricerca di Paolini e le elaborazioni degli artisti concettuali anglo-americani è stato ampiamente analizzato da Germano Celant il quale così conclude: «L'impostazione logico-concreta di Paolini con la quale si possono determinare esaurientemente tutte le possibili relazioni fra le "figure" all'interno (in) del contesto arte, precorre così dal 1960, in senso sintetico, le due tendenze concettuali, dal cui platonismo e purismo però si distingue. Il suo metodo sintetico offre invece la possibilità di dare oggettività all'analisi, per renderla tipica di un'indagine non "puramente" linguistica» (G. Celant, *Giulio Paolini*, New York: Sonnabend Press 1972, p. 65).

⁴ G. Paolini, *Tra sé e me* (1986), in *Ancora un libro*, cit., p. 58.

⁵ G. Paolini, *Idem*, cit., p. 41.

⁶ Su questo punto si veda, tra l'altro, quanto dichiarato da Paolini a Carla Lonzi, *Autoritratto*, Bari: De Donato 1969, p. 378.

⁷ G. Paolini, *L'uomo invisibile* (1985), in *Ancora un libro*, cit., p. 38.

⁸ G. Paolini, *Idem*, p. 55: «Se l'arte non ha futuro, e non ha ovviamente passato, allora non ha, nel presente, che l'illusione di questi due termini».

serva l'*illusione* o, oggi più dolorosamente, la *delusione* del passato e del futuro⁹, non ammette *cronologia* e non conosce evoluzione ma soltanto strenua continuità, impedendo così ogni interpretazione storicistica o, peggio, sociologica (è addirittura «osceno» il matrimonio fra arte e società)¹⁰ dell'operare artistico. Con decisione Paolini sottolinea la netta contraddizione fra modernità e cronologia – «Ancora pochi passi appena dentro il giardino del Musée Rodin valgono l'esperienza immediata di un'altra lampante dimostrazione: una prova, fra le tante, della contraddizione fra modernità e cronologia. Come si può riferire, o addirittura inscrivere, un'emozione estetica alle cieche caselle di una tavola sinottica?»¹¹ – ponendo senza esitazioni la propria opera al di fuori dell'«ingannevole, e anche un po' ricattatoria "ideologia del futuro"»¹², per consegnarla interamente al recinto esclusivo dell'arte, delle sue figure eternamente presenti che ogni singolo lavoro commenta e rispecchia. Nel suo procedere lungo una ragionata traiettoria circola-

⁹ G. Paolini, *Kob-I-Noor*, in *Giulio Paolini. Da oggi a ieri*, Torino: GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino 1999, pp. 25-26.

¹⁰ Così Paolini in un'intervista del 1972 a Marisa Volpi Orlandini ripresa in M. Bandini, B. Corà, S. Vertone, *Giulio Paolini. «tutto qui»*, Ravenna: Agenzia Editoriale Essegi 1985, p. 131.

¹¹ G. Paolini, *Le fausses confidences* (1983), in *Ancora un libro*, cit., p. 12. Filiberto Menna nella prefazione all'edizione «PBE» de *La linea analitica dell'arte moderna*, saggio in cui, fra l'altro, viene discussa l'opera dello stesso Paolini, precisa che «si deve considerare *moderna* solo l'arte che ha attraversato il varco stretto di questa acquisizione teorica [«la messa in questione del presupposto di una corrispondenza immediata tra linguaggio e realtà» ndr.]; l'arte che non si è accorta di questo passaggio, di questo punto di non ritorno (e ce n'è tanta ancora oggi) non è arte moderna ma solo *cronologicamente contemporanea*» (F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Torino: Einaudi 1983, p. XI).

¹² G. Paolini, *Moderno, post-moderno, millenario*, in «Data», n. 28-29, 1977, ora in *Giulio Paolini. Tutto qui*, cit., p. 134.

re che, come in un labirinto senza uscita, continuamente conduce al punto di partenza¹³, l'opera di Paolini finisce così con l'essere non soltanto «un catalogo delle sue opere»¹⁴ (a partire dal primo quadro, infatti, «è come se tutti i lavori successivi fossero inclusi in tutti gli altri»)¹⁵ ma, in maniera ancora più radicale, paradossale, persino, si offre come un catalogo universale dell'arte, dell'intera storia dell'arte che gli appare *pietra profetica* «altrettanto sibillina di quell'«oracolo» che è l'opera stessa. L'apparente leggibilità della prima – precisa ancora l'artista – non è che il ricalco, lineare e ordinato, della sconcertante inafferrabilità della seconda»¹⁶.

