

Giulio Paolini, un decennio

Parte prima: Il vero e il visibile

Tommaso Trini

Nel 1960, un giovane artista di 20 anni stabilisce il suo approccio al linguaggio visivo con un semplice disegno geometrico. Comincia con lo squadrare la superficie di una tela, a matita, secondo il disegno preliminare di qualsiasi disegno. Manzoni tira linee chilometriche, in quegli anni, l'arte neodada elimina ogni linea tra vita e linguaggio. A Torino, quel giovane artista si concentra sull'analisi degli elementi fisici e intellettuali, non del linguaggio in generale, ma della pratica pittorica. Sottrae il quadro alla sua funzione di veicolare immagini, rispetta i procedimenti e i materiali, affinché l'arte sia oggettiva, e rappresenta solo i vari elementi con cui il contesto d'arte si costituisce, affinché l'opera sia assoluta. Oscillando fra le due polarità poco conciliabili di oggettività e assolutezza, per dieci anni Giulio Paolini costruisce innumerevoli lavori che evidenziano le tracce di come è giunto ai lavori stessi. Poi, dal 1970 circa, assistiamo alla rappresentazione di tutta l'opera passata. Oggi, Paolini scrive:

Finora era il linguaggio in se stesso a presumere un'immagine; ora è l'immagine (presunta) che tende ad illustrare l'enigma del linguaggio. Questi quadri sono dunque il diaframma tra il mio lavoro e il modo di vederlo.

Se al suo diaframma, che è anche il nostro, in quanto spettatori del suo lavoro, aggiungiamo l'anamorfose interpretativa, le distorsioni della critica d'arte, rischiamo di non vedere nulla, o di procedere a tentoni come i ciechi. Ci prefiggiamo invece di raggiungere, insieme con l'autore, i benefici che lui già invocò nel 1968: « Invoco nel mio lavoro, la trasparenza etimologica delle opere di Beato Angelico, Johannes Vermeer, Nicolas Poussin, Lorenzo Lotto, Jacques Louis David ». Ciò che lo attira in Ingres è « la sua "cecità", la minuziosità, l'estrema devozione al particolare che lo distrae dalla dialettica (cioè dalla problematica) del dipingere ». Così Paolini, dapprima costruttore di mille sentieri, poi illustratore dell'insieme del suo giardino. Così noi, nella nostra traduzione in due parti.

L'oggetto dello sguardo

E' con i lavori fotografici del 1965, dove l'autore è ritratto in studio o in strada, che il lavoro di Paolini tocca la soglia d'identità. L'attività precedente compendia il processo d'identificazione, cui sottostà ogni ricerca creativa, nell'esame dell'oggetto della pittura: il suo linguaggio, la sua autonomia. Un quadro è composto di tela, telaio, colori, linee, cornice, dritto e rovescio? Paolini identifica tali componenti, li trascrive oggettivamente. Un quadro è collocato in una galleria? Paolini analizza le convenzioni di una mostra. Nei lavori che vanno dal '60

al '64 l'apprendistato dell'artista Paolini ha per maestra la struttura visiva dell'arte, mentre dal '65 in poi, conquistata la sua identità, la sua opera diventa il soggetto, ormai singolare, della storia dell'arte. Con l'artista è entrato in scena il suo sguardo.

Delfo è l'oracolo, il messaggio nel suo covo, impenetrabile a noi, perchè viene dal futuro. Nel « Delfo » su tela fotografica l'effigie dell'artista è seminascosta dal telaio del quadro, calata nella tela, e il lavoro riceve il suo senso dal secondo volet '67, « Delfo II », dove l'artista appare come un pavone che splende di simboli, con cui ovviamente si maschera. In entrambi i casi, i suoi occhi sono coperti o cancellati, lo farà notare Paolini stesso (1). Non siamo più nella sfera del vero — indagata dalle precedenti tautologie — ma in quella del visibile e delle sue forme simboliche. In « Delfo » l'immagine dietro il telaio stabilisce un'identità illusionistica tra l'opera e l'autore, ma il telaio costituisce un diaframma tra l'autore e lo spettatore. Molti lavori di allora hanno a che fare con diaframmi, schermi, silhouettes, e immagini tipo scatola cinese.

