

## Giulio Paolini e Lorenzo Lotto: frammento per Loredana Olivato

Gianni Contessi

Fra il 1967 e il 1968, Giulio Paolini, uno degli autori più affascinanti e riservati della scena europea ed anche dei più agguerriti culturalmente, realizza due opere rivelatrici dei suoi interessi, dei suoi orientamenti e, propriamente, della sua concezione del lavoro d'artista. Una concezione, per così dire, autonoma che, di fatto, sembra tracciare, per l'arte, i confini di un territorio disciplinare. L'arte, dichiara a un dipresso Paolini, pertiene soltanto all'arte, alle sue tecniche, alle sue procedure, alle sue convenzioni. È figurazione e rappresentazione. È, ancora, visione. Ma è, altresì, storia di sé medesima. E come tale va esperita. Avrebbe, l'arte, e segnatamente la pittura – ché di questa Paolini tiene care le sorti – un *corpus* teorico su cui contare ed anche una letteratura non necessariamente disciplinare capace di arricchirne la funzione.

Le due opere in questione sono intitolate rispettivamente *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (1967) e *Autoritratto*. La prima è la riproduzione fotografica del *Ritratto di giovane* (1505) di Lorenzo Lotto conservato agli Uffizi; la seconda è costituita da un intervento sulla riproduzione fotografica del ritratto di Nicolas Poussin del 1650.

Implicitamente, negli anni in cui fioriscono le talvolta noiose declinazioni di un'arte concettuale, Giulio Paolini, lambendone le zone marginali, configura un'esperienza creativa capace di coniugare acume intellettuale, propensione ermeneutica, perspicuità iconica (e iconologica, anche) che fanno di lui un singolare e complesso *peintre philosophe* contemporaneo. L'opera di un artista siffatto ha sedotto non pochi suoi frequentatori della più varia osservanza e, per i meccanismi di una pratica prosaica e dunque ben poco *philosophique* nelle scelte della critica, di volta in volta essa è servita per sostenere le tesi più diverse e conformistiche.

\*\*\*

*Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, nella sua paradossale, disarmante e tautologica evidenza, è la "ricostruzione nello spazio e nel tempo del punto occupato dall'autore (1505) e (ora) dall'osservatore di questo quadro".

La rimarchevole frontalità del ritratto eseguito dal maestro veneziano rende molto plausibile la spiazzante ma dopo tutto logica ipotesi di lavoro di Paolini, che attiene contestualmente alla sfera della ricezione e, naturalmente, a quella della rappresentazione che ne è il presupposto. Anzi, per la precisione, a essere in gioco è proprio e soltanto la rappresentazione, tuttavia sussunta allo stadio della ricezione.

Vi è un'antica tradizione di *sguardi dal quadro* che culmina nell'immagine paradigmatica concepita non già da un pittore ma da un architetto – Claude-Nicolas Ledoux – con il suo capzioso e inquietante *Colpo d'occhio sul teatro di Besançon* (*L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, Paris, l'auteur, 1804, tav. 113), che quasi traduce in estremistico e precorritore paradigma l'*agudeza* concettuale del postero Giulio Paolini. I cui paradossi, del resto, e proprio sul terreno di una *cultura dell'immagine*, avranno un ampio florilegio di esempi nei clamorosi e appena un po' criptici referenzialismi oleografici di René Magritte.

Nella storia della pittura, notoriamente, sono numerosi gli sguardi indirizzati tanto direttamente al riguardante, come quello del giovane ritratto da Lorenzo Lotto. Il quale ultimo, peraltro, contestualmente ne è stato oggetto e soggetto, nonché vero, autentico, *riguardante*. Proprio partendo da questo dato istituzionalmente incontrovertibile e lapalissiano e facendo qualche empirico confronto con la ritrattistica coeva oppure immediatamente successiva, si dovrà ammettere che i soggetti umani da ritrarre, e dunque ritratti, spesso indirizzano lo sguardo *oltre*, anche quando occupano una posizione frontale rispetto al ritrattista, ovvero al postero spettatore.

Deve esserci qualcosa di reciprocamente imbarazzante fra due soggetti che intenzionalmente si osservano direttamente e per lungo tempo da un punto di stazionamento durevole e immodificabile. Già non è agevole sostenere uno sguardo indagatore e quello di Lorenzo Lotto è stato particolarmente penetrante a giudicare dal *corpus* della ritrattistica lottesca.

