DOPPIOZERO

Giulio Paolini. L’Autore che credeva di esistere

Michele Dantini
10 Gennaio 2013

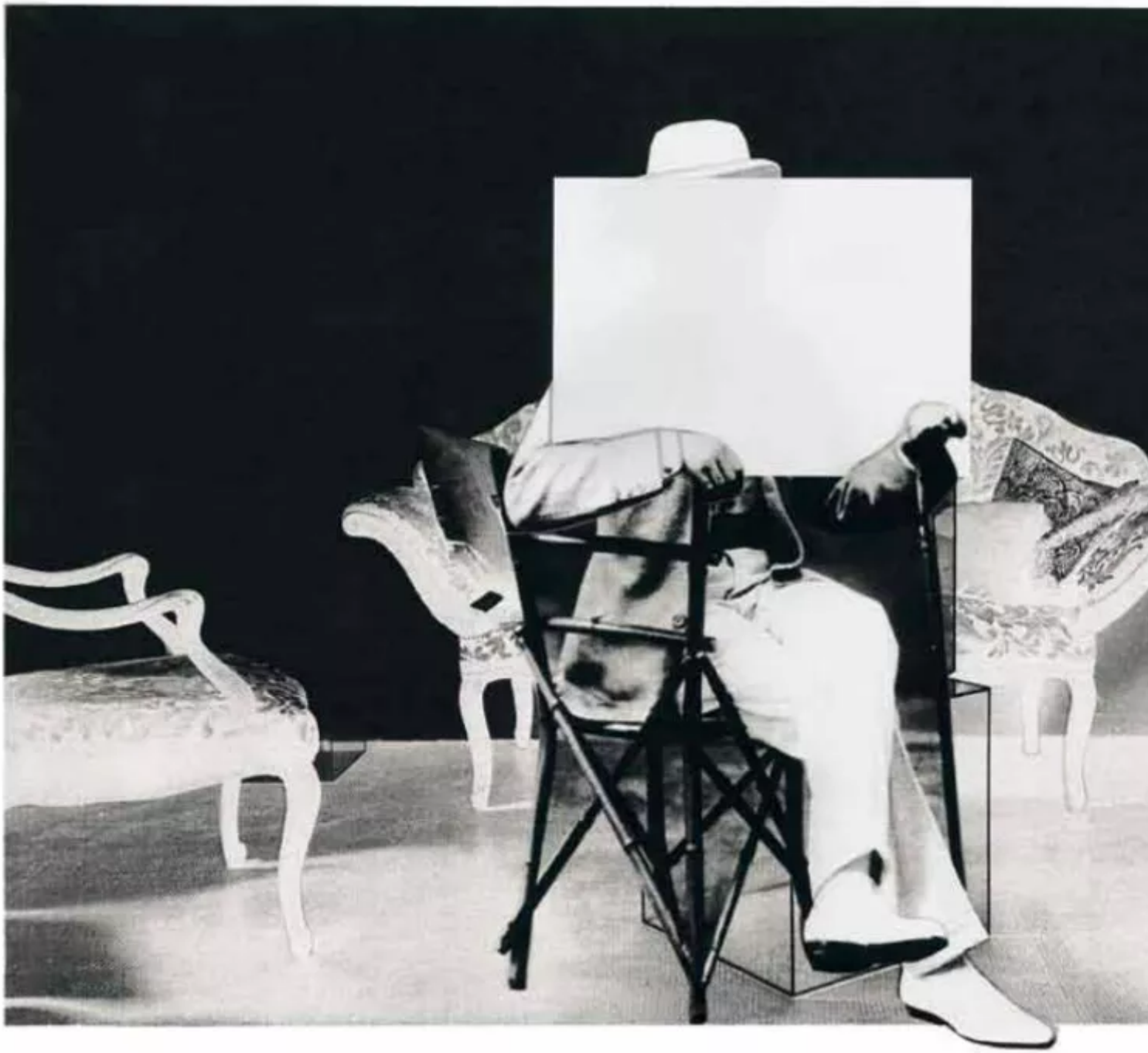
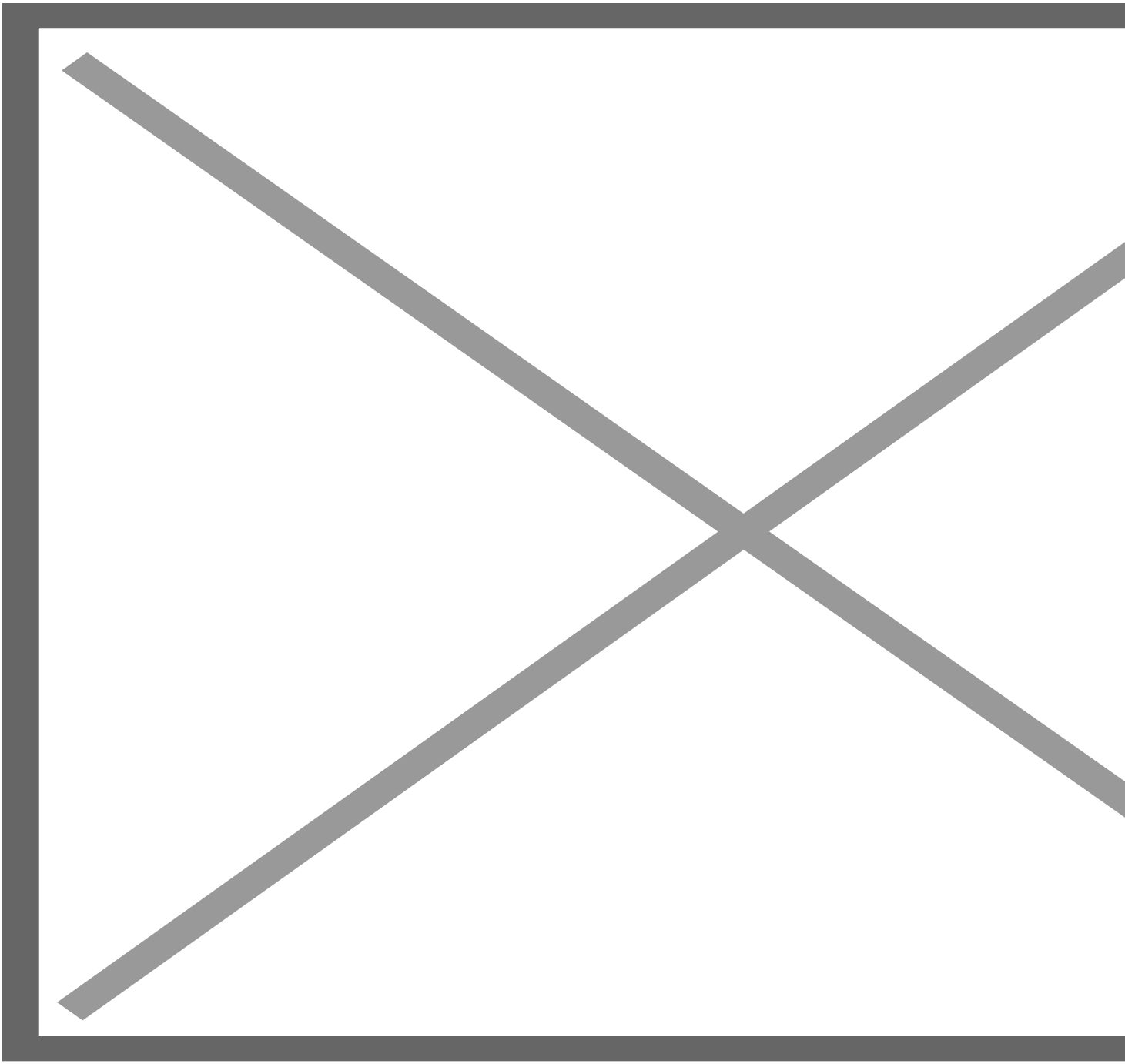
Il libro nasce come per sfida, per sottrarsi ai contrastanti propositi di “silenzio”, “inattività”, “esilio”. Acquista inevitabilmente tratti severi, anche un po’ testimoniali. Dal 2010 Paolini non tiene esposizioni personali. Qualcosa, nel rapporto tra l’artista e il mondo dell’arte, sembra essersi modificato. “Capovolto”. Dunque l’esigenza di comprendere le ragioni del proprio distacco e insieme di tornare alle origini.