Paolini protoconcettuale, artista analitico, protagonista isolato (in Italia) dell'arte come arte in un decennio dominato dall'arte come vita: lo si è già esaminato (2). Ma soprattutto il decennio '60 ha dimenticato che il campo visivo mette in scena anzitutto lo sguardo, non solo in arte, ma certo in modo privilegiato in arte — e Paolini no. Per lui, e per altri artisti, lo sguardo ha il primato sul vero: ma dove si situa lo sguardo? Lo psicanalista Lacan ha fatto molte interessanti osservazioni in merito allo sguardo e all'arte, tra cui:

Il me faut, pour commencer, insister sur ceci — dans le champ scopique, le regard est au-dehors, je suis regardé, c'est-à-dire je suis tableau. C'est là la fonction qui se trouve au plus intime de l'institution du sujet dans le visible. Ce qui détermine foncièrement dans le visible, c'est le regard qui est au-dehors. C'est par le regard que j'entre dans la lumière, et c'est du regard que j'en reçois l'effet. D'où il ressort que le regard est l'instrument par où la lumière s'incarne, et par où — si vous me permettez de me servir d'un mot comme je le fais souvent, en le décomposant — je suis photo-graphié. (3)

Dove si situa lo sguardo, ce lo mostra su molteplici livelli quella « trappola dello sguardo » che è il quadro « Giovane che guarda Lorenzo Lotto », mera riproduzione fotografica del « Ritratto di un giovane » del Lotto, e a cui Paolini apporta solo l'invenzione del titolo. Siamo estraniati dal contesto originale, ricacciati indietro nel tempo e nello studio del pittore: un titolo, che esplicita lo sguardo di Paolini, e che è quanto di più esterno a un quadro ci può

essere, fa carambolare le posizioni di tutti: siamo autori con Lotto, che è spettatore con noi, davanti a uno sguardo che è al di fuori di tutti noi, compreso il giovane, pura apparenza su una tela. Altri lavori fotografici mostrano Paolini visto da terga, talora immettendo anche il fotografo, visto da terga, e comunque ponendo lo sguardo al di fuori dell'artista, alla portata illusionistica dello spettatore.

«Io non sono il quadro», ha ripetutamente affermato l'artista; né si tratta di ribadire l'oggettività, scontata, di tutta la sua ricerca. Questa indaga nell'oggetto dello sguardo — quale che sia — perchè lì è stampata quella «immagine preesistente, anonima e neutra», che non solo precede i suoi lavori, ma sostanzia di sé il linguaggio visivo e i suoi processi di simbolizzazione.

Copie del visibile

La «trasparenza etimologica» invocata nel '68, Paolini l'ottiene ripetutamente nell'apollineo ciclo di lavori di «Vedo», un'importante mostra che ha luogo a Torino e Roma nel '70. Tale è lo stato di grazia dell'intelligenza dei fenomeni connessi con la visione che si potrebbe dire, visitando la mostra, «finalmente vedo». In quegli anni, erano in molti a tentare di sobillare la mente all'illuminazione estatica: era persino l'estetica del momento. Tocca a Paolini esaltare e chiudere quei tentativi operando direttamente sul linguaggio dell'occhio.

Fertile richiamo alla necessità di riapprendere continuamente a vedere. Piacerà specialmente ai pittori, preoccupati per la grave perdita delle funzioni dello sguardo a cui contribuisce tutta l'avanguardia degli anni '60. Con la trascrizione di un proverbio biblico, dalla religione all'arte, Paolini torna al senso delle origini: «La gloria di Dio è di celare le cose, la gloria dei re è di investigarle». A Roma porrà la mostra sotto un'altra iscrizione. Sono indicazioni utili a non smarrire il cammino dell'opera. All'artista non si dà scelta, non sarà mai né dio né re, lui trascrive le cose in simboli e metafore, sua sola gloria sarà d'investigare i segni del linguaggio con cui ha celato le cose. Difatti, Paolini avverte in catalogo:

Non posso affermare che la mostra è dedicata al vero (al visibile) così come, forse, non si può affermare che l'arte astratta è nata, nel 1810, con gli "errori" di Ingres. Due giorni a Montauban invitano a possedere la scoperta; un minuto, in seguito, basta ad estenderla (e a ridurla) al flusso inesauribile delle emozioni. Unica storia di queste opere è l'assoluta dedizione al fenomeno, antico, di vedere.