L'interrogazione che Paolini sceglie di condurre sulle forze e i materiali, le questioni che costruiscono la trama dell'arte dunque non si limita – non potrebbe limitarsi – alle acquisizioni più recenti, alle proposte delle avanguardie novecentesche, indirizzandosi piuttosto, è

¹³ G. Paolini, *La Casa di Lucrezio*, cat. della mostra a cura di Bruno Mantura, Casalecchio di Reno (Bo): Grafis Edizioni 1984, p. 33. Sulla «circularità» della ricerca di Paolini ha insistito buona parte della critica: in particolare su questo punto si veda la nota di B. Corà, *Tutto qui (o la preesistenza dell'opera di Giulio Paolini)*, in M. Bandini, B. Corà, S. Vertone, *Giulio Paolini «tutto qui»*, cit., pp. 15-24 e il più recente contributo di P. G. Castagnoli, *Qui e altrove*, in *Giulio Paolini. Da oggi a ieri*, cit., pp. 7-18. Non di «circularità» ma di «duplicazione sfondante» che, sottraendosi alla riflessione assoluta, procede «nella direzione di una ulteriorità senza confini» ha, invece, preferito parlare Vattimo nel ricordato saggio del 1979 *La (s)quadratura o la destituzione della presenza*.

¹⁴ S. Vertone, *Il gioco delle regole* in *Giulio Paolini*, cat. della mostra a cura di A. Monferini, Milano: Arnoldo Mondadori Editore; Roma: De Luca Edizioni d'Arte 1988, p. 15.

¹⁵ G. Paolini, *Idem*, cit. 78. Analogamente in un'intervista a cura di B. Marcellis in «Domus», n. 697, 1980, l'artista dichiara: «Paradossalmente si potrebbe dire che faccio sempre la medesima opera e cambio il titolo».

¹⁶ G. Paolini, *Moderno, post-moderno, millenario*, cit., p. 134.

stato Tommaso Trini a precisarlo, all'«intero sistema con cui l'arte storicamente costituita ci giunge e ci condiziona», privilegiando ad una *insensata* indagine filologica una prospettiva squisitamente topologica («Tutto qui»).

Senza dimenticare le tante opere celebri, i tanti artisti d'eccezione – Lotto, Carpaccio, Bellini, e ancora Watteau, Velasquez, Poussin, De Chirico... – che costantemente abitano la pittura e la scrittura di Paolini, diversamente offrendosi come oggetto di riflessione e di attraversamento critico, a rendere l'opera dell'artista davvero catalogo enciclopedico – o, come pure è stato detto, *antologia* – è soprattutto la consapevolezza che sempre «l'arte è imitazione dell'arte», affermazione con la quale Paolini piuttosto che alludere ad un corvivo lavoro di recupero e di calco da applicare alle prestigiose testimonianze della storia, intende indicare un'adesione incondizionata – sicuramente *inespressiva* – a quel procedimento di imitazione senza modello o, meglio, il cui modello è perpetuamente da scoprire, che è originariamente proprio dell'arte¹⁷, convinto, con Reinhardt, che «gli artisti come artisti hanno sempre lavorato allo stesso modo e hanno sempre fatto le stesse cose»¹⁸. L'operazione che Paolini ritiene allora di dover compiere è appunto quella di intervenire sui *dati* (e non sulle *date*)¹⁹ dell'arte con la disciplina – «una specie di autodiscipli-

¹⁷ G. Paolini, *La pittura abbandonata* (1985), in *Ancora un libro*, cit., p. 57.

¹⁸ A. Reinhardt, *The Next Revolution in Art*, in «Art International», n. 10, december 1962, citato in G. Celant, *Giulio Paolini*, cit., p. 11.

¹⁹ Cfr. quanto Paolini scrive a proposito dell'opera *Hortus Clausus*, esposta a Lucerna nel 1981: «L'opera non ha data, ma dati: interrompe la teoria delle definizioni e contempla i temi a venire. Il vivaio delle suggestioni e il giardino segreto delle immagini si confondono nel prima e nel dopo delle invisibili regole di un disegno» (G. Paolini, *La Casa di Lucrezio*, cit., p. 26).

na del vuoto» ha detto, folgorante, Carla Lonzi²⁰ – e con la lucidità di chi non può non tradire la realtà, la prospettiva culturale e persino se stesso²¹ ma non abbandona mai il territorio separato del linguaggio, sempre mantenendo viva la devozione a Mnemosine, che, ci ricorda Paolini, è dea della memoria ma anche madre delle Muse²².

