

*Il ritratto dell'artista*

Otto immagini, otto fotografie scattate in luoghi e in tempi diversi, compaiono allineate in doppia fila e, come in una quadreria, sono disposte nella parte alta di una doppia pagina del libro *Idem*<sup>1</sup>. Sotto ciascuna immagine è apposta una data differente. I luoghi sono disparati, alcuni esterni, altri interni, tutti vuoti e silenti. L'escursione temporale tra la prima data e l'ultima è ampia e si estende dal 1418 al 1921. Il titolo: *Museo, 1970-73* (fig. 75), indica un intervallo temporale più breve. Per appurare la vera natura del loro legame è necessario aggiungere la lettura della didascalia. Scrive Giulio Paolini: «Otto momenti, e otto luoghi, scoperti sulle tracce di un viaggio imperscrutabile e irreversibile. Da Fiesole a Urbino, da Roma a Parigi, Aix-en-Provence e Ferrara, la Musa visita l'Angelico, Raffaello, Poussin, Ingres, Rousseau, Cézanne e de Chirico: svanisce ad Ancona in uno studio inanimato, costruito come uno scenario ed esposto come modello in una mostra di ambienti nel 1921»<sup>2</sup>. L'interferenza tra i vari piani esposti, immagini, date, titolo e didascalia, costituisce un unico dispositivo che dissipa lo sciame delle probabili congetture e libera lo sguardo che ora "vede" la comunità artistica che quei posti testimoniano. Ne risulta una sorta di "Tebaide" in cui sono collegati luoghi dislocati nel tempo e nello spazio dando vita ad un unico avvenimento: "un'annunciazione laica", un'epifania ripetuta otto volte. *Museo, 1970-73*, quindi, racconta il viaggio compiuto dall'artista attraverso di esso e ne dichiara l'appartenenza alla comunità inscritta in questa crittografia. La parola *museo* viene da *Mnemosine*, la madre delle Muse e *Museo, 1970-73* è il luogo eletto come patria, teatro e confine della propria azione, memoria personalmente impersonale dell'arte, non galleria di modelli da imitare.

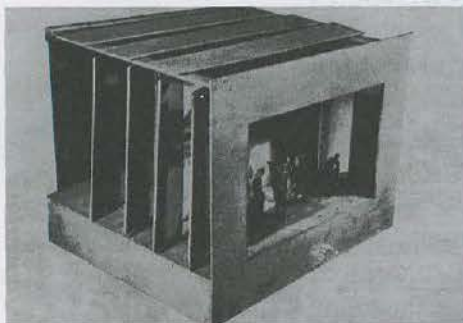
**Fig. 75.**

Giulio Paolini, *Museo, 1970-73*  
 Fotografia su tela emulsionata  
 Otto tele 62 x 95 cm ciascuna  
 Otto diverse collezioni private  
 © Giulio Paolini

Foto Mario Sarotto. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino

<sup>1</sup> G. Paolini, *Idem*, Torino, 1975.

<sup>2</sup> G. Paolini, *ivi*, p. 57.



Quando Paolini pubblica *Idem* ha già quindici anni di lavoro alle spalle e, se abbiamo scelto come incipit *Museo, 1970-73*, è perché ci è sembrato quello più appropriato per il suo crescendo composito d'immagini, di date e scrittura che evidenzia la propensione più profonda dell'artista: «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» come scrive Italo Calvino nell'introduzione al libro<sup>3</sup>. Ed è da questo luogo, il museo, che gli è permesso di parlare tramite «[...] un Io che è puro limite insostanziale, una sorta di "Io dell'io", senza volto come l'oracolo»<sup>4</sup>.

L'io sottratto ai vincoli della soggettività è libero di identificarsi senza residui con i pensieri e con i volti degli altri artisti, percepiti coincidenti con i suoi stessi pensieri e con il suo stesso volto. A ciò corrisponde un linguaggio che decanta e rende trasparenti le stratigrafie temporali. Il passaggio attraverso piani multipli non avviene dall'informe alla forma, bensì dalla forma alla forma, anzi dalla ripetizione della stessa secondo un processo che lega sovrapposizione/compenetrazione/trasparenza. Seguendo cioè la fascinazione del gioco specchiante della tautologia che lo porta – dice Calvino – a « ricondurre il molteplice a uno » ma anche l'uno al molteplice.

«[...] in un'epoca in cui è facile fare gli iconoclasti, egli si contraddistingue per il rispetto che porta alla pittura, per la fedeltà al mestiere di pittore nei suoi più umili elementi, per la modestia e insieme per la sicurezza con cui allinea nuove opere al margine strettissimo che resta a un'attività creativa ridotta all'analisi di se stessa »<sup>5</sup>. La propensione analitica di Paolini corrisponde a una modalità concettuale tipicamente contemporanea attuata nella appropriazione delle procedure della tradizione svuotandole della rap-

<sup>3</sup> I. Calvino, *La squadratura*, ivi, X, 1975.

<sup>4</sup> F. Poli, *Giulio Paolini*, Torino, 1990, p. 12.

<sup>5</sup> I. Calvino, *ivi*, p. 12.



Fig. 76. 1421965, 1965.