Dobbiamo forse arguire che Paolini considera il vero coincidente con il visibile? No, ciò che non può affermare è appunto l'identità tra due sfere che si rispecchiano tra loro, l'una mettendo tra parentesi l'altra. Nel linguaggio scritto come in quello dipinto il visibile è sostitutivo del vero. E noi sappiamo che il linguaggio è per Paolini fonte di tali enigmi che dirà di avere sempre in qualche modo diffidato del linguaggio. La sua «gloria», in questo caso, sta nella magistrale conquista della «apparenza etimologica» della visione, dell'apparenza delle forme originarie della luce e dello spazio con cui l'arte esiste e riproduce altra arte. Schema astratto e concettuale del fenomeno della visione, la mostra «Vedo» è una serie

di reperimenti dello sguardo nel vasto spettro degli agenti della visione.

Paolini li segnala tutti, a cominciare dal soggetto che vede. Sulla parete, leggiamo «Io», frammento di una lettera, ma anche frammento di un quadro; il soggetto è isolato, ma possiamo dire che s'identifica con l'oggetto da vedere? «Io» materializza in concreto l'osservazione di Lacan sul campo scopico — «lo sguardo è al di fuori, io sono guardato, cioè io sono il quadro» — e insieme la rovescia, poiché in realtà Paolini mostra che «io è un quadro» (uno scherzetto pari al «je est un autre» rimbaudiano). In arte, non si dà identità che in apparenza, sotto agisce sempre l'alterità. Anche «Elegia», un calco in gesso di un occhio la cui pupilla è uno specchio, materializza a meraviglia l'osservazione di Lacan. Nella didascalia al lavoro, Paolini ricorda il caso (elegiaco, mesto, melanconico) di Plotino che, infelice di abitare in un corpo, rifiutava di essere ritratto — «consentirò anche che si perpetui l'immagine di questa immagine?». L'occhio di «Elegia» è un calco, un simulacro, cui preesiste una pura idea, così come lo sguardo preesiste all'oggetto. Ma è anche l'immagine gessosa di un aborto, poiché nel simulacro di un occhio vivo che mi riflette, vedo solo un atto di riproduzione mancato.

Nel definire «Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)», una porzione della parete segnata da punti a matita, Paolini è a ridosso del campo visivo che ispeziona alla cieca, notatelo. Paolini non mette in scena il suo sguardo, lui che deve decifrare, cioè svelare, ma lo sguardo di noi che lo vediamo cieco: «ciò che mi determina essenzialmente nel visibile, è lo sguardo che è fuori» (Lacan). Egualmente nascosta allo sguardo è l'idea della luce. Paolini ci indica un punto fosforescente sulla parete, che riproduce l'intensità luminosa dell'ambiente, e dice: «Una copia della luce». Non solo «è mediante lo sguardo che entro nella luce», ma «lo sguardo è lo strumento mediante cui la luce s'incarna» perché in quella goccia di luminescenza c'è anche la copia di una pupilla, lo stesso effetto ottico già riscontrato nella copia dell'occhio specchiante di «Elegia».

Solo il linguaggio permette «una copia della luce», che non può darsi come copia dal vero: sarà dunque una copia dal visibile. Tutti questi lavori, che funzionano come altrettanti schermi tra la realtà e lo sguardo, sono copie dal visibile, risultati di misurazioni e rapporti e meditazioni. «La dea Iride»: una tela bianca, circondata da tratti colorati, «messenger di Giove, che la mutò in arcobaleno in ricompensa dei servigi a lui resi». Giove-Paolini ricompensa i suoi strumenti d'arte svelando quanto hanno di mitologico. Eppoi, la storia, naturalmente: «Mille du Val d'Ognes» è una copia eseguita sulla memoria dell'omonimo quadro originale di David, la memoria si alimenta solo di sé, nessuna sorpresa se la tela risulta vuota.