Anche quando, individuando sottili e capziosi nuclei tematici, raccoglie ed *espone* il proprio lavoro – «mostrare» le opere implicherebbe infatti una troppo diretta, senza residui o enigmi, esibizione²³ – l'artista conferma la propria sfiducia in ogni ricostruzione rigidamente cronologica del proprio percorso artistico, tracciando articolazioni e itinerari di lettura che contribuiscono a restituire la complessità enigmatica di un'esperienza che si alimenta di fonti diversissime, tutte comprese, però, nella rete del pensiero e della pratica dell'arte. È quanto accaduto nel 1979 a Milano con *Atto unico in tre quadri*, in cui ciascuna scansione espositiva – *Parnaso*, *De Pictura*, *Liber veritatis* – dice, secondo un principio di addizione o di sottrazione, la genesi (l'apparizione) del quadro, riflesso «obliquo» di un mito o di una tradizione dell'arte riscoperta e illuminata; non diversamente eloquenti sulle procedure autoreferenziali di un lavoro che agisce rigorosamente all'interno del

²⁰ C. Lonzi, testo per il catalogo dell'esposizione alla Galleria No-tizie, Torino 1965 ripreso in *Giulio Paolini. Tutto qui*, cit., p. 171. Vent'anni più tardi Paolini scriverà: «L'artista è qualcuno che si aggira nel vuoto, senza poter rinunciare a descriverlo» (*Ancora un libro*, cit., p. 34).

²¹ Cfr. A. Trimarco, *Giulio Paolini. Velázquez, Watteau e «due care amiche»* in *L'arte e l'abitare*, Milano: Editoriale Modo 2001, p. 31.

²² G. Paolini, *Les fausses confidences*, cit., pp. 13, 14.

²³ G. Paolini, *Le regole del gioco (punti e linee di un progetto)*, in *Giulio Paolini*, cit., p. 19.

sistema dell'arte sono le nove stanze (*s.t.*, *Lo spazio del tempo*, *Il codice e la cifra*, *L'immagine riflessa*, *IDEM*, *Del bello intellegibile*, *Scene di conversazione*, *Hierapolis*, *Il luogo della rappresentazione*) che compongono l'*Index*, impressionante regesto dell'opera di Paolini compilato dall'artista nel 1984. Uno sforzo architettonico imponente – del resto, architettura e grafica sono da sempre per Paolini «due care amiche»²⁴ – che si rinnova costantemente nel corso degli anni, come dimostra il progetto, dettagliatissimo e veramente «universale», dell'esposizione alla Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino (1999), dove l'artista ha dato elaborata forma e struttura all'idea, da tempo maturata, che un'esposizione non soltanto ci offre delle immagini ma «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)»²⁵. In quanto «opera», anche il progetto espositivo (*crittografia circolare*) si dà, finalmente, come figura dell'eterno ritorno²⁶, come ulteriore luogo di quella irrinunciabile contraddizione tra lo *statuto dell'occhio*, che all'arte attribuisce il compito di rappresentare ed enunciare la realtà, e lo *statuto dello*

²⁴ A. Trimarco, *Giulio Paolini. Velázquez, Watteau e «due care amiche»*, cit., p. 30.

²⁵ G. Paolini, *Il luogo (o non luogo) degli appelli perduti*, in «Il Giornale dell'Arte», Torino, n. 144, maggio 1996, p. 153.

²⁶ Scrive l'artista nel 1985 in occasione dell'esposizione *Tutto qui*: «Come già *Figures/Images* e *Casa di Lucrezio*, anche questa esposizione delinea non tanto una rassegna di opere in successione cronologica quanto il desiderio di vedere «nell'opera» la cifra irrinunciabile – crittografia circolare – dell'eterno ritorno» (G. Paolini, *Tutto qui*, cit., p. 151).

sguardo, aperto invece all'invisibile, al desiderio, a «ciò che sta oltre l'apparenza»²⁷, che costantemente muove l'agire di Paolini, la cui incrollabile fedeltà al linguaggio, assoluto e semplice «fatto in sé»²⁸, e non strumento di comunicazione o, peggio, di espressione – «Chi si esprime è perduto»²⁹ –, neppure si sottrae al rovello del dubbio, alle possibilità dell'inquietudine.

