

## Giulio Paolini, un decennio

Parte seconda: Un disegno geometrico e la geometria di un disegno

Tommaso Trini

Per Giulio Paolini il linguaggio è un enigma fin dall'inizio e tale resta anche oggi. Sicché bisogna intenderci subito sul significato delle analisi o riflessioni concettuali che molti suoi lavori mettono in scena nel cuore degli anni '60: non sono dirette a spiegare l'enigma, ma a rigenerarne tutto il potere mitopoietico. Nella struttura del linguaggio d'arte, nei suoi elementi da lui riordinati, Paolini stabilisce un campo di ribaltamenti che sono dialettici e ci sono comunicati sotto forma di azione. Un esempio per tutti: « Apoteosi di Omero » — un'azione teatrale con testo letto da speakers e fotografie di attori che impersonano personaggi storici, qui « gli interpreti sono quei personaggi », « sconvolgono i riferimenti abituali », e in questo trapasso dell'identità essi « celebrano una finzione abbagliante ». Numerosi altri lavori penetrano oltre questi specchi irrisolvibili — quali l'illusione, l'imitazione, la finzione — per aprire nuovi spazi all'inconscio del linguaggio — non già per eliminarli nel positivismo delle certezze che guida gli artisti della « conceptual art » o della « analytical art » anglosassone. Anche le didascalie che Paolini scrive per gran parte dei suoi lavori dopo il '68 — dialoghi da tramandarsi nella comunicazione orale? — tendono a questo scopo: spiegare un enigma proponendo altri enigmi.

Abbiamo in precedenza osservato come Paolini abbia *materializzato* nel corpo stesso dei suoi lavori il luogo fisico in cui vediamo agire quella riflessione sull'arte — una riflessione critica — che origina l'arte moderna a cominciare dai neoclassici, e in particolare fonda le avanguardie da Cézanne fino ad oggi<sup>1</sup>. Anche Paolini analizza — è pensatore d'immagini, abbastanza solitario nel concerto delle neo-avanguardie vitalistiche dell'ultimo decennio — ma non lo direi un artista concettuale, secondo l'accezione che il termine « concettuale » ha assunto con Sol LeWitt e poi con Kosuth, Art & Language, ecc. Qui c'interessa vedere i modi con cui ci ha comunicato le sue riflessioni, ed accertare se per caso non si tratti di una comunicazione *epica*, come crediamo.

Schematizzando, s'intenda pure per forma epica della cultura quella che a enunciati astratti e sistematici preferisce azioni mitiche da comunicare nella compartecipazione emozionale di autori e spettatori. Una comunicazione all'origine orale (dell'epos omerico, dei rapsodi), oggi diremmo non solo visiva (le didascalie di Paolini, che fanno parte della sua opera, l'attività linguistica di Duchamp), a cui s'addice lo spazio della rappresentazione (il teatro di Brecht); esempi portati al fine di ricordare che la comunicazione epica — seppure esclude il distacco scientifico — favorisce oggi la

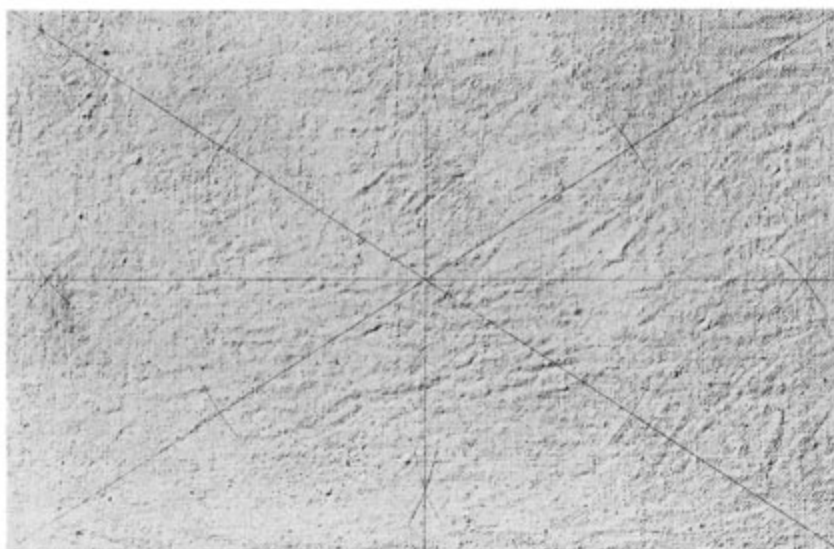
riflessione critica. E non bisogna certo riandare ad Omero: basta fermarci a Duchamp. Definendo il Grande Vetro di Duchamp come « una grande leggenda moderna », Breton ne ha riassunto la struttura epico-narrativa basata sui miti. Sappiamo che il linguaggio inconscio dei miti parla anche attraverso i Readymades che costituiscono peraltro una strettissima analisi dialettica del rapporto tra l'oggetto semplice e quotidiano e l'oggetto d'arte. E che cosa fa una leggenda se non tramandare nel tempo i miti di cui s'alimenta?