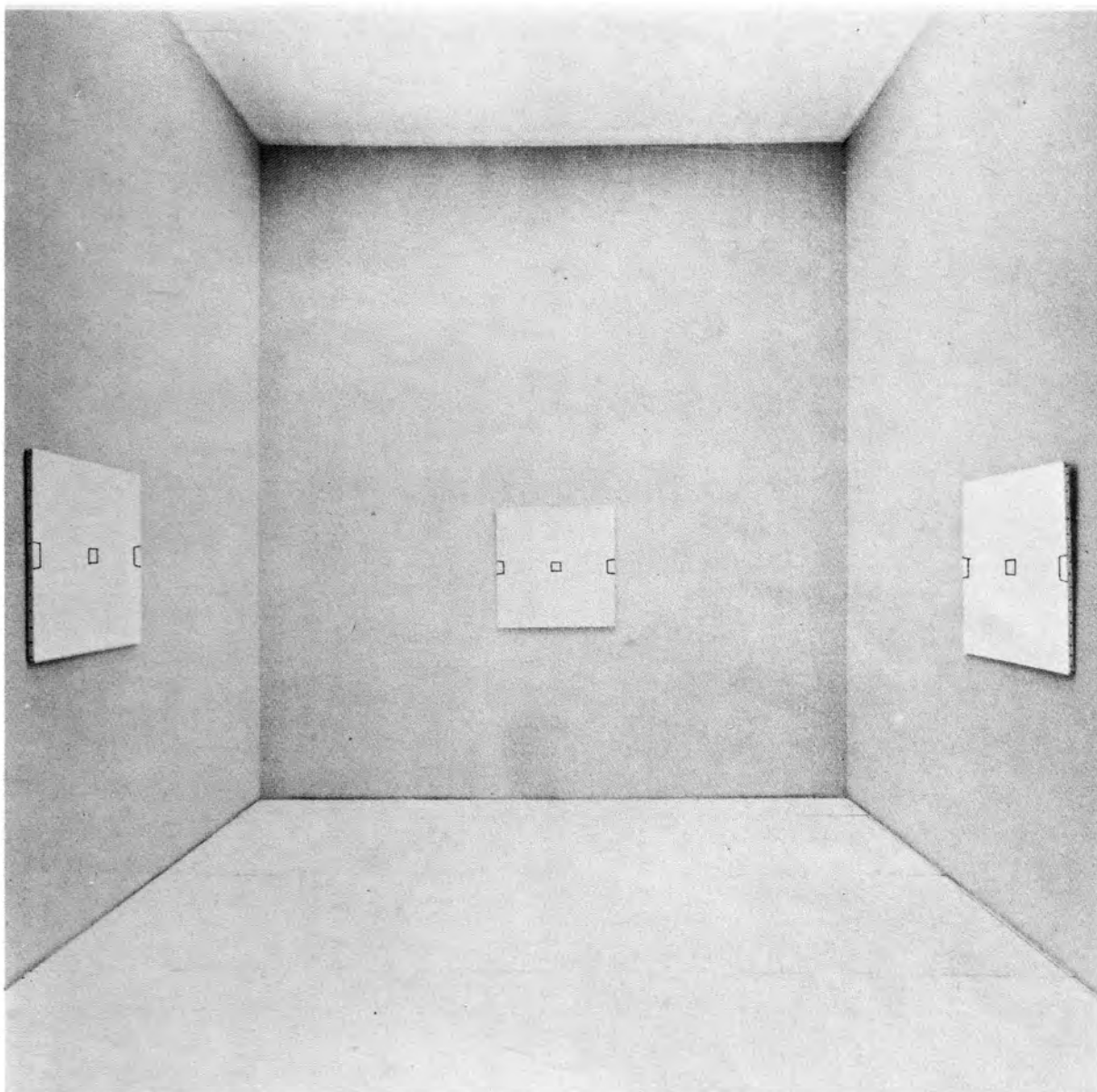
In questa mostra Paolini espone un quadro di Joseph Albers, in un'altra esporrà un quadro di Picabia, in entrambi i casi li dissocia dalla condizione di specchi del mondo, quali sono i suoi propri lavori; i lavori degli altri artisti, li ha «visti», gli si sono rivelati, e come tali ce li dà a vedere, come «una

(segue a pag. 67)

