

Da: *Anteprima I. Giulio Paolini*, a cura di I. Gianelli, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 4 maggio - 30 giugno 1991), Fabbri Editori, Milano 1991, pp. 5-9.

## ***Un naufragio, uno spettatore***

**Giorgio Verzotti**

«Contemplator enim» è il titolo, tratto da Lucrezio, che Giulio Paolini ha scelto per l'episodio inaugurale di «Anteprima», il ciclo di esposizioni con cui il Castello di Rivoli intende proporre una serie di mostre agili, di non grandi dimensioni, ma atte a fare il punto sull'attività artistica contemporanea. A dire il vero, l'installazione di Paolini viene ad essere doppiamente inaugurale: essa apre infatti, oltre che ad una nuova stagione nella programmazione del Castello, anche e soprattutto una nuova fase del lavoro dell'artista, una fase che, come vedremo, pone l'accento proprio sul rapporto fra l'opera d'arte e il luogo deputato alla sua esposizione. «Contemplator enim» diviene in questo modo il tema di un lavoro che si annuncia, che già è dalle sue prime battute, composito, articolato su più livelli. L'installazione vera e propria consta di due interventi, diversi e complementari. Su una parete della sala di esposizione l'artista ha delineato l'immagine, in prospettiva, della sala d'ingresso della propria abitazione. Vediamo dunque rappresentato sinteticamente uno spazio fittizio, indicato nel pavimento e nella parete frontale, su cui si aprono due porte. Lo spazio domestico non viene tanto rappresentato, quanto piuttosto reso emblematico nella sua specificità. I calchi in gesso di due trabeazioni sovrastano i vani delle porte, come a enfatizzare l'idea stessa dell'apertura e del passaggio (si potrebbe dire: della vita). In luogo del disegno delle porte però vediamo qui due tele, applicate alla parete una per il diritto e l'altra per il rovescio, sulle quali sono disegnate altre e altrettanto essenziali coordinate prospettiche, ad indicare un altro spazio, parzialmente visibile, l'uno verso destra, l'altro in direzione opposta. Possiamo quindi figurarci un altrove, un al di là di questa prima sala che, essendo solo indicato e non restituito, come la prima, alla piena visibilità, può essere inteso come comunicante, continuo, forse identico a quello che vediamo delineato sul muro reale e che il muro fittizio delimita. Le due tele, con la loro disposizione, aprono del resto ad una circolarità: l'una rivolta a noi, l'altra verso l'altrove, si pongono come diaframmi trasparenti, si lasciano attraversare dallo sguardo, che incessantemente scorre dall'una all'altra. Le tele tuttavia non smettono di essere l'oggetto che sono, con la loro fisicità irriducibile, e di rimandare alla propria funzione, quella di essere supporto alla (ad ogni) rappresentazione. Esse sono qui poste per metonimia, stanno per il «sistema della pittura», e tuttavia misurano una loro inadeguatezza: invece di comprendere in sé, di esaurire con la loro presenza tutto lo spazio della rappresentazione, ne fanno parte. Ne costituiscono il motore, ma a condizione di perdere la loro proprietà fisica, di farsi leggere come elementi trasparenti e immateriali. Quel che più conta, sono parte della rappresentazione perché il «vero» che quest'ultima dovrebbe attestare è qualcosa che la eccede. Qualcosa che sempre si disloca rispetto al linguaggio: il luogo della rappresentazione, in questo lavoro, non è infatti indicato nelle due tele, ma nello spazio che le separa. Essendo questo il medesimo spazio che separa le due porte, esso viene a coincidere con il suo proprio codice, è il luogo deputato al quadro: ad altezza dello sguardo, sul muro. In questo luogo, invece di una tela, troviamo una teca di plexiglas, un elemento trasparente (quello che le tele non sono, ma sono tenute ad essere), una «membrana» che rinchiude il vuoto. Un vuoto intorno a

