DOPPIOZERO

Giulio Paolini all’inseguimento di sé stesso

Andrea Cortellessa

29 Dicembre 2016

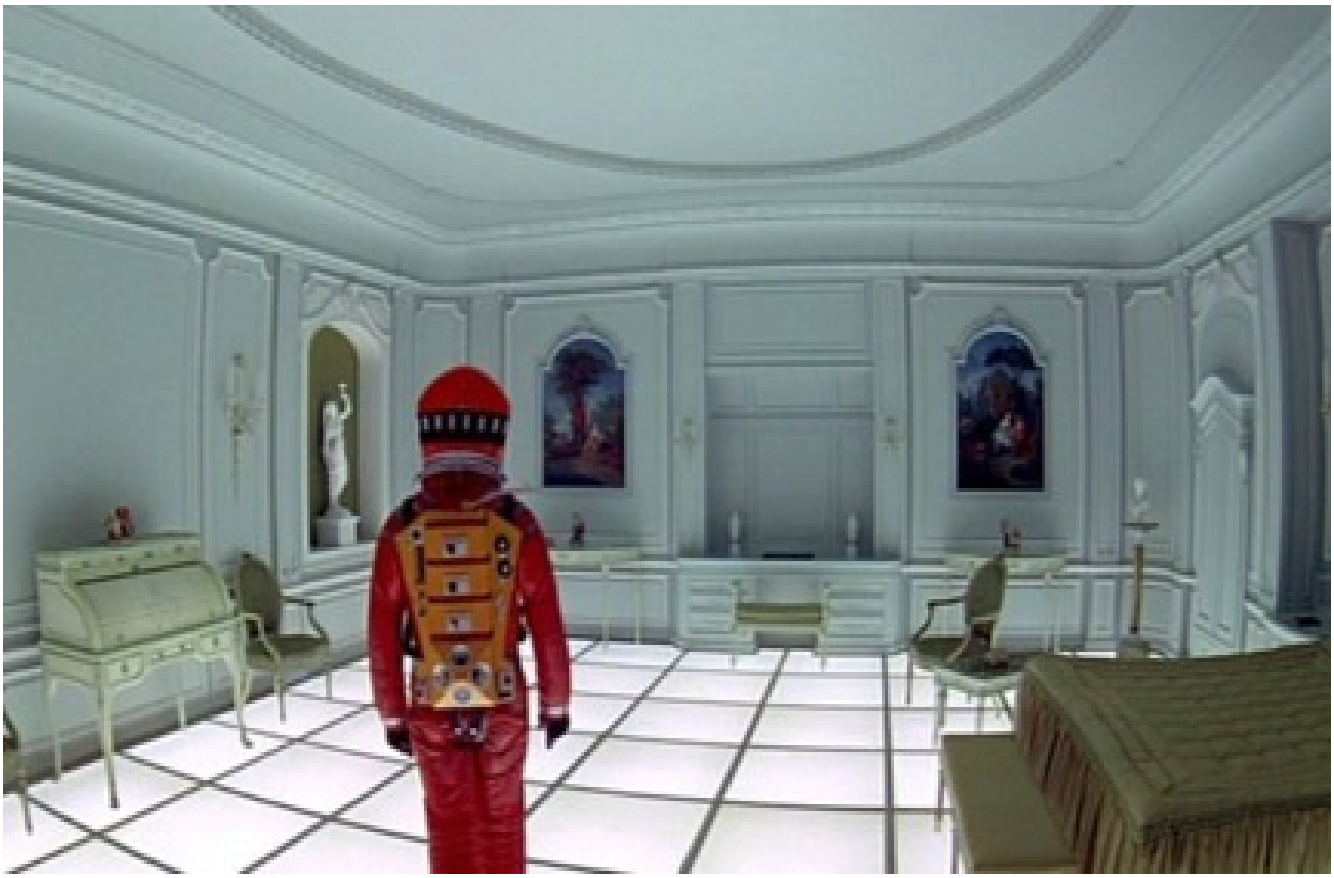
A Milano in novembre può far buio alle quattro, «come alle Svalbard» (© Francesco Targhetta). E poi Pero, amministrativamente, non è neppure Milano. Tocca arrivare al capolinea della metro e poi fare più d’un chilometro a piedi, nella bruma, con questa «solitudine in giro [...] / sull’umido asfalto», come ritraeva Ungaretti questa città. Facilissimo infatti è «tentennare», fra i capannoni industriali ed ex-tali: la scritta «Galleria Christian Stein», al cancello di uno di loro, è pressoché impercettibile.



Giulio Paolini, *Fine*, galleria Christian Stein, sede di Pero. Courtesy artista e galleria Christian Stein, Milano. Foto Agostino Osio.