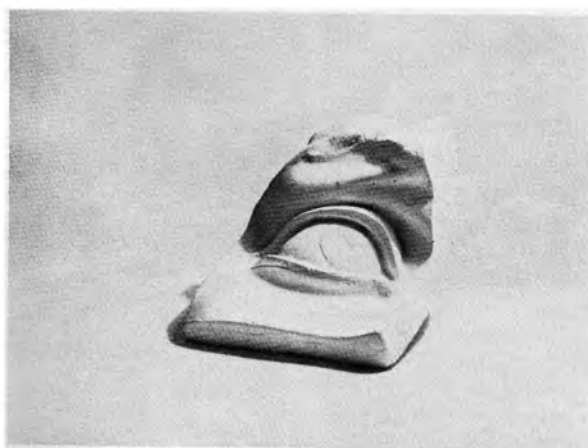


Delfo (II), 1968. « Ecco, io vorrei che Carla si ricordasse di quel mio quadro del 1965 che era intitolato "Delfo". In quel quadro io comparivo, mi affacciavo da dietro il telaio riprodotto in grandezza naturale. Questo, per descrivere un altro lavoro che s'intitola, appunto, "Delfo II": il quadro ha le stesse dimensioni, 95 x 180, e la stessa tecnica, tela fotografica, del quadro di allora. Riproduce la mia immagine non più, così, sullo stesso livello del telaio, cioè in questo accostamento, ma in primo piano, per intero e, dunque: io indosso una lunga tunica bianca e impugno nella mano destra la "Bandiera" e nella mano sinistra reggo il busto di "Saffo", che si sovrappone e cancella il mio sguardo, nello stesso modo come nel precedente non si percepiva il mio sguardo in quanto era coperto dalla crociera del telaio, in un'identità... Dietro di me, come sfondo, compare un mio lavoro, sempre del 1965, che era quella scala bianca con la prospettiva in un punto infinito ». (1)

Diaframma 8, 1965 / *D867*, 1967. Fotografia su tela. Nel primo lavoro, Paolini è fotografato in strada mentre trasporta una tela bianca. L'immagine è ripresa due anni dopo. Ora Paolini trasporta, non più una tela vuota, ma lo stesso quadro "Diaframma 8".



Quattro immagini uguali, 1969. Quattro tele uguali disposte al centro delle quattro pareti dell'ambiente. Ogni tela riproduce l'immagine di se stessa in relazione alle altre. « Le quattro tele non sono che un veicolo per farne avvertire altrettante e così via, per sottrarre alla presenza della tela la sua qualità fisica e utilizzarla come apertura sull'infinitezza del fenomeno del vedere ». (2)



Elegia, 1969. « ...di Plotino si narra che quasi si vergognava di abitare in un corpo e che non permise agli scultori che fossero tramandati i suoi lineamenti. Un amico lo pregava una volta perché si lasciasse ritrarre; Plotino gli disse: — Abbastanza mi affatica dover trascinare questo simulacro in cui la natura mi ha carcerato. Consentirò anche che si perpetui l'immagine di questa immagine... ».



Vedo (la decifrazione del mio campo visivo), 1969. Su fogli stesi su una parete sono iscritti innumerevoli punti a matita corrispondenti alla superficie del campo visivo dell'autore.

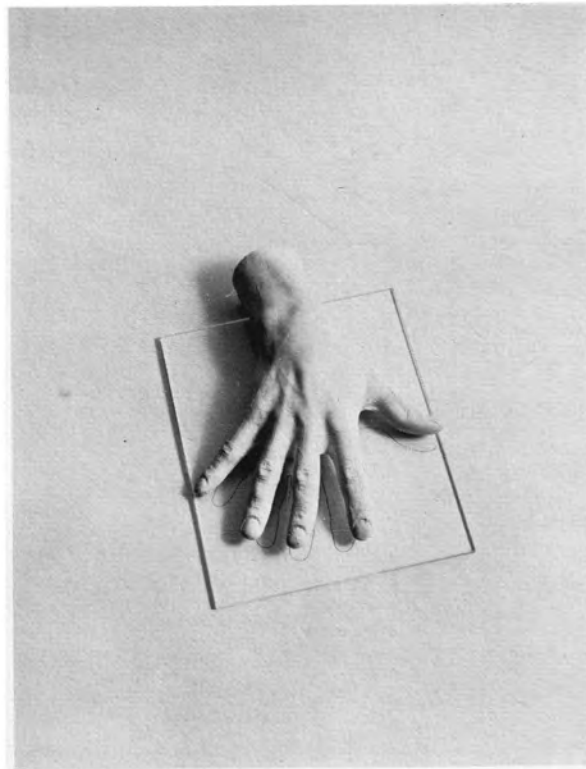


Giovane che guarda Lorenzo Lotto, 1967. Ricostruzione nello spazio e nel tempo del punto occupato dall'autore (1505) e (ora) dall'osservatore di questo quadro, tela fotografica, cm. 24 x 30.