Fig. 77. Monogramma, 1965.

presentazione ed esponendole quali strumenti cavi, vuoti secondo il principio di un *ready-made* concettuale. Per questo troviamo tra i suoi primi lavori tele con solo la squadratura oppure solo gli strumenti, e cioè la tela, il telaio e i colori in barattolo, e infine lo stesso pittore quale tramite della pittura. Della struttura prospettica Paolini dice: «Si tratta di un riuso di questo concetto, più che di questo artificio, perché questo riavvicinamento ai termini della prospettiva io l'ho sentita in funzione più mentale che ottica»<sup>6</sup>. Prima ancora che apparisse la titolazione legittimante di *Autoritratto* (1968), Paolini era apparso di persona, ma ricordiamo sempre in veste di soggetto/oggetto pittore, ragion per cui aveva avuto la cura di non mostrarsi se non di sfuggita. Il pittore è il pittore e dunque la sua relazione e funzione è strettamente collegata alla tela. In *1421965* (1965) (fig. 76) si fa fotografare di spalle a braccia aperte nell'atto di sollevare una tela. Si rappresenta in una tela sagomata intento a dipingere un quadro di cui entra a far parte in *Hi-Fi* (1965). In *Monogramma* (1965) (fig. 77), l'artista presta ancora una volta la sua forma a una silhouette in tela bianca con il braccio alzato nell'atto di dipingere per poi tornare nuovamente soggetto in lavori fotografici *D867* (1967) (fig. 78) dove l'immagine sfocata lo coglie in transito per Torino con in mano una tela su cui è stampata un'altra fotografia, anch'essa fuori fuoco, in cui lo si vede in versione invernale, mentre trasporta una analoga tela, questa volta, bianca. Quando finalmente l'artista si volge verso l'obiettivo del fotografo in *Delfo* (1965) (fig. 79), il suo volto è e rimane terra incognita. Paolini si trova dall'altra parte della tela, a braccia conserte, con un paio di occhiali neri, il volto sbarrato dalle assi del telaio. Tre anni più tardi, torna sullo stesso soggetto in *Delfo II* (1968) (fig. 80). Questa volta, sopra

<sup>6</sup> C. Paolini, *Punto di fuga*, in *Ancora un libro*, i libri di «AELIUO», Roma, 1987, p. 44.

abiti usuali, indossa una sorta di tunica bianca come accenno sacerdotale, la mano destra sostiene un'asta da cui pende un fascio di bandiere mentre la sinistra solleva davanti al volto la riproduzione fotografica di una testa classica di Saffo. Se il primo *Delfo* dichiara la compenetrazione avvenuta tra tela e pittore, alludendo ad una trasparenza di tipo "fisico-concettuale" della superficie che pone l'artista nel doppio ruolo di autore e spettatore (l'artista, è situato dalla parte giusta della tela, lo spettatore lo guarda dal rovescio della stessa), *Delfo II* sonda la permeabilità transitiva del tempo insieme alla plasticità dell'essere duplice maschile/femminile rappresentato dal connubio Paolini/Saffo. Il tema dell'androginia era già stato toccato da Duchamp nel suo travestimento femminile in *Rose Sélavy*. Paolini non interpreta un altro da sé, il volto di Saffo non è una maschera, ma solo una stesura di una superficie sull'altra. L'opera tende a mostrare il passaggio concettuale che coniuga l'uno al due, quale primo passo verso il molteplice adombrato dalla presenza della bandiera multipla, e mostra così i "confini" di un territorio sconfinato. Mostra l'orizzonte vuoto dalla rappresentazione, la fuga prospettica in cui si annulla la visione, dove il molteplice torna al nulla, attraverso l'immagine della scala/ziggurat che compare alle spalle dell'Oracolo/Artista/Saffo. Nella costruzione di *Delfo II* convergono più lavori già realizzati dall'artista quali la scala sullo sfondo, il cui titolo è *JLB* (1965), dedicata a Jorge Luis Borges, e la bandiera plurima dell'opera dedicata ad Averroè, filosofo che sostenne l'unicità dell'intelletto: «Averroè vede nell'intelligenza qualcosa di unico e di sovraindividuale, di cui i singoli sono semplicemente, per usare una bella immagine di Proust, dei "coinquilini" che si limitano a portarvi ciascuno il suo punto di vista, lo sguardo, sostiene che l'intelletto è unico e separato»<sup>7</sup>. Identificarsi con l'altro da sé è compiere un gesto di contatto somigliante alla lotta tra Giacob-

<sup>7</sup> G. Agamben, *Stanza*, Torino, 1977-1993, p. 100.



Fig. 78. D867, 1967.



Fig. 79. Delfo, 1965.



Fig. 80. Delfo II, 1968.

be e l'angelo. Lotta che finisce con la benedizione e la consapevolezza di appartenere ad una stirpe, secondo l'interpretazione di Pavel Florenskij.

Ne discende che occuparsi dell'*Autoritratto* nel caso di Paolini corrisponde ad occuparsi di un *Io* che si manifesta in richiami genealogici a partire dal vuoto assoluto della tela bianca per giungere fino al pieno delle figurazioni compendiarie, e da lì ritornare con una progressione inversa al suo stato primigenio di vuoto.