cui ruota la circolarità indotta dalla disposizione delle tele, col loro corpo fisico obliterato nel momento in cui viene messo in scena. Ma se il centro della rappresentazione è un luogo vuoto, se il suo fuoco è un posto vacante, ciò comporta che nell'assenza viene indicato un principio attivo, il principio cioè che origina i discorsi, e le rappresentazioni. La trasparenza assoluta (quello che il quadro-codice non dovrebbe essere, ma è) diviene l'assoluta visibilità. Sappiamo infatti (lo sappiamo, anche, da Paolini) che per avere linguaggio qualcosa deve essere taciuta. Bisogna che ci sia qualcosa di non dicibile per poter dire: il linguaggio diviene allora una sfida, e l'arte il teatro dove l'indicibile si mostra. Ma non è tutto. Di fronte a questo primo intervento, così giocato sulla definizione di uno spazio virtuale, dispiegato nella bidimensionalità, l'artista ha collocato un altro lavoro che incombe sul primo a causa delle sue grandi dimensioni. Disposta diagonalmente rispetto alla parete, ecco una imponente struttura di legno che altro non è se non un telaio, parte integrante del sistema della pittura di cui qui si mette in scena una tragica epopea. Il telaio s'innalza da terra e si posa sopra un cavalletto da pittore; sul lato a terra, si appoggia su uno dei suoi elementi, staccato, mentre porta il peso di un secondo precariamente ricongiunto all'insieme. Nello spazio fra il telaio e il cavalletto giace la grande tela, anch'essa irrimediabilmente separata dal suo proprio sostegno, bianca, disposta a terra come un pannello che contorna, che contiene il vuoto. Elemento e supporto di un linguaggio che si voleva eroico, il grande quadro, che per via delle dimensioni immediatamente richiama la grande pittura dei classici, nella disgiunzione teatralizzata (drammatizzata) celebra la propria catastrofe. L'installazione è, se così si può dire, una citazione indiretta, e un omaggio ad un'opera capitale del romanticismo francese, «Le Radeau de la Méduse» di Géricault. Il telaio approntato da Paolini rispetta le stesse misure del dipinto originale e la sua disposizione, il suo ergersi da terra, ricorda la struttura piramidale dell'immagine dei naufraghi sulla zattera sballottata dalle onde. Come è noto, Géricault dipinse questo quadro, di dimensioni inconsuete anche per la sua epoca, nel 1819, con l'intenzione di raffigurare un fatto di cronaca, il naufragio della fregata francese «La Méduse» nell'Atlantico, avvenuto nel 1816 dopo un ammutinamento. Il pittore francese pone le basi del realismo in arte così come l'era moderna l'ha fatto suo. La tragedia che Géricault descrive non è più quella trascesa, nobilitata dall'eroismo, che era stata di David e che sarà di Delacroix.

Dai cieli dell'idealità Géricault fa scendere la tragedia sulla terra; essa diventa un'eventualità, non più un'eccezionalità.

Tuttavia, il linguaggio del pittore si muove per così dire in una direzione opposta: il suo non è un quadro naturalistico, le sue immagini di uomini esanimi, morenti o scossi dalla disperazione hanno la dignità e la bellezza della statuaria greca. Così, la cronaca si trasfigura e la tragedia evocata tocca valenze simboliche. Proprio questo valore emblematico, o direttamente simbolico, è richiamato, con tutta evidenza, da Paolini: il naufragio che l'artista mette ora in scena è divenuto quello, silenzioso ma dirimpante, del pensiero incapace di inverare nella storia una verità. Il linguaggio, che si identifica col mondo di cui il soggetto fa esperienza, il linguaggio dell'arte, che è il mondo e l'esperienza di Paolini, misura la propria inadeguatezza a rappresentare la verità, incarnandone una qualche figura: l'eroe tragico, il soggetto, il senso. Per meglio dire, la tragedia è oggi questa stessa inadeguatezza, la coscienza cioè che l'opera d'arte manca a qualcosa che tuttavia la definisce nella sua specificità di linguaggio, di discorso. La rappresentazione diviene messa in scena di se stessa come naufragio, cioè come rimando incessante alla sua stessa inadempienza. L'artista è nello stesso tempo il «naufrago», drammaticamente preso dallo scollamento fra segni e senso, e l'osservatore che, secondo un altro passo di Lucrezio, contempla il naufragio dalla terraferma<sup>1</sup>. Egli diviene un puro operatore del linguaggio («l'attore» e «il latore»), diviene cioè, perdendo la propria identità,

---

<sup>1</sup> Cfr. Hans Blumenberg, «Naufragio con spettatore», Bologna 1985.

una funzione del sistema di pensiero che il linguaggio è. Una funzione che è insieme affermativa e negativa: ecco un fascio di luce, emesso da un proiettore posato sul medesimo cavalletto, toccare, illuminare sul muro proprio quella zona vuota, quella porzione di vuoto che il plexiglas delimita e che l'artista indica come il luogo dove un codice si articola. Se la rappresentazione, per instaurarsi, deve tacere di qual cosa che la eccede, l'artista indica questo eccesso, come luce che tocca il vuoto, ponendo solo se stessa: come possibilità. Per Paolini, la neutralità autoreferenziale di questa luce, al pari della tela bianca o del telaio, sta per la possibilità assoluta. La tela che rovina dal telaio, non reca più alcuna immagine perché si dà essa stessa come immagine in potenza, come matrice di ogni immagine possibile. Tuttavia, questo possibile è sempre un'ulteriorità, un'immagine del pensiero che i segni non possono definire se non per indici, o per «invocazioni».