Nei primi anni Sessanta, agli esordi, Paolini ci ha spesso proposto immagini di sé o della propria attività in studio. Accrocchi di tele, barattoli di vernici, cavalletti, tele e telai poggiati provvisoriamente su poltrone. Lo studio dell’artista costituiva al tempo il punto centrale del racconto. Con *L’Autore che credeva di esistere* (Johan & Levi, 2012) Paolini torna adesso a proporre una serie di opere (o per meglio dire di allestimenti) che nascono e muoiono nello studio, nell’intimità dell’artista con se stesso, sotto lo sguardo benevolo di una piccola folla di ritornanti (riconosciamo Brancusi, Calvino, Borges).
Che cosa cambia rispetto ai primi anni Sessanta? Molte cose e insieme quasi niente.
Mostre, fiere, gallerie, aste, mercati destano irritazione e rifiuto in Paolini, che riserva i momenti più toccanti di un dialogo appena dissimulato a due grandi “inattuali” della storia dell’arte italiana: De Chirico e Carla Lonzi. Ma il punto di vista non è nostalgico. Agli antagonisti professionali del contemporaneo, critici “accaniti” come Fumaroli o Jean Clair, si riservano osservazioni pungenti.

Ci sono vari modi per avvicinarsi a *L’Autore che credeva di esistere*, libro-opera o libro-spartito. Attraverso le tante immagini che inscenano l’attesa dell’Opera Unica e Irrealizzabile, ad esempio. O attraverso gli omaggi di interpreti fedeli, istruiti da una lunga familiarità con l’artista. O ancora attraverso i testi di Paolini, meditati e taglienti. Possiamo partire proprio da questi ultimi.