Il gioco lucidamente razionale delle sovrapposizioni genera vertigine e perdita di orientamento allo stesso modo di un racconto labirintico di Borges, o della lettura data da Calvino del *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*<sup>8</sup>.

In esso lo spettatore viene coinvolto fino ad assumere, attraverso una serie di rimandi del punto di vista, la stessa posizione dell'artista rispetto al suo lavoro<sup>9</sup>. L'ambito di riferimento dell'*Io* coinvolge anche l'altro da sé e quindi, come ha scritto Calvino, l'*Autoritratto* è aperto e fecondo di risoluzioni proprio perché impersonale, al limite tra umano e disumano e, al pari dell'oracolo, è carico della indecifrabilità dell'enigma. L'artista tornerà ancora sullo stesso soggetto apollineo con *Delfo III* (1977) (fig. 81) e *Delfo IV* (1997) (fig. 82), continuando con nascondimenti e disvelamenti

<sup>8</sup> «L'operazione del pittore è basata sulla riproduzione fotografica, ha al centro l'obiettivo della macchina, e il quadro di Lotto si presta più di qualsiasi altro perché il giovane pare fotografato guardando l'obiettivo, cosicché l'osservatore della riproduzione s'identifica prima con l'obiettivo fotografico, poi con l'osservatore del quadro al museo, poi con Lotto in contemplazione del proprio quadro finito, poi con Lotto in contemplazione d'un fantasma della propria mente che vorrebbe riprodurre in un quadro, è poi con Lotto in contemplazione d'un giovane in carne ed ossa, poi con il nostro pittore di oggi che studia come fare a trasformare in un'opera sua un quadro di Lotto senza aggiungergli e senza toglierli niente, eccetera. E tutti questi osservatori, tutti questi Lotti, tutti questi autori si sentono fissati dalle pupille della fotografia, del fantasma del giovane...» I. Calvino, *ivi*, XI.  
<sup>9</sup> Il desiderio di coinvolgere lo spettatore senza però abbandonarlo a se stesso è una necessità che Paolini condivide con Fabro e Bruce Nauman. La differenza consiste nelle differenti soluzioni formali: Paolini segue un punto di vista intellettuale estatico di fronte al piano della pittura, Fabro e Nauman lavorano su una tensione più fisico-performativa.

dell'identità che, lungi da sciogliere l'enigma di partenza, appaiono come riformulazione dell'enigma stesso. In *Delfo III*, al centro della parete tra due porte che si aprono nell'ingresso della casa dell'artista e alta quanto esse, c'è una tela bianca su cui è disegnato a tratto un personaggio togato che ha come sfondo l'immagine miniaturizzata della stessa stanza. Questa volta la tela cela il volto del personaggio<sup>10</sup>. *Delfo IV* (1997) è l'immagine fotografica di un balcone spalancato attraverso il quale si vede la riproduzione tauologica rimpicciolita e incastonata dello stesso. Su di esso l'artista si mostra "a viso scoperto", proiettato in una lontananza che rende la figura più autorevole quanto più irraggiungibile visivamente: *deus ex machina*, artista/oracolo.

È necessario giungere al 1968 per trovare due lavori che portano entrambi il titolo ufficiale di *Autoritratto*. Il primo è dedicato alla figura del doganiere Rousseau attorniato da una folla festosa di amici e conoscenti, il secondo è un autoritratto di Poussin del 1650, riprodotto in scala 1:1 in bianco e nero su tela emulsionata. Se procediamo secondo una lettura dal singolare al plurale, cioè partendo dall'autoritratto di Poussin (fig. 84), vedremo che esso gioca sull'interferenza tra l'enunciato verbale del titolo e l'immagine. In essa l'effetto-autoritratto è rafforzato mediante una seconda tela soprapposta alla prima che circonda il dettaglio del volto fino alla spalla di Poussin. Alla domanda, a chi appartenga l'autoritratto, non corrisponde una risposta precisa, perché esso è piuttosto uno stratagemma per tenere aperto un intervallo, una porta sull'enigma, un invito a fermarsi sulla sospensione di senso piuttosto che correre verso la "certezza" di una soluzione. «*Autoritratto*» osserva

<sup>10</sup> Il lavoro della tela vuota tra le due porte aveva dato origine a un *Senza titolo* del 1964 in *Giulio Paolini, Index, Les Nouveau Musée, Villeurbanne, 1984*. La fonte dell'immagine del togato, come apprendiamo dalla didascalia di Maddalena Disch, viene dalla *T. Hope Costumes of Greeks and Romans, New York, 1962, tav. 285*.



Fig. 81. Delfo III, 1977.

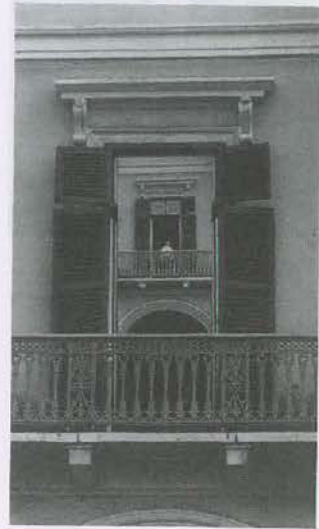


Fig. 82. Delfo IV, 1997.