\*\*\*

Ma, al di là dell'interesse relativamente occasionale per un pittore problematico come il veneziano, nella riflessione dell'artista torinese rimangono aperte alcune questioni che solo la pregnante ritrattistica lottesca avrebbe potuto rendere tanto esplicita: vale a dire quel tanto di articolato e complesso che, a prescindere dagli statuti di genere, reca concettualmente in sé la pratica del ritratto, nel nome di quell'atto sfuggente ma decisivo costituito dalla rappresentazione. E, a proposito dei nodi della *rappresentazione*, sarà qui appena il caso di accennare al cruciale dipinto di Diego Velázquez, noto come *Las Meninas*, nel quale, proprio attraverso l'intreccio speculare di atti performativi e, in fondo, linguistici, inverati nel ritrarre e nel ritrarsi (il *vedersi vedersi* di Paul Valéry, secondo Valerio Magrelli) nonché nell'osservare e nell'essere osservati in circostanze topologiche non neutrali, vengono esperite tutte le fasi (persino in senso temporale) della ingannevole fenomenologia della rappresentazione.

Del resto, Hans Robert Jauss non ha mancato di sottolineare come la comunicazione letteraria dia vita ad un processo «a cui prendono parte tre istanze: l'autore, l'opera e il pubblico». Ciò che in definitiva pertiene, come ancora ricorda lo stesso Jauss, *all'esperienza dell'arte*. Naturalmente non conta che l'esponente della *Rezeptionsästhetik* parli di letteratura e dunque di arte molto in generale, poiché le tre istanze indicate – autore, opera, pubblico – concorrono anche alla configurazione della comunicazione visiva, ovvero *artistica* in senso proprio.

Non è agevole individuare un dipinto che affronti in maniera concettualmente più paradigmatica ed espressivamente più efficace, – *artisticamente* suprema –, i nodi della rappresentazione figurativa, ov'è questione di autore, opera e pubblico. I quali vengono labirinticamente presentati da Velázquez e topologicamente dislocati (il pittore, l'Infanta, le damigelle, i sovrani che osservano riflessi nello specchio) nel salone in cui l'artista sta dipingendo. In fondo la coppia dei sovrani riflessa dallo specchio è di per sé soggetto di un autonomo dipinto possibile che potrebbe intitolarsi: *Coppia che osserva Diego Velázquez mentre ritrae ecc.* secondo il paradigma paoliniano.

Inevitabile il riferimento ad un altro supremo dipinto: quell'*Un bar aux Folies-Bergère*, eseguito da Édouard Manet nel 1882, ov'è ancora questione di sfuggenti e ambigui rispecchiamenti e dove la frontalità della servente, che pure non indirizza il suo sguardo smarrito né al pittore, né, pertanto, a noi, risulta non meno penetrante di quello del giovane di Lorenzo Lotto.

Pure senza ricorrere alla splendida lettura del capolavoro del maestro spagnolo fatta a suo tempo da Michel Foucault, e senza per altro trascurare il fatto che, comunque, l'opera di Velázquez è altresì un implicito, allegorico omaggio alla messa in opera dei più ingannevoli congegni del dipingere nella completa articolazione della sua fenomenologia. Enfatizzando ciò, si dovrà rilevare come le ambiguità della rappresentazione trovino nell'integrazione topologica l'elemento che maggiormente agisce spiazzando le aspettative del riguardante. È dunque la funzione, al contempo includente ed escludente di *soglia* stabilita dalla tela stessa, a definire i tratti di una capitale esperienza percettiva tra interno ed esterno.

Ebbene, si diceva, senza fare tutto questo, si dovrà segnalare come il senso dello scambio di sguardi fra Lorenzo Lotto e il "suo" giovane, se trasferito al dipinto di Velázquez, riguarda essenzialmente la coppia dei sovrani di Spagna riflessa dallo specchio collocato sul fondo del salone. Il meccanismo che vede intrecciati osservazione e rappresentazione esclude dall'evidenza dei fatti il vero soggetto del quadro di Velázquez, che così diviene un cripto soggetto.

Ed è appunto questa misura criptica, questa labirinticità tautologica a costituire la sostanza di quel problema della rappresentazione che, ritornando onde siamo partiti, si identifica con i variabili statuti del *punto di vista*. Esso riveste bensì precisi significati nell'ambito della cultura figurativa ma ne riveste, ancora, nell'ambito letterario o, più propriamente, narratologico. La figura dell'io narrante o, più in generale, del narratore, ad esempio nella tradizione del romanzo classico, occupa una posizione comunque spaziale, secondo le indicazioni del culturologo e semiologo russo Boris A. Uspensky.