Il rispetto per la purezza senza ombre del linguaggio dell'arte che «si fa significato in se stesso» non può infatti non divenire in Paolini, attore sempre *in punto di fuga*, diffidenza e «sospetto per lo stesso linguaggio, persino «sfiducia» fondamentale», sempre rivestita, però, di «rispetto assoluto», comunque capace di indurre, insidiosamente, ad una radicale «disconoscenza anche dell'autore, e cioè della matrice del linguaggio»³⁰. Mossa paradossale eppure tutt'interna alla riflessione ed alla pratica «obliqua» di Paolini, che del linguaggio ha fatto «attività e quindi poetica»³¹ che cancella – ma anche genera – l'artista stesso. Così, partecipando all'ampio dibattito filosofico che a partire dagli anni Sessanta evidenzia l'irreversibile tramonto della figura dell'autore, «deità un po' vetusta della vecchia critica» che non rappresenta più il *sostegno*, l'autorevole Padre dell'opera rivelandosi, piuttosto, artificiale «essere di carta», non «fondamento» ma *testo* tra gli altri testi³², Paolini ha sottolineato nelle sue opere come nelle sue ri-

²⁷ F. Menna, *Doppio ritratto alla maniera di Paolini*, Premio Bolaffi, Torino: 1980, ripreso in *Giulio Paolini. La Casa di Lucrezio*, cit., p. 64.

²⁸ G. Paolini, *Idem*, cit., pp. 72-73.

²⁹ G. Paolini, *La verità, in quattro righe e novantacinque voci*, Torino: Einaudi 1996, p. 77.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ivi*, p. 74.

³² R. Barthes, *S/Z*, t. i., Torino: Einaudi 1973, p. 191.

flessioni la sparizione – o, almeno, la *lontananza* – dell'artista, cancellato dal telaio rovesciato in *Delfo* (1965), dove l'autore – Calvino lo ha evidenziato per tempo – non è soggetto ma «elemento dell'opera»³³, più spesso *uomo invisibile* che l'opera stessa immagina, figura dell'assenza – «L'artista è lontano, ad ammirare il silenzio delle costellazioni» – che lascia spazio al *Trionfo della rappresentazione* (1985), ulteriore riflesso di quel *Disegno geometrico* del 1960, davvero luogo originario di ogni possibilità di pittura³⁴.

Null'altro che spettatore privilegiato, l'artista dunque non crea l'opera, che esiste da sempre e per sempre, tutt'al più la *scopre*, la rende *credibile*³⁵ attraverso il proprio sguardo, che non si aggiunge all'opera ma ne è, piuttosto, implicato perché a entrare in gioco nel lavoro di Paolini è sempre e soltanto il soggetto della pittura: «annullare l'io individuale per identificarsi con l'io della pittura d'ogni tempo, l'io collettivo dei grandi pittori del passato, la potenzialità stessa della pittura: questa è la grande modestia e la grande ambizione del pittore»³⁶. Un'ambizione che si nutre, ancora una volta, di opposte tensioni perché se ciò a cui Paolini aspira, cancellando consapevolmente ogni elemento auto-

³³ I. Calvino, *La squadratura*, cit., p. IX.

³⁴ «È l'opera, adesso, ad immaginare l'autore. Ciò che si rivela allo sguardo è dunque un momento anteriore ad ogni possibile definizione, oltre il quale tutte le definizioni saranno invece possibili. [...] L'artista è lontano, ad ammirare il silenzio delle costellazioni»: così si legge nella nota per la lettura del progetto *Trionfo della rappresentazione*, «visione in trasparenza – chiarisce ancora l'autore – della mia opera più lontana e dell'ultima non ancora compiuta» riferendosi appunto a *Disegno geometrico*, 1960 e al *Trionfo della rappresentazione* del 1985 (*Ancora un libro*, cit., p. 36).

³⁵ G. Paolini, *Conversation piece (Susan, Dora...)* (1984) in *Ancora un libro*, cit., p. 23.