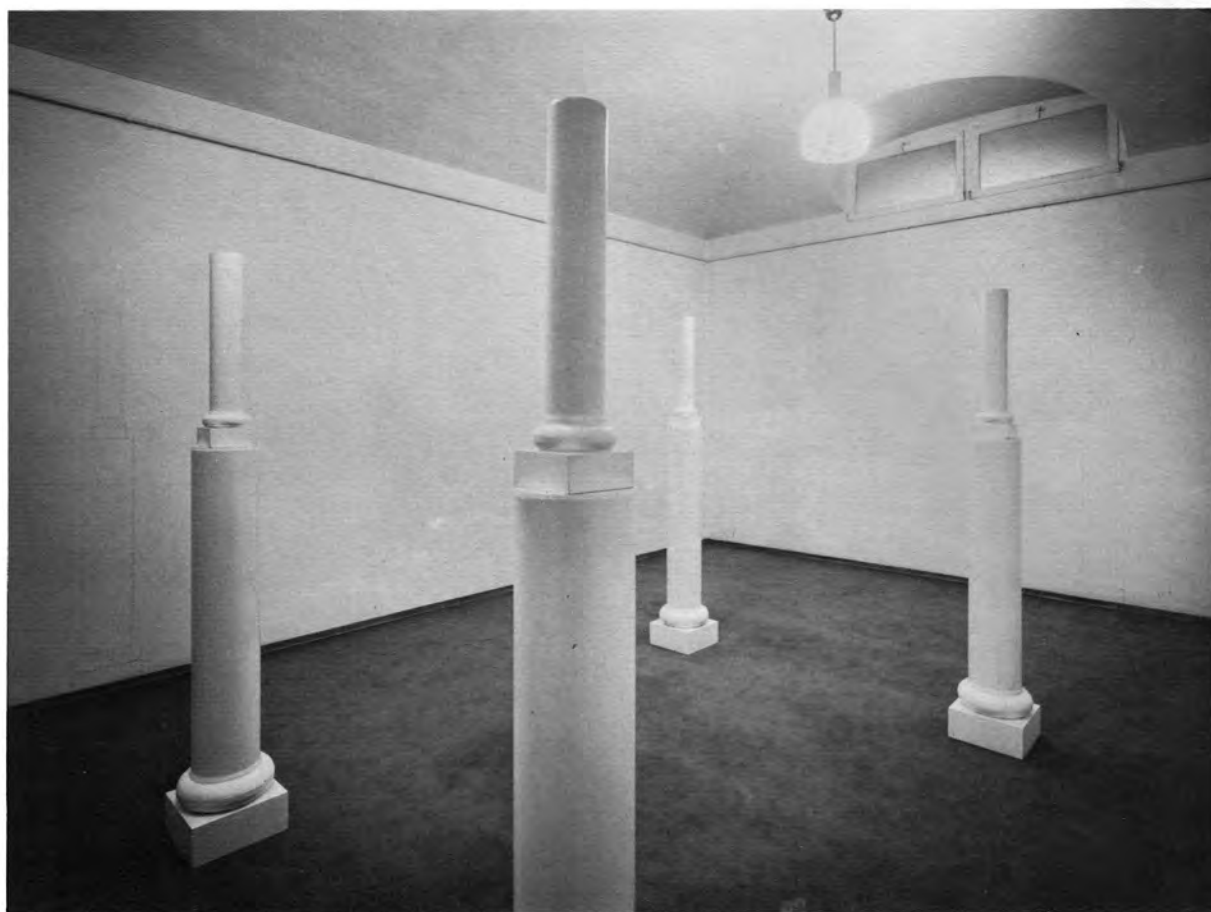
« Il quadro è esattamente la copia fotografica del quadro di Lotto, senonché la chiave del discorso è nel titolo: il titolo è "Giovane che guarda Lorenzo Lotto". Il ritratto è bellissimo: c'è questo giovane che guarda con una fissità, così, affascinante veramente, l'obbiettivo, cioè guarda Lorenzo Lotto e nel mio caso guarda l'obbiettivo, e così mi piaceva... restaurare il momento in cui Lotto dipingeva questo quadro e trasformare, per un attimo, tutti quelli che guardano la riproduzione fotografica, in Lorenzo Lotto ». (1)