Domandiamoci: è questo il piano su cui bascula anche il lavoro di Paolini? Nelle analisi sul funzionamento oggettivo dell'arte che questo artista ritaglia nel cuore degli anni '60, è già iscritta l'autonomia superiore dell'andamento mitico della struttura dell'arte? Dopo avere rispecchiato e ribaltato opere di altri artisti, verso il 1970 comincia a riciclare anche i suoi lavori passati — in prospettive, in registi, in ripetizione mnemonica. Possiamo scorgere in questa risorgenza circolare di un discorso — specie del suo Disegno geometrico « da restituire » continuamente a un ciclo non meglio definito (giusto l'opposto diametrico del Vetro « a perdere » di Duchamp che l'abbandona al caso e all'incompiutezza) — uno scollamento di Paolini dal semplice livello del processo storico? Altrimenti detto: perché fila e rifa un'analisi?

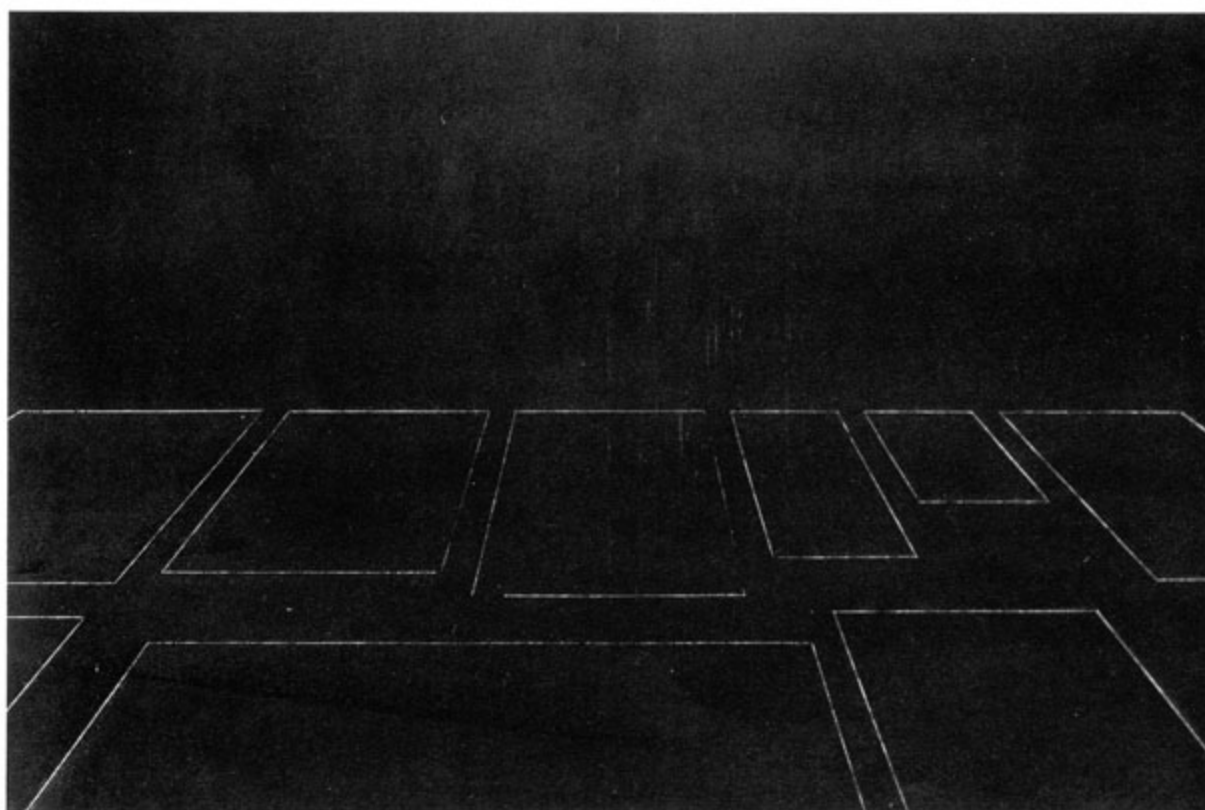
Prima di rispondere, mi ripeto a che cosa mira la persistenza sovrastorica dei miti: innanzitutto, a fissare un sapere, un patrimonio di conoscenze e di leggi: nello stesso tempo, a tramandare le finalità di quel sapere, i suoi progetti, le sue aspirazioni — a cui la storia darà di volta in volta corpi diversi, mai finiti, o che non è ancora mai riuscita a realizzare.