³⁶ I. Calvino, *La squadratura*, cit., p. X.

biografico o espressivo, è, infine, la definitiva sparizione dell'autore in quanto soggetto creatore, tutta la sua opera vive, poi, della *partecipazione* dell'autore stesso, che si ripropone, con esibita insistenza, nella scrittura che accompagna e, assieme, completa ogni progetto, ogni quadro. Disinteressato a «giustificare» la propria presenza, l'artista non ha infatti mai rinunciato a «descrivere» la propria partecipazione³⁷ – del resto, per Paolini, che nel 1970 ha partecipato alla Biennale di Bologna con un dipinto di Picabia, l'opera non si dà che come *rapporto*³⁸ –, e al titolo, dilatato spesso in ampie annotazioni, egli affida il compito di rendere evidente il meccanismo e la genesi del pensiero che sottende l'opera stessa. Così, se pure Paolini invoca spesso nel suo lavoro «la trasparenza etimologica delle opere di Beato Angelico, Johannes Vermeer, Nicolas Poussin, Lorenzo Lotto, Jacques-Louis David»³⁹, nella convinzione, più volte ribadita e sottolineata, che «il luogo della rappresentazione è lo spazio che occorre per annunciarla»⁴⁰, è poi attraverso l'esercizio *complementare* della scrittura che l'artista raggiunge pienamente il proprio intento, mettendo in qualche modo in discussione l'assolutezza trasparente delle immagini, necessariamente complicate da un ulteriore testo in cui la presenza dell'autore (la soggettività dell'artista) pur se

³⁷ A proposito dell'*Autoritratto* del 1968 l'artista scrive: «Non mi sono mai preoccupato di giustificare la mia presenza, ma piuttosto di descrivere la mia pura partecipazione. Non mi interessa un risultato accrescitivo, come affermazione concreta, quanto invece l'attesa, come parentesi scelta di volta in volta» (*Idem*, cit., p. 75).

³⁸ *Ivi*, pp. 76-77 dove, tra l'altro, si legge: «Esponendo un quadro non mio ho voluto riproporre oggettivamente il mio rapporto con questo quadro, presentando il rapporto soggettivo e non mediato dal linguaggio, tra me e il quadro, come un mio lavoro».

³⁹ *Ivi*, p. 34.

⁴⁰ La definizione, posta in exergo a *Parnaso*, una delle tre stazioni della citata mostra *Atto unico in tre quadri*, è fra le più frequentemente riproposte nel corpus degli scritti di Paolini.

assottigliata ricompare, manifestandosi, però, nel suo essere necessaria *funzione* dell'opera.

Dell'immagine la scrittura di Paolini non è *spiegazione* ma piuttosto *eco* e *commento*, sintomo di una *rinuncia* – il quadro, nella sua materialità, è sempre una negazione, qualcosa che si situa altrove – compensazione di una mancanza che non trova altro rimedio, poiché l'immagine non potrà mai presentare integralmente il senso di ciò che rappresenta⁴¹. Così come opera e artista vivono in un rapporto di complementarità e non di consequenzialità, anche scrittura e immagine sono dunque per Paolini complementari, aprono grazie alla reciproca azione una più credibile via d'accesso all'opera, alla sua *presenza* che la parola conferma e non occulta, perché se pure entra, nella descrizione dell'opera come nel suo titolo, una componente letteraria, questa è data sempre per sottrazione⁴². Attraverso la scrittura l'autore si manifesta esclusivamente per dare voce all'opera⁴³, per rivelarne l'esistenza, che soltanto il silenzioso «esilio di tempo e di luogo»⁴⁴ dell'autore stesso consente. Eppure, è proprio nella messa in scena di questa assenza, di questo vuoto esclusivo e sofferto, che l'autore («L'autore? Un attore!») si ripropone con più forza e intensità, perché, lo sa bene Paolini, davvero *reticente esibizionista*⁴⁵, «è l'artista che appare alla fine, è lui che resta! Di chi sarebbero, se no, quelle tracce, quelle stesse che ora ci permettono di parlare?»⁴⁶.

⁴¹ G. Paolini, *Conversation piece (Susan, Dora...)*, cit., p. 26 e *L'uomo invisibile*, in *Ancora un libro*, cit., p. 38.

⁴² G. Paolini, *Idem*, cit., p. 52.

⁴³ Cfr. D. Soutif, *Dare voce all'opera*, in *Giulio Paolini. Da oggi a ieri*, cit., pp. 21-23.

⁴⁴ G. Paolini, *Giro di boa*, Ravenna: Exit Edizioni 1998, p. 17.

⁴⁵ S. Vertone, *Il gioco delle regole*, cit., p. 15.

⁴⁶ G. Paolini, *Mnemosine*, in *Giulio Paolini*, cat. a cura di A. Monferini, cit., pagina non numerata.