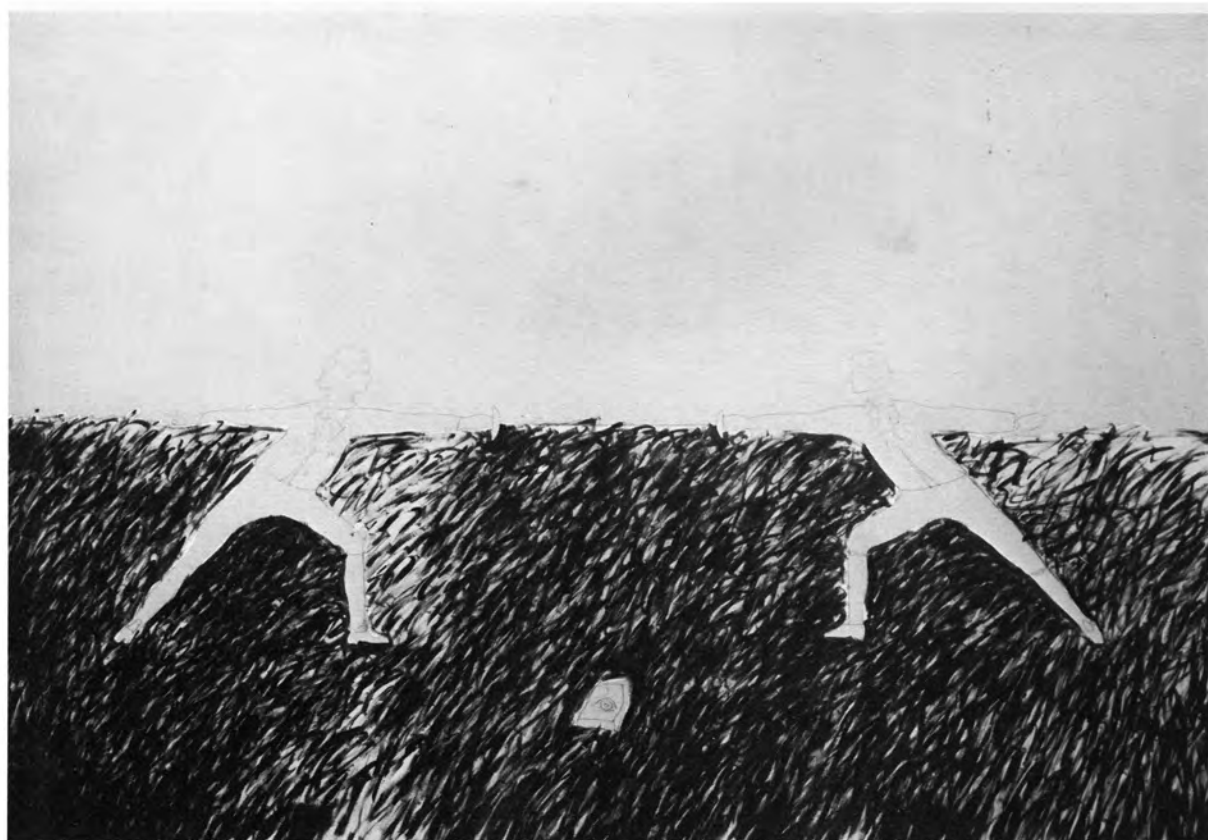
2121969, 1969, tela fotografica, cm. 90 x 120. Documenta, con la data e l'immagine, la galleria vuota prima che accolga una serie di lavori, compreso questo.



Proteo / Proteo (II) / Proteo (III), 1971. « In "Proteo" il calco frantumato di una testa è raccolto non per recuperare la fisionomia, ma la porzione di spazio che occupava all'origine: in "Proteo II", due calchi di piede sono accostati in una simmetria nominale, non naturale; in "Proteo III", il calco di una mano sottende un foglio di carta su cui è tracciato il profilo della mia mano ». (2)



Early Dynastic, 1971. Quattro colonne neoclassiche, poste in punti equidistanti sulla diagonale dell'ambiente, si ripetono (in alto) con altre quattro colonne a dimensione dimezzata e (sulle pareti circostanti) con altrettante immagini segnate a matita.



«Elegia» in una scena di duello, 1972.

cosa aggiunta al mondo». Può anche accadergli di esercitare la memoria su un proprio quadro, basta un contatto fisico: «la mano ripercorre la superficie di una tela, dipinta otto anni prima». Ancora una volta, il gesto di un cieco o di uno smemorato. L'assoluta dedizione al fenomeno, antico, di vedere, è dunque una protensione mentale, non ottica. Nelle quattro tele uguali disposte al centro delle quattro pareti dell'ambiente — in «Quattro immagini uguali» — ogni tela riproduce l'immagine di se stessa in relazione alle altre; vediamo che la sagoma centrale è vuota, un buco, e che le relazioni prospettiche collocano ai margini il vero ambientale e le altre tele. Nell'illusionismo, di cui Omero-Paolini ci fornisce la topografia, il centro del quadro tende sempre a vuotarsi per attirare, con desiderio, la realtà marginale.