Non accade spesso, per di più in Italia, che un artista discuta autorevolmente di Fondo Monetario Internazionale, UE o Barack Obama, citando *Le Monde* o l’intervento recente di Christine Lagarde. Tantomeno ci attenderemmo che questo artista (in apparenza) versato in attualità fosse Paolini: di stagione in stagione più risoluto a prendere congedo dal Politico e Sociale, eppure (evidentemente) abituato a situare e situarsi.
L’autopresentazione è sorretta da profonde convinzioni identitarie, forse mai espresse in precedenza con tanta (talvolta pungente) fermezza.
Esiste, o quantomeno è esistita fino a pochi decenni fa, una tradizione artistica italiana, per meglio dire un’antropologia artistica o una cultura dell’immagine riconoscibilmente latina. L’immagine-rapimento, l’immagine-culto, l’immagine-affetto, l’immagine-visitazione, l’immagine-estasi, l’immagine-grazia, l’immagine-bellezza. Questa la tesi, questo il punto di vista.

La tradizione cui Paolini fa riferimento ha nel magico candore della statua o nel disvelamento pittorico del volto divino il suo soggiogante compimento. Giunge fino all'artista irradiando, oltre che dal museo classico, da De Chirico e in parte Fontana. Colpisce che ancora oggi, o forse soprattutto oggi, Paolini estragga dal dizionario storico delle arti il termine di "sprezzatura" rivendicandolo per sé (per la propria opera) e per così dire indossandolo: termine che più di ogni altro connota storicamente l'attitudine manierista "al saper fare qualcosa di non detto, non dichiarato e tanto meno esibito, eppure capace di meravigliare per la sua inaspettata perfezione".
Ricordiamo l'atteggiamento "preciso noncurante" che Schifano riconosce come proprio? Bene. Esiste una stagione nell'arte italiana tra fine Cinquanta e primi Sessanta che potremmo paragonare a una fioritura effimera e felice, apertasi nel punto esatto di intersezione tra metafisica, New Dada e monocromo: il giovane Paolini vi si inserisce al tempo in modo autorevole e tempestivo.
Per un attimo si è potuto credere, giusto qui, proprio in Italia, che non esistessero distanze invalicabili tra tradizione classico-rinascimentale e contemporaneità, aura e *ready-made*, madrelingua e *mainstream*, eleganza e trivialità.
Una semplice tela bianca, come *Disegno geometrico* (1960), poteva contenere in "idea" le epifanie di tutti i musei del mondo; e lo "scatto" fotografico, l'"inquadratura", potevano proporsi come metafora dell'illuminazione.
La presenza di Twombly a Roma incoraggiava inventive ricombinazioni dell'eredità culturale: "sprezzature" appunto.
Quell'attimo è trapassato sin troppo rapidamente ma la validità di una proposta culturale permane.
"Da sempre", scrive Paolini nel breve *Molto rumore per nulla*, sorta di introduzione al volume, "l'artista è in attesa della bellezza... Estranea a ogni definizione la bellezza è parente stessa dell'infinito, della vertigine dell'interpretazione: ma non è posta al di là di una prospettiva indecifrabile, in estrema, irraggiungibile lontananza. Sempre mutevole, ancorché immobile, la bellezza appare sulla soglia in controluce".
Chi è questa figura ironica e misteriosa che intravediamo "in controluce" e che si annuncia solo per ritrarsi nella penombra profetica della "soglia"? Paolini evoca la "bellezza" con un'immagine verbale che sembra tratta da un quadro di Böcklin o di De Chirico, per non dire di Pontormo, Giulio Romano, Beccafumi o Primaticcio: la circostanza è sorprendente.
La più esigente, enigmatica tradizione classico-rinascimentale, dunque; e la sua maliziosa reinvenzione nel Settecento francese. A questo ci affidiamo, opponendo il culto dell'immagine all'iconoclastia neoconcettuale contemporanea.

Il rapporto tra arte e storia dell'arte si rivela tanto più conflittuale quanto più l'artista è un sottile conoscitore. La ricerca storica può ignorare che l'atto di far propria un'eredità è tra i più immaginativi per un artista, perché dà luogo a scelte concrete di accettazione o rifiuto. La ricomposizione di genealogie finisce così per essere ridotta a una miserevole "storia delle influenze". Un grave errore.
Paolini si muove da storico forte di una diversa consapevolezza circa le modalità profonde della propria attività.
La polemica contro la scuola di *October*, l'illustre rivista del MIT tra i cui collaboratori troviamo numerosi allievi di Rosalind Krauss, è ben fondata e possiede un'asprezza inconsueta.
Risulterà poi memorabile, con le "precisioni" sugli artisti-rockstar della sua stessa generazione (come non pensare a Pistoletto?), il cameo dedicato a Mario Merz, "artista di puro e innocente naturalismo". Paolini ne restituisce l'immagine con parole toccanti, oltre (o addirittura contro) le retoriche politicistiche che ne hanno per più versi costretto o fuorviato la memoria.

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