Fig. 83. Autoritratto, 1968.



Fig. 84. Autoritratto, 1968.

Paolini, «può riferirsi all'autoritratto di Poussin come a un mio autoritratto: la sovrapposizione, in coincidenza, delle due immagini, è come dire che è inutile e vano inventare qualcosa di proprio [...] se possiamo scoprirlo nel passato»<sup>11</sup>.

In *Autoritratto con Rousseau* (fig. 83) il Doganiere/pittore è riportato a mezzo busto con in mano la tavolozza. Dell'originale di Rousseau, *Moi même, portrait-paysage* (1890), Paolini conserva solo parte del cielo striato da qualche nuvola oblunga da cui ha eliminato la mongolfiera, insieme ad altri segni della Parigi moderna e ha sostituito in toto il paesaggio con una lieta folla di artisti, critici, galleristi e storici dell'arte<sup>12</sup> digradante dal primo piano verso l'orizzonte lontano. La disposizione gerarchica è eloquente. Nella fila dei personaggi in primo piano spicca Carla Lonzi messa tra Lucio Fontana e Henri Rousseau. Carla Lonzi, che condivideva con Giulio Paolini l'amore per il Doganiere e che aveva da poco terminato una monografia su di lui, era anche sul punto di dare alle stampe un altro testo intitolato proprio *Autoritratto* in cui, per inciso, era riprodotto un minimale di questo lavoro di Paolini. L'opera di Lonzi è rimasta un unicum nella storia della critica d'arte. La sua struttura consiste in una serie di interviste fatte a un gruppo di artisti, registrate al magnetofono<sup>13</sup> e rimontate poi secondo risposte a domande analoghe ricucite in un unico discorso, come se ci fosse una sola voce narrante

<sup>11</sup> M. Disch, *Giulio Paolini, La voce del pittore*, 1995, p. 154; pubblicato la prima volta in, *Giulio Paolini opere 1961/1973*, intervistato da A. Bonito Oliva, Catalogo della mostra presso lo Studio Marconi, Milano, 1973.

<sup>12</sup> Da sinistra a destra Lucio Fontana, Carla Lonzi, Tano Festa, in seconda fila Carla Accardi, Marisa Volpi, Pietro Consagra, Luciano Fabro, Alighiero Boetti, Nino Franchina e, più distanti, Luciano Pisto, Maurizio Calvesi, Sergio Lombardo, Cesare Tacchi, Plinio De Martis, Saverio Vertone, Cy Twombly, Nini Pirandello, Anna Piva, Franco Angeli, Giulio Carlo Argan. da M. Disch, *Giulio Paolini*, Catalogo Ragionato vol. I 1960-1982.

<sup>13</sup> Gli artisti intervistati da Carla Lonzi sono: Accardi, Alviani, Boetti, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly.

singolare e plurale allo stesso tempo<sup>14</sup>. Una sorta di *convivio*, la definisce l'autrice, impiegando un termine platonico, perché le storie raccolte in momenti e luoghi differenti si mescolano e si sovrappongono, accrescendosi di senso, proprio come in una conversazione tra commensali, tutti artisti maschi tranne Carla Accardi, creando un flusso di pensieri senza inizio né fine. Un *Autoritratto* unico e plurale, appunto.

Riguardo alle circostanze in cui Paolini ha realizzato quest'opera, siamo informati da Germano Celant: «Il lavoro esposto in un contesto estremamente contingente, quale quello di un'azione al giorno da parte di un'artista, tende a sottrarsi di proposito al tempo dell'azione fisica e aspira "a non usare" il tempo e lo spazio determinati perché l'azione avvenga, ma a darne un'immagine mediata, già prefigurata». Conclude Celant: «Sulla scena si presenta soltanto l'immagine emblematica del pittore»<sup>15</sup>.

L'emblematicità della figura dell'artista è tale perché risuona nel nuovo contesto in cui è stato collocato da Paolini, come prima risuonava nel paesaggio da lui stesso scelto come teatro in relazione a sé medesimo e si estende anche al pubblico che accoglie l'opera (ricordiamo che anche Duchamp attribuisce al pubblico il cinquanta per cento del successo dell'opera). Ne emerge un gruppo strettamente inter-connesso con l'autore-pittore, che in misura variegata è complice della nascita e dell'accoglimento del lavoro artistico. L'eco di questa tematica si può cogliere in un'osservazione di Paolini venata di educata insoffe-

<sup>14</sup> Nella premessa di *Autoritratto*, Carla Lonzi chiarisce una nuova posizione del critico rispetto alla sua funzione di mediatore o di "traduttore" in termini sociali dell'arte, a cui lei rinuncia per vocazione creativa all'atto critico: «Cercare di appartenervi e vedere crollare il ruolo di critico, è stato un tutt'uno. Cosa rimane adesso che ho perso questo ruolo all'interno dell'arte? Sono forse diventata artista? Posso rispondere: non sono più un'estranea. Se l'arte non è nelle mie risorse come creazione, lo è come creatività, come coscienza dell'arte nella disposizione al bene». C. Lonzi, *Autoritratto*, Bari, 1969, p. 8.