È un bel contrappasso aver allestito la nuova mostra di Giulio Paolini – il più immateriale, il più incorporeo degli artisti – in due sedi distinte, le due sedi della storica Galleria già torinese. Un *raccourci* retrospettivo del suo percorso, dagli anni Sessanta sino ad oggi, qui a Pero; e l’opera nuova, che dà il titolo alla mostra

nel suo complesso (a cura di Bettina Della Casa, sino al 29 aprile 2017) – un’unica parola, in tutti i sensi lapidaria, *Fine* –, nello spazio storico, in centro, di Palazzo Cicogna (lo stesso che ospitava lo studio di Lucio Fontana). Io naturalmente, colla mia superstizione storicista, ci tengo a vedere prima il prima, e poi il poi; e allora «invece del fandango, / una marcia per il fango». Quando metto piede nei vasti spazi di Pero, però, l’umore cambia all’istante.



2001 A space odyssey, Interno settecentesco.

Proprio per il contrasto col buio fuori, quella cellula di miele sfolgorante di luce pare lo spazio fuori dallo spazio, e fuori dal tempo, l’ambiente settecentesco dove perviene il viandante nietzscheano alla fine della sua Odissea, nel *2001* di Stanley Kubrick. Ogni rumore è amplificato dal silenzio, ogni gesto enfatizzato dalla cristallina immobilità del tutto. Unico visitatore, nel bianco lunare mi muovo con circospezione da astronauta.



Giulio Paolini, Autoritratto nudo, 2014-2015 ©Giulio Paolini. Courtesy Archivio Giulio Paolini, Torino.

Si capisce bene, qui, il senso *teatrale* così spesso invocato da Paolini e dai suoi interpreti (ogni sua opera, diceva Tommaso Trini commentando il *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* in un bellissimo saggio del ’73 – ora raccolto da Luca Cerizza in *Mezzo secolo di arte intera*, Johan & Levi 2016 – è un «teatro di idee drammatizzate»): nel cartoncino d’invito alla mostra, al *verso* della parola *Fine* c’è un lussuoso sipario chiuso da *Grand Opéra* (la scena si deve ancora aprire, o lo spettacolo si è appena concluso?). Proprio come in de Chirico (al C.I.M.A. di New York, fino al 24 giugno 2017, sono in mostra opere del *Pictor Optimus* e i suoi *d’après* dello stesso Paolini), la scena – in senso psichico, prima che materiale – è il set di apparizioni enigmatiche, la cui collocazione è pianificata con la massima accuratezza dal soggetto che se ne fa scenografo e regista. Magnifiche, per esempio, le *Scene di conversazione* del 1982-83 (allestite per una rappresentazione appunto teatrale di Carlo Quartucci a Documenta 7, con musiche di Mozart e Haydn): quattro leggii disposti come in attesa di un quartetto d’archi; ma uno di essi è caduto a terra, e sul pavimento sono sparsi anche i fogli

bianchi d’uno spartito ineseguibile, insieme alle effigi dei musicisti finiti chissà dove.



Giulio Paolini, *Scene di conversazione*, 1982-83. Courtesy artista e galleria Christian Stein, Milano. Foto Agostino Osio.

In Galleria si trova anche, non esposto (a differenza di altri libri, *pseudobiblia* in verità) ma come a foglio di guardia dell’insieme, un bellissimo libro d’artista. Uno dei tanti di Paolini, ma questo – per la complicità delle edizioni Colophon di Egidio Fiorin – davvero monumentale (*Orfano e celibe*, 48 pp. su nivea carta a mano, cm 42 x 31), nonché sorprendente. Perché gli autocommenti dell’artista sono impaginati in versi (racconta Paolini che la scansione s’è prodotta in modo quasi incosciente; sicché esclude «l’intenzione di valenza poetica» a quanto ha «“trascritto” in versi»: si può convenire con lui). A un certo punto vi si legge: «Guardo sempre volentieri un libro antico: / posso anche non leggerlo / (qualcuno lo ha già letto). // Il luogo però deve essere perfetto: / la lampada già accesa, la stanza silenziosa, / tutto deve essere al suo posto». Quello in cui mi trovo è il *white cube* per eccellenza, e ogni mostra di Paolini è una mostra alla potenza: il luogo dove viene convocato, cioè, quello che per lui è l’eterno intemporale

parmenideo dell’arte. Perché si compia questo rito quasi sciamanico, però, *il luogo deve essere perfetto*, prossemicamente determinato al centimetro – e questo lo è.


ŒUVRES
COMPLÈTES

Giulio Paolini, *Oeuvres completes*, 2016. Courtesy artista e galleria Christian Stein, Milano. Foto Agostino Osio.