C'è un ulteriore livello di negazione in questo nuovo lavoro dell'artista che, come abbiamo detto, apre ad una nuova fase di riflessione sul linguaggio artistico. Abbiamo qui, l'uno incombente sull'altro, le definizioni (per indici) di due diversi concetti di spazialità. Nello spazio reale, vediamo ciò che dovrebbe stare al muro, il quadro, lo spazio cioè della rappresentazione, reso teatro della sua stessa catastrofe.

Al muro, la prospettiva definisce invece la realtà di un ambiente vissuto, quello privato è in particolare quello del lavoro. Non si tratta qui dell'ambito dove una identità si manifesta, si esprime. Tutto il lavoro di Paolini è critica all'idea di espressione e alle culture del soggetto. Riprendendo un'osservazione di Barthes, possiamo dire che il nome di Paolini non designa affatto una soggettività ma una «comunità» di lavoro, come appunto il «Loyola» barthesiano<sup>2</sup>: a partire dal suo primo quadro, dal «Disegno geometrico» del 1960, Paolini non fa che alludere al sistema dell'arte da cui è «posseduto». Oggi, proprio questa comunità diviene a sua volta oggetto di critica. Lo spazio dove l'opera si origina, a partire da un'intuizione che è già indice di un «imparlabile» diviene un ambito irriducibile al luogo deputato dell'esposizione, la galleria d'arte, il museo. Si crea una discrepanza fra i due ambiti, quello intimo del lavoro, dove la musa «ascolta pensare» l'artista e quello pubblico, l'arte, il riflettere sull'arte, questo atto «gratuito e intransitivo», questo incessante domandare che «non dà risposta», come può trovare un interlocutore? In altri termini, Paolini intende ora indicare ciò che fonda, dall'origine, la problematicità del discorso artistico: se è vero che il «momento della verità» dell'opera coincide con la sua esposizione, in quale luogo avverrà questo darsi al visibile, se non nella «stanza» che costituisce «la sua stessa possibilità di manifestarsi»? Come aprire gli ambiti, che qui si fronteggiano, senza snaturare ciò che l'intuizione ha portato alla luce? La lavagna luminosa, quello strumento che serve a rendere pubblico un discorso, segnala qui un'apertura estrema, «invocata» ma data come irraggiungibile. Reca l'immagine dello spazio a cui appartiene, ma viene rivolta all'esterno, all'altrove, all'infinito, qualcosa di effettivo, ma di difficilmente definibile se non come alterità. Per affrontare il problema dell'esposizione, l'artista ricerca ambiti diversi, che se ne differenzino (allo stesso modo, lo spettatore può contemplare il naufragio, stando sulla terraferma). «Contemplator enim» è anche il titolo di un volume che raccoglie scritti dell'artista, e che contiene sette tavole riferite al medesimo tema: l'abbandono del «grand tour», la pratica delle esposizioni, e il tentativo di definire invece una «dimora». Le tavole ripetono ciascuna la stessa icona, ancora la casa dell'artista, dove egli assiste, per così dire, ad altrettante visioni, dislocate nello spazio. È questa la «stanza», che forse qui diviene propriamente l'«oikós» dei greci. Le opere, che per altro qui vediamo in mostra, non sono in realtà una mostra,

---

<sup>2</sup> Roland Barthes, «Sade/Fourier/Loyola», Torino 1977, pag. XVII.

Tutti i termini posti tra virgolette appartengono a Giulio Paolini e sono tratti dai testi di «Contemplator enim», Firenze 1991. Il termine « invocazione » è invece riferibile all'ormai famosa affermazione «Invoco, nel mio lavoro, la trasparenza etimologica delle opere di Beato Angelico, Johannes Vermeer, Nicolas Poussin, Lorenzo Lotto, Jacques-Louis David», contenuta in Giulio Paolini, «Idem», Torino 1975, pag. 34.

non hanno necessità di un ambito definito. Sono gli echi di altrettante tavole disseminate in altrettanti musei, ma questa dispersione è come l'enfatizzazione della loro volontà più radicata, quella di essere l'«átopos». La dimora ritrovata di Paolini diviene per noi la vertigine del non-luogo.