<sup>15</sup> G. Celant, *Giulio Paolini 1960 1972*, New York, 1972; ripubblicato per la mostra *Giulio Paolini* Fondazione Prada, Milano, 2003, p. 234.



Fig. 85. Poussin che indica gli antichi, 1968.



Fig. 86. J.D. Ingres: L'apoteosi di Omero, 1827.

renza: «Gli Artisti, che espressione imbarazzante da pronunciare al plurale». Lo stesso pensiero lo troviamo formulato in una diversa accezione in osservazioni come: «Chi esitasse ad avventurarsi sulla scorciatoia aperta da Beuys ("Gli uomini sono tutti artisti") rischierebbe di farsi risucchiare nella vertigine altrettanto indeterminata del suo contrario (tutti gli artisti ne svelano uno solo)»<sup>16</sup>. Dunque la pluralità messa in scena sta ad indicare una forma diversa, traslata, di unità e i termini *Bandiera* e *Autoritratto*, sempre usati al singolare, mettono sull'avviso.

All'interno di questo movimento oscillatorio, che va dall'uno al molteplice e poi riconduce dal molteplice all'uno, un movimento tutto sul posto, dove nulla accade di fatto e tutto è affidato alla mente, proviamo a seguire un indice, quello di *Poussin che indica gli antichi* (1968) (fig. 85). L'opera realizzata da Paolini impiegando sempre la stessa tecnica della fotografia in bianco e nero su tela emulsionata, consiste nell'isolamento di un dettaglio: il braccio sinistro con l'indice puntato di Nicolas Poussin. Il dettaglio proviene dal Poussin posto in basso a sinistra nel dipinto di Jean-Auguste-Dominique Ingres *L'apoteosi di Omero* (fig. 86). Il braccio è infatti una variante di Ingres dell'*Autoritratto* di Poussin (1560), lo stesso impiegato da Paolini nel suo *Autoritratto*, eseguita dall'artista per necessità compositive. L'opera parla attraverso due personaggi: Ingres/Poussin.

Dietro l'indice puntato di Ingres/Poussin c'è il Pantheon della cultura artistica di tutti i tempi: Shakespeare è accanto a Poussin, ma sono presenti anche Sofocle, Eschilo e Orfeo, Mozart e Gluck per la musica, c'è Raffaello tenuto per mano da Apelle, in *pendant* con Fidia e Michelangelo e ancora Dante, Virgilio e Saffo.

L'indice di Poussin è puntato, guarda caso, proprio su Apelle e, secondo un antico topos della letteratura

<sup>16</sup> *L'autore? Un attore!*, in G. Paolini, *Ancora un libro*, i libri di «AEIUO», Roma, 1987, p. 66.

artistica, ogni bravo pittore è Apelle, quindi Apollo. Apelle tiene per mano Raffaello e Raffaello è il fuoco su cui si è appuntato lo sguardo di generazioni di artisti compreso quello di de Chirico: «uno dei miei parenti più stretti» dice Paolini, che al Raffaello delle Logge Vaticane ha dedicato un saggio estremamente acuto<sup>17</sup>.

Se di nostra iniziativa inoltriamo lo sguardo un po' più in là lungo il vettore guida di Ingres/Poussin, constatiamo che *L'apoteosi di Omero* è, nel suo insieme, un dito puntato su Raffaello delle stanze Vaticane (Stanza della Segnatura Scuola di Atene (fig. 87) e del Parnaso) dove, ancora una volta, troviamo un raggruppamento di filosofi, poeti e matematici dell'antichità celebrati quali progenitori della cultura Umanistica dell'Occidente. Tant'è che nel processo di sovrapposizione genealogica, in mancanza di un'iconografia storica certa, sono stati i volti dei "discendenti" a prestare le fattezze ai loro progenitori. Vale a dire che i volti di alcuni sapienti della Scuola d'Atene sono stati modellati da Raffaello sui volti dei suoi contemporanei: Platone è Leonardo, Euclide è Bramante, Eraclito è Michelangelo, ad esempio. Quest'ultimo, in primo piano, è colto in posa di meditazione melanconica con il gomito su un cubo di marmo mentre riflette «sulla correlazione tra materia corporea e spirito, in cui è assente la gravità»<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> «(...) De Chirico è uno dei miei parenti più stretti perché come figura, quasi al di là dell'opera rappresenta un punto di vista molto distaccato e scerpertamente critico verso la pienezza della proposta artistica. Sembra che in lui, qualsiasi cosa facesse, in ogni periodo del suo lavoro, ci fosse sempre un atteggiamento che è proprio dell'artista del nostro tempo e che consiste in una sdrammatizzazione del proprio ruolo. E' questa una posizione laterale rispetto a quella frontale della cultura artistica contemporanea, una posizione esemplare. De Chirico ha colto, meglio e prima degli altri, l'inevitabile ritrattatura dell'opera di fronte al *perché* dell'opera. Lui più di ogni altro, e proprio mentre continuava a produrre, è riuscito a far declinare l'imperativo del significato prendendo le distanze da tutta l'avanguardia che guardava con spirito positivo alla funzione dell'immagine» in F. Poli, *Giulio Paolini*, p. 45. Per quanto riguarda de Chirico vedi: *Raffaello Sanzio*, (1920-1921) in Maurizio Fagiolo dall'Arco, *Giorgio de Chirico, Il Meccanismo del pensiero*, Torino, 1985, pp. 159-165.