### Un disegno ciclico

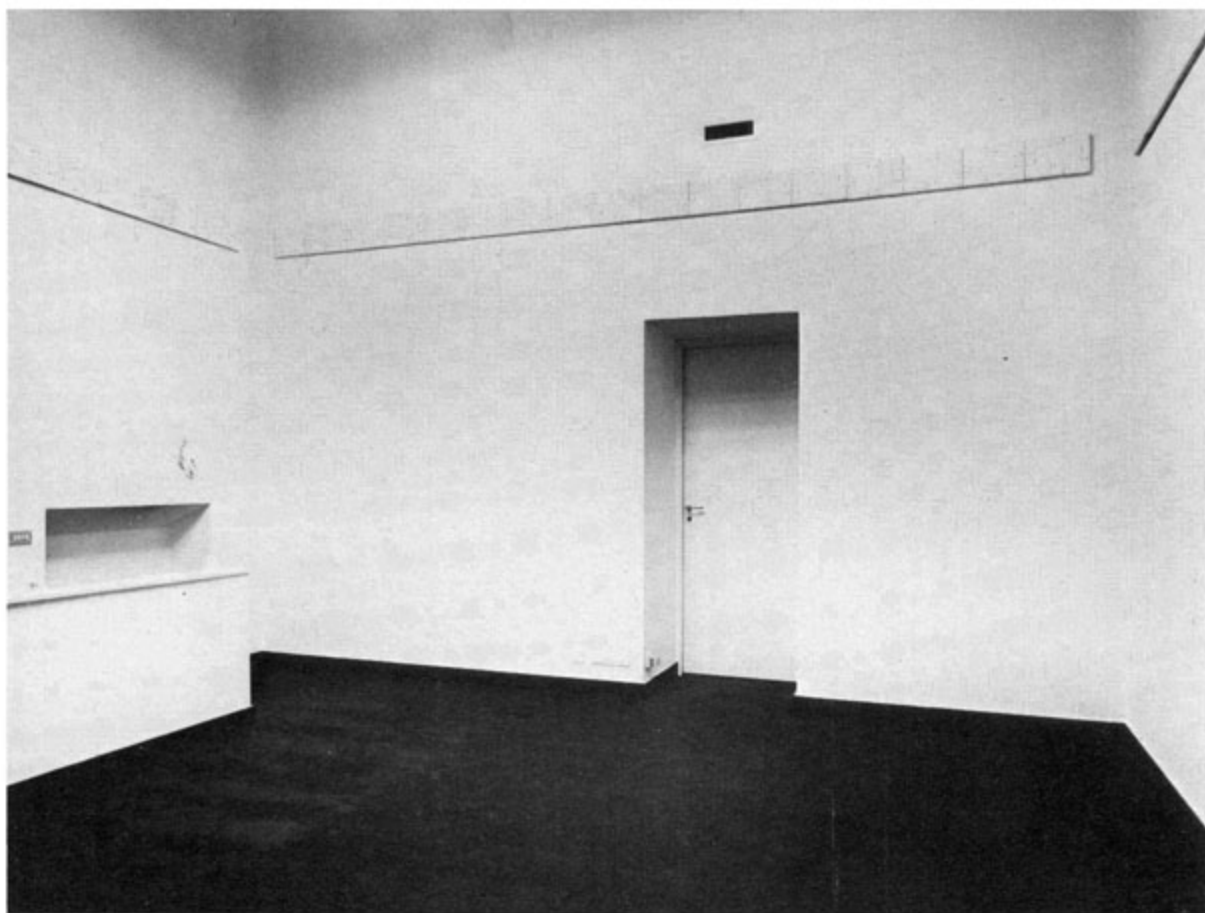
Paolini ha usato un medesimo disegno geometrico in almeno quattro lavori successivi, sempre diversi. Nel 1960 il primo *Disegno geometrico* è anche il suo primissimo lavoro. All'inizio, un'opera può solo costruire — anche se è distruttrice di tutto ciò che la precede, anche se azzerà l'orizzonte (anzi è la motivazione costitutiva d'ogni nuova impresa creatrice). Il suo atto — « copiare su una tela il disegno preliminare di qualsiasi disegno, cioè la squadratura geometrica della superficie » — fuoriesce dagli schemi dell'espressione individuale, è oggettivo perché atto antico. Non sappiamo che cosa costruirà, ma conosciamo l'abecedario del suo mestiere e possiamo aspettarlo alla copertura del tetto.