Il teatro è essenziale, a Paolini, perché possa andare in scena – ogni volta identico e, miracolosamente, ogni volta diverso – il paradosso che è per eccellenza il suo. L'autore si professa meramente uno spettatore, di quella che come per de Chirico – schopenhauerianamente – altro non è che una rappresentazione. Ma è condannato a essere, altresì, l'attore in commedia. Lo spartito caduto, o le sedie rovesciate che appaiono nei lavori "scenicamente" più articolati e ricchi dell'ultimo periodo, alludono alla sua precipitosa uscita di scena: nel tentativo impossibile di assistere, alla medesima opera, nella più comoda e neutrale posizione, appunto, dello spettatore: in una *Spaltung* identitaria in cui Paolini è a un tempo – in un nuovo paradosso di Zenone – Achille e la tartaruga (Trini citava Lacan: «lo sguardo è al di fuori, io sono guardato, cioè io sono il quadro»). Il suo narcisismo è un'estetica della sparizione o, più precisamente, della *scomparsa elocutoria del soggetto* – per dirla con Mallarmé. Su questo punto si trova con Italo Calvino (che nel '75 così introduceva a uno dei primi libri di Paolini, *Idem*): «lo scrittore ammira molto gli sforzi del pittore per arrivare a un'impersonalità assoluta, per sfuggire all'aborrita psicologia, ma comincia a innervosirsi quando vede che la via verso l'impersonalità riporta il pittore a tirare in ballo l'io, sia pure un io cartesiano, categorico, grammaticale, anonimo» (e concluderà la propria parabola, Calvino alla fine delle *Lezioni americane*, col sogno di «un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale»).



Giulio Paolini, *Vedo la decifrazione del mio campo visivo*, versione carta delle stelle 1984-2016. Courtesy artista e galleria Christian Stein, Milano. Foto Agostino Osio.

Vale infatti per entrambi, lo scrittore e il pittore, il medesimo paradosso: l'*assenza* e l'estasi (alla lettera, l'uscita da sé) dell'*impersonalità* sono enunciati con parole, e immagini, che per il loro stesso manifestarsi negano quell'assenza e quell'impersonalità (si misura qui la distanza fra questa *scomparsa* concettuale e quella, effettiva, di un Emilio Prini per esempio). «La parola dell'arte», scrive Paolini nella nota di presentazione a *Fine*, «è il silenzio». Ma questo silenzio viene enunciato, dall'autore, in migliaia di pagine (i libri bianchi esposti a Pero confermano l'ironia di questa sorte).

Ed è questo, appunto, il senso ultimo del monumentale allestimento dell'opera eponima, a Palazzo Cicogna: ispirata a una festa galante dell'eterno Settecento, *L'embarquement pour Cythère* dell'amato Antoine Watteau. Una nave di fortuna (come quella allestita da un naufrago sulla sponda del tempo), costruita con oggetti tutti provenienti dal suo studio: calchi ermafroditi da statue classiche, *L'indifferent* dello stesso Watteau *en abîme*, trasparenze di vetro, fantasmagorie di cornici dentro le cornici, un leggio, non manca la sedia rovesciata; cigni

trasparenti, perfettamente immobili, trainano il tutto.



Antoine Watteau, *L'embarquement pour Cythère*, Paris, Louvre.

Come ha scritto Marco Vallora sulla *Stampa*, siamo di fronte a una «sorta di coreografia arrestata» – o a un minuetto assassinato. Comunque, dice Paolini, è una «falsa partenza»: come quella dei *bon vivants* di quel paradiso immobile, candito dal flash di Watteau tre secoli fa. In essa si specchia quella di «chi, come noi» – prosegue l'artista – «non riesce o non vuole imbarcarsi a raggiungere un traguardo così definitivo e assoluto» (la *fine*, appunto: se è vero, come si legge in *Orfano e celibe*, che deplorevole è «il suicidio, / atto enfatico e dimostrativo»). L'imbarco è interdetto, come appunto l'estasi. E la nave arenata fa eco a quella di un altro *remake* esposto a Pero, il diversamente monumentale *Radeau de la Méduse* (1991, da Géricault).



Giulio Paolini, *Hic et nunc. Le radeau de la meduse*, 1991. Courtesy artista e galleria Christian Stein, Milano. Foto Agostino Osio.

Ma quello impossibile è un viaggio d’andata o di ritorno? Su questo si dividono gli interpreti di Watteau (del suo quadro, del resto, esistono due versioni: una, quella commentata da Paolini, è al Louvre; l’altra, realizzata per Federico II di Prussia, è a Charlottenburg). Un enigma ancora. La fine, come nell’opera programmatica colla quale tutto cominciò nel ’60, il *Disegno geometrico* – semplice squadratura del foglio come «disegno preliminare di ogni disegno» –, coincide con l’inizio.



Giulio Paolini, *Disegno geometrico*, 1960. Fondazione Giulio e Anna Paolini.

Come in Kubrick; o come nello scrittore più amato da Paolini, Borges. Già nel ’72 Marisa Volpi trascriveva, per commentare Paolini, le parole della *Nuova confutazione del tempo*: «negare la successione temporale, negare l’io, negare l’universo astronomico, sono disperazioni apparenti e consolazioni segrete». Ma la clausola di questo Borges, amara quanto compiaciuta, suona come una *condanna a vita*: «il tempo è un fiume che mi trascina, ma sono io il fiume; è una tigre che mi sbrana, ma sono io la tigre; è un fuoco che mi consuma, ma sono io il fuoco. Il mondo, disgraziatamente, è reale; io, disgraziatamente, sono Borges».

Una versione più breve di questo articolo è uscita su «Alias» il 4 dicembre.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