<sup>18</sup> A. Emiliani, M. Scolaro, *La stanza della Segnatura*, Milano 2002, p. 122.



Fig. 87. Raffaello: Scuola di Atene, 1509-1511.



Fig. 88. L'invenzione di Ingres, 1968.

Plurale e singolare, concetti separati, subiscono un riposizionamento reciproco, posti l'uno di fronte all'altro in un fluire enigmatico di confronti. Complici Eraclito, Zaratustra, Nietzsche.

Nella sovrapposizione, altresì nella tautologia, Paolini trova il motivo sottile della differenziazione. La chiarezza di enunciato nasconde/rivela il labirinto che sta dietro a ogni singolo passaggio e in ogni singolo indizio. Copiare è capire, ed è anche tracciare la propria distanza spazio-temporale<sup>19</sup>. «L'arte – dice Paolini – è imitazione, certo, ma di un modello non dato. L'arte è l'imitazione dell'arte...»<sup>20</sup>.

Qualunque sia il percorso che l'osservatore segue nella ricerca di un aggancio genealogico anche di tipo iconografico, si arriva, diciamo così, a toccare con mano che ciò che viene additato non è né un momento storico preciso e neanche un modello formale "originario", bensì è sempre un oltre, un oltre al di là del diaframma della visione: ad essere indicato è il principio stesso della lontananza. Ciò è reso visibile ne *L'invenzione di Ingres* (1968) (fig. 88) dove G. Paolini

<sup>19</sup> De Chirico è tra i sostenitori della copia che egli stesso ha praticata fino a tarda età, ne è un esempio il *tondo Doni* di Michelangelo. Nessuna letteratura nasce *ex nihilo*, come nessuna musica, copiare è capire, assimilare una forma fino ad identificarsi con essa, fino a farne il proprio patrimonio genetico in virtù del quale tutti i mutamenti possono avere luogo. Riportiamo di seguito due affermazioni dello stesso Paolini: «Ingres copia fedelmente l'*Autoritratto* di Raffaello: ho sovrapposto le due immagini in maniera che risultassero poi la stessa: il mio lavoro si intitola *L'invenzione di Ingres*, perché ho voluto sottolineare l'assolutezza dell'invenzione quando si riduce ad una identificazione, un'invenzione non può mai essere così assoluta come quando è una riduzione a qualcosa di già perfetto», in Giulio Paolini, *Intentions in Nouveau Musée*, I, p. 48; Oppure «La copia perfetta "autentica" di un antico dipinto sarebbe stato l'esatto equivalente, tanto per fare un esempio, della più inattesa - ma attendibile - visione del futuro. Il dettaglio infinitesimale di un qualsiasi oggetto poteva suggerire il codice segreto di un nuovo linguaggio. L'attività si sarebbe sviluppata secondo parametri a loro volta – e sempre ogni volta – non prestabiliti, tali da contraddire quegli schemi che si fossero delineati appena prima. L'idea stessa di avanguardia finiva con l'appartenere a una dimensione arcaica, superata proprio per la sua impossibilità di riconoscersi come tale, ad ammettere la sua implicita destinazione al passato». M. Disch, *Giulio Paolini, La voce del pittore, scritti e interviste 1965-1995*, Lugano, novembre 1995, p. 17, da *Giulio Paolini, contemplator enim*, Firenze, 1991, p. 32.

<sup>20</sup> M. Disch, *ivi*, p. 20.

sovrappone l'autoritratto di Raffaello del 1506 alla copia fattane da Ingres nel 1824. La sovrapposizione fotografica delle due immagini crea uno strano margine di scompenso dello spazio-tempo, rappresentato da quella specie di sfocatura tra immagini quasi identiche.

Se i due autoritratti del 1968 possono divenire motori di turbamento delle prospettive storiche nell'intreccio dei riferimenti sotterranei, in un successivo *Autoritratto* del 1969<sup>21</sup>, Paolini mostra la foto di un anziano barbuto con il turbante e la veste lunga, in piedi, quasi smarrito davanti ad un portale chiuso e riccamente scolpito, con in una mano un ombrello e una cartella nell'altra. L'immagine indica uno spostamento/allargamento dell'area d'identificazione dell'artista con un soggetto, questa volta anonimo. *Autoritratto* (1969) (fig. 89) indica che il processo di riconoscimento di sé nell'altro e dell'altro in sé è attivo a tutte le latitudini, spaziali e temporali e che l'anonimo, forse un pittore mediorientale, dedito probabilmente a brillanti incastri di geometrie labirintiche fatte di equivalenze e slittamenti, è una delle controfigure possibili.