*Disegno geometrico, 1960. Tempera e inchiostro su tela, cm. 40x60. Lo stesso quadro è stato poi riprodotto con le stesse dimensioni nelle 14 tele fotografiche che costituiscono *Un quadro*, 1970. Con la differenza che ora a ciascuna tela sono attribuiti un autore e un titolo sempre diversi ed immaginari.*



*Nove quadri datati dal 1967 al 1971 visti in prospettiva, 1972. Tempera su tela, cm. 120x180.*  
« Alcuni miei quadri, dal 1967 al 1971, proponevano una prospettiva che però era assolutamente mentale e soltanto suggerita proprio dagli elementi stessi che la indicavano, ma non la esaurivano. Nei nuovi lavori la prospettiva (di essi e della loro significazione) dovrebbe risultare come un'immagine conclusa, cioè elaborata e voluta, mentre precedentemente era soltanto intuita. Ed appunto, se allora potevamo chiamarla mentale, diventa ora un tracciato, una falsariga visiva, su cui si collocano i lavori precedenti ».



*Idem (registro delle opere come motivo o punti multicolori)*, 1973. In alto, sulle pareti della Galleria Notizie di Torino, una sequenza di tele — le cui misure sono proporzionali a quelle del primo disegno geometrico del '60 — ordinano con punti di colore fosforescente una catalogazione visiva dell'opera passata.

Quella squadratura è anche l'ossatura del disegnare per prospettiva: c'è un punto di fuga all'infinito dove ci inoltreremo.

Passano dieci anni, e quell'atto primigenio, oltre che primario, può benissimo essere visto come il punto di arrivo di tutta una cultura pittorica. *Un quadro* (1970), quattordici tele che riproducono fotograficamente il disegno geometrico del '60, stesse dimensioni: cambiano però gli autori e i titoli. Ogni tela è identica ad ogni altra, ma diversa per autore e titolo, i nomi dei pittori sono immaginari, le scene indicate nel titolo pure — immaginario è il nostro rapporto con la tela splendidamente vuota<sup>2</sup>. Paolini ha premesso a questo lavoro uno scritto che prende le distanze dalla storia:

« Un quadro, dipinto nel 1960, supera il senso residuo di questo scritto. Nessuno può descrivere un quadro. Due quadri, talvolta, rivelano un pittore a se stesso. Può, un quadro, descrivere un quadro? Se mi fosse possibile immaginare il futuro dell'arte, non riuscirei a distinguerlo dal suo aspetto nel presente. Potrei credere, allora, di averlo già immaginato, ma l'ipotesi sarebbe così avventata da convincermi di coincidere con il passato. Se l'arte non ha futuro, e non ha ovviamente passato, allora non ha, nel presente, che l'illusione di questi due termini ».

Le singole risoluzioni dell'artista vanno considerate nel tutto dell'opera: perciò, qui importerà notare che lui considera la storia come *intero*, e che conoscere la totalità del processo storico è il problema fondamentale del metodo dialettico, qualunque sia l'oggetto a cui viene applicato. Dopo averlo situato nel tempo, Paolini incastona il primo disegno geometrico nello spazio. Con « *Disegno geometrico* » (1971), stesso titolo, ma tra virgolette, stessa tecnica, lo iscrive entro una tela proporzionalmente più grande. Seguirà una serie di tele dove troviamo, ad esempio, « nove quadri datati dal 1967 al 1971 visti in prospettiva », o qualche tema di fondo della tecnica pittorica, interrogato sul filo di semplici linee a matita. Un'avvertenza apparentemente tecnica di Paolini ci proietta dentro un ennesimo *tobogan* intellettuale: « Le dimensioni di queste tele corrispondono alla estensione del rapporto proporzionale del mio primo quadro, sono cioè l'amplificazione (la premessa?) di *Disegno geometrico* del 1960 ». Nell'inciso è avanzato più che un sospetto: il suo primo atto ritorna *realmente* come un punto d'arrivo, le cui premesse erano la storia dell'arte, ieri, e sono i suoi attuali lavori, oggi. Quei lavori che a ben vedere Paolini stesso storicizza subito perché risultino esorcizzati e liberi rispetto alla piccola cronaca dell'epoca, almeno.