Una piramide concettuale

Che Paolini tocchi poi, nel prosieguo del lavoro dopo il '70, alle nozioni di prospettiva e simmetria, è conseguente al fatto di avere concepito la sua opera, e l'immagine di questa rispetto alla storia, secondo una piramide concettuale che sta all'antica piramide ottica (con cui dal Vignola all'Alberti al Dürer furono scoperte le leggi della prospettiva) come l'idea di «mostrare l'arte nella natura» di questi ultimi sta all'idea di «mostrare l'arte nell'arte» splendidamente perseguita da Paolini.

Dürer, per il quale «l'occhio è il più nobile dei sensi dell'uomo», costruisce una prospettiva puramente geometrica sulla base di un portello, che inventa. Nella piramide ottica, l'occhio è il vertice, l'oggetto da copiare è il piano base; in mezzo, la cornice, il reticolo, la porticina mobile, ovvero il piano intersecante su cui si ottiene la copia dell'oggetto. Sul portello dureriano (lo si veda in «Disegnatore di liuto», xilografia datata 1525) l'immagine si definisce mediante una corrispondenza punto per punto tra due unità nello spazio. Per Lacan, questa corrispondenza punto per punto è essenziale per definire la funzione delle immagini che regola la visione.

Si osserverà che Paolini fornisce una metodologia e alcuni nuovi strumenti a quella *riflessione sull'arte* acquisita dai maestri moderni — che istituisce uno schermo, che è il corpo stesso dei suoi oggetti e delle sue tele, su cui la riflessione intellettuale si disegna. «Come l'immagine di una immagine», i suoi nuovi lavori si definiscono per una corrispondenza punto per punto, ma ora nel tempo, con i lavori precedenti. Le nuove tele «sono il diaframma tra il mio lavoro e il mio modo di vederlo», e ci ricordano il primato dello sguardo. Con felice intuizione, Celant ha già notato che «la convergenza sintetica di lavoro e protagonista, quali interpreti dell'enigma del linguaggio, distingue questi lavori, per il loro "vedere attraverso" (il significato del dureriano "Item perspectiva") dai precedenti». (2) L'autore e l'opera convergono su uno schermo visualizzato, fisico e non più mentale: perché questo è l'oggetto nuovo, il nuovo canone strutturale, l'immagine in cui il pensiero di Paolini è carcerato e insieme si libera.

Nella sua piramide concettuale, sono assunti tutti i «punti di vista» possibili, quante sono le componenti del contesto d'arte. Al vertice c'è lo sguardo, non soggetto, oggettivo, al di fuori; lo sguardo che in ter-

mini psicologici istituisce il soggetto nel campo scopico, e che è lo strumento mediante cui il linguaggio (l'arte) costruisce i suoi enigmi. Sul piano di base troviamo l'arte, tutte le opere di tutti gli artisti, tra cui l'opera di Paolini. Ma quest'opera costituisce anche il piano di mezzo che interseca la piramide: è la sua singolarità. Tele come diaframma, opera come schermo, ovvero arte come luogo di meditazione e riflessione. Ma questo luogo, punto d'arrivo delle preoccupazioni di un secolo di arte contemporanea, è lì, vivo, visibile, oggettivo. Al posto dei raggi diritti, che nella piramide ottica collegano l'occhio agli oggetti come altrettanti tragitti di luce, troviamo le linee a matita, prospettiche, con cui Paolini disegna sui quadri la «teoria delle apparenze», o un «indice delle opere inscritto in un motivo decorativo», e che sono tragitti della conoscenza intellettuale.

L'equivalenza è puramente meccanica, analogica? Oppure ci avviciniamo, sia pure confusamente, a capire, al lavoro di Paolini, il cuore della sua struttura (non tanto sottostante, considerata la sua lucidità nel fornircene i fili, i bandoli)? O, ancora, non dobbiamo vedere che nella sua piramide c'è qualcosa che è rovesciato? L'oggetto da copiare, il vero da ritrarre, la natura da mostrare, qui è l'arte; un fenomeno, le cui copie e simulacri torneremo a indagare nella geometria del progetto di tutta un'opera.

Tommaso Trini

(1) Carla Lonzi, *Autoritratto (intervista con G. Paolini)*, De Donato, Bari 1969.

(2) Germano Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York, 1972.

(3) Jacques Lacan, «*Qu'est-ce qu'un tableau?*», in *Le Séminaire, Seuil, Paris*, 1973.

Parte seconda: Un disegno geometrico e la geometria di un disegno (segue nel prossimo numero).