È necessario soffermarsi su *Autoritratto* (1970) (fig. 90) anche perché sembra divergere dal quadro delle precedenti osservazioni. Esso consta di due tele affiancate che riportano un'immagine specchiata dell'artista mentre guarda assorto il doppio foglio che ha nelle mani. Dall'immagine trapela un qualcosa di vulnerabile, come se l'obiettivo lo avesse colto a sua insaputa catturando un tono d'intimità: barba incolta, camicia dalla foggia antica aperta... Sul foglio sorretto dal duplice Paolini, che l'artificio del ribaltamento raddoppia a libro, è stato vergato a mano il termine *Autoritratto*. La scritta potrebbe anche riferirsi a ciò che gli artisti stanno guardando, come pure potrebbe riferirsi alla coppia speculare<sup>22</sup>. Il titolo diviso in due

<sup>21</sup> Maddalena Disch dichiara che l'immagine è stata riprodotta da una rivista in. M. Disch, *Giulio Paolini, Catalogo ragionato*, Milano, 2008, p. 201.

<sup>22</sup> Questo lavoro è poco frequentato quasi quanto quello precedente e solo di recente è stato inserito in un articolo di Marta Dalla Bernardina



Fig. 89. Autoritratto, 1969.



Fig. 90.  
Giulio Paolini  
Autoritratto, 1970  
Matita su tela fotografica  
40 x 80 cm  
Collezione privata  
© Giulio Paolini  
Foto Adam Reich. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino



Fig. 91. Mimesi, 1975.



Fig. 92. Autoritratto con busto di Eraclito, 1971-1972.

a causa delle due tele affiancate va ancora una volta a costellare il nesso tra l'uno e il due, l'autore si presenta con il suo analogo, mentre il titolo è al singolare. Viceversa si può dire che il titolo riunifichi sul piano concettuale ciò che è separato in immagine. Oppure, l'immagine, raddoppiandosi, crea uno scompenso di senso, e dunque un vuoto. Più tardi, il tema del doppio, dell'identico specchiato, ritornerà rielaborato nei calchi in gesso, affrontati, nella sequenza di *Mimesis* (fig. 91). Sarebbe a dire che il raddoppio include la sottrazione e viceversa.

«Quello che mi importa è mettere in scena la distanza che le separa»<sup>23</sup> dirà Paolini delle sculture affrontate. Il pensiero corre alla *Porta in rue Larrey* di Duchamp, una porta che apre e chiude contemporaneamente. L'autore, finalmente svelato mediante la duplicazione speculare, rende vana l'impresa dell'identificazione<sup>24</sup>.

*L'Autoritratto con busto di Eraclito e altre opere* (1971-1972) (fig. 92) sigla il passaggio verso la sparizione dell'auto-

che ha per oggetto l'autoritratto in Paolini. Nel suo scritto l'autrice gioca sulla divisione del termine Autoritratto che si evince dalla scrittura apposta sulle due tele accostate che formano il lavoro, ovvero, Autori/tratto: «La première partie du mot (*autori*, ce qui signifie "auteurs" en italien) devient ainsi autonome et pleinement signifiante. Il en est de même pour la seconde (*tratto* signifie "trait" en italien). Ainsi, le véritable sujet de l'œuvre n'est pas l'artiste, mais plutôt "les auteurs reliés par le trait." La figure de l'artiste comme intellectuel est à nouveau mise en évidence. L'allusion aux livres et aux instruments de dessin (le crayon, la feuille de papier, la règle et le compas) rappelle l'image de l'artiste humaniste, un artiste qui ne se limite pas à copier la réalité, mais qui l'analyse avec son propre outillage.» M. Dalla Bernardina, *Les Autoportraits de Giulio Paolini*, in *Ligeia*, n.29/32, 1999/2000, p. 7.

Sempre sul senso implicito contenuto nella scritta riportiamo la scheda di Maddalena Disch: «Sulla doppia fotografia Paolini ha scritto di suo pugno a matita il titolo dell'opera, in modo tale che l'iscrizione sembra siglare il verso del foglio, identificandolo come autoritratto e nello stesso momento come l'opera medesima.» M. Disch, *Giulio Paolini, Catalogo ragionato*, n.201, Milano, 2008.

<sup>23</sup> *Luogo e contrade*, intervista di F. Pasini in "L'illustrazione italiana" n. 24. Milano 1985, ripubblicato, in *Ancora un libro*, *idem*, p. 51.

<sup>24</sup> Alighiero Boetti si sdoppia in Alighiero & Boetti nel 1968, ma in modo diverso perché non utilizza il ribaltamento, ma una seconda immagine di sé, un gemello lievemente differenziato.

re: non c'è né un autoritratto vero e proprio né, tanto meno, il busto di Eraclito e neanche le *altre opere*, dal momento che quelle messe in prospettiva dietro l'autore sono tele bianche. La tela presenta un'immagine dell'artista stilizzata fino all'anonimato. Segni particolari: un paio d'occhiali e un frac. L'artista come un maestro di musica sta dritto al centro della scena, mentre alle sue spalle si distinguono le sagome vuote delle tele che galleggiano in un alone prospettico. L'assenza del busto di Eraclito è duplicemente allusiva: da un lato riporta verso un gruppo di lavori di Paolini già condotti in passato sul rapporto recto/verso del quadro, dove il recto richiama un'immagine non visibile posta sul verso del piano di osservazione; dall'altro ricorda de Chirico, cultore della filosofia di Eraclito e autore di autoritratti doppi con busti di Hermes o Euripide. Di Eraclito non esiste immagine. *Il Ritratto dell'artista come modello* (1981) (fig. 93) aggiunge una nuova versione circa i ruoli scambiati e le identità sostitutive dell'artista, e fa pensare ai vari *Delfo* per via della sottrazione del volto, che questa volta implica anche quella dell'intero corpo.

Ad essere occultata ora, in verità, è l'intera immagine dell'artista che si chiude tra spazio virtuale e quello reale, divenendo esso stesso guardiano della soglia tra due mondi, diaframma di contatto tra dimensioni spazio-temporali di diversa tessitura. Di lui si scorge quanto basta per sentirlo presente, materializzato, in ciò che appare al di sopra del filo della tela rovesciata, cioè la fronte appena visibile del calco della bellissima testa dell'Hermes di Prassitele e le mani solo disegnate sul telaio.

Si può osservare che nella sequenza tracciata emerge uno spostamento progressivo verso l'impiego di controfigure che si estendono non solo agli artisti di tutti i tempi e di tutte le latitudini, ma anche all'assunzione di ruoli e di mestieri desueti, o quasi, che solo la "vocazione" è in grado di sostenere: «[...] spossessato di sé l'artista (il naufrago) rischia davvero di non esse-



Fig. 93. Giulio Paolini. Ritratto dell'artista come modello 1981. Matita su tela preparata, su tela rovesciata e su parete, calco in gesso. Tre tele 200 x 130 cm ciascuna, misure complessive variabili. Tate, Londra. © Giulio Paolini. Foto Paul Maenz. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino.

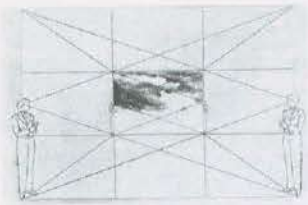


Fig. 94. Studio per Enfin Seul IV, 1980.

re più riconosciuto (avvistato), di ostinarsi a ricercare qualcosa dalla quale invece, pur senza rendersene conto, è già posseduto. Cercatore d'oro, prestigiatore, giocatore di scacchi, eremita, pescatore di perle, artista, maestro di cerimonia sono sinonimi?<sup>25</sup> Il cerimoniere, Paolini, ormai sempre più stilizzato o de-individualizzato, è destinato a moltiplicarsi per due, per quattro, per otto e ricomparire in veste plurigemina in *Scene di conversazione* (1978-1980), come pure in *Enfin Seul* (1980) VII (fig. 94). Un ambito di lavoro in cui sono elaborate le figure del maestro di cerimonie e del servo di scena o *valet de chambre*, che passano poi nel *Trionfo della rappresentazione* (1983). In questi lavori l'immagine virtuale del vuoto si chiude in un dialogo con se stessa moltiplicata dall'incrocio fitto degli sguardi, i cui raggi prolungati intessono sacre conversazioni prospettiche. *Enfin seul* è stato realizzato in una versione direttamente a parete, in cui si nota un'apertura reale centrale, e poi nuovamente presentato in studi organizzati in un rettangolo di nove tele, con quella centrale rovesciata. Lo spazio nato dall'incrocio del raggio visivo emanato dall'occhio dell'autore si chiude in una stanza virtuale che si estende concettualmente al di là del rettangolo coperto dalle tele. La tela centrale rovesciata indica l'esistenza di un controcampo spaziale interno, e quindi fa presagire l'esistenza di un contro-sguardo proveniente da dentro l'opera. Ed è su questa seconda ipotesi che si muove G. Paolini pluralizzandosi, rappresentandosi sempre più in modo neutro e stilizzato. «*Enfin Seul*» scrive «affronta una tematica ricorrente in tutto il mio lavoro (annunciata già in *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, attraverso *Vedo*, *Chimera*, *Mimesi* fino a *De Pictura*) dove lo sguardo non coglie un vero e proprio oggetto della visione, ma piuttosto tende a illustrare l'enigma del

<sup>25</sup> Il luogo della rappresentazione, seminario "Arte e vita dell'arte, dalla creatività al linguaggio", Foligno 1984 e Convegno "Fingere Figure", Certaldo, novembre 1984, in *Giulio Paolini; Ancora un libro*, p. 30.

suo stesso percorso. Il "vedere" è ciò che è visto a sua volta, come soggetto e oggetto della rappresentazione». Il soggetto artista, filtrato dalle sue controfigure sovrapposte, è condotto verso quel punto paradossale dove «è l'opera ad immaginare l'autore»<sup>26</sup>. L'opera tiene teso il filo invisibile del contatto tra il maestro di cerimonie e l'immagine sempre assente, la scena si presenta vuota, lo sguardo è tenuto desto nella tensione dell'attesa che giunga un Prospero e prenda in mano nuovamente la sua bacchetta per compiere la magia, evocare in presenza l'immagine assente, da sempre inseguita e mai raggiunta.

<sup>26</sup> G. Paolini, *Les Nouveau Musée, Index*, Villeurbane, 1984, p. 102, e p. 150.