

Da: *Giulio Paolini. "Le Chef-d'œuvre inconnu"*, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 15 ottobre 2020 – 16 maggio 2021), Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino 2021, pp. 36-43.

La scomparsa del pubblico. Per una vita riservata

Carolyn Christov-Bakargiev

Ci sono due opere di Giulio Paolini nel nostro territorio che mi sono ormai familiari. Le penso sempre assieme.

Da un lato c'è *Palomar*, 1998, in via Po: una delle "Luci d'Artista" che illuminano Torino d'inverno con forme luminose, disegnando nella notte pianeti, lune, sfere – per lo più oggetti astratti. Nel percorrere la strada che ospita le facoltà umanistiche dell'Università di Torino e numerose librerie, si scorge in fondo alla via che apre su piazza Vittorio Veneto la figura di un artista, un giocoliere virtuoso, sospeso su cerchi luminosi in movimento, in equilibrio sulla scena, come un esperto funambolo che regge altri cerchi tra le braccia aperte.

Dall'altro lato della mia geografia mentale c'è "*Le Chef-d'œuvre inconnu*", 2020, la nuova opera di Paolini che si trova nella grande sala quadrata dalla volta in mattoni al secondo piano del Castello di Rivoli, situata in una dimora juvarriana sulla collina morenica all'imbocco della Val di Susa, lontana dalla città. Il silenzio nella sala è assordante durante la chiusura al pubblico a causa della pandemia. Ciò che appare, quando si ha la fortuna di entrarvi, è una versione espansa e tridimensionale dell'opera prima dell'artista, *Disegno geometrico* del 1960: una semplice tela preparata a tempera bianca di 40 x 60 cm sulla quale si vede la squadratura tracciata dall'artista tirando linee diagonali in inchiostro rosso e ortogonali in nero. La tela è sospesa fuori dal tempo cronologico, nel tempo metafisico della perenne attesa, dal 1960 a oggi, che l'artista vi dipinga sopra qualcosa.

Le due opere dialogano a distanza. Si parlano: una – "*Le Chef-d'œuvre inconnu*" – nello spazio di una sala di museo, rinchiusa in se stessa mentre pensa la sala attraverso un ordine geometrico, architettonico e cosmico, aperto a tutto ciò che sta fuori dalla sala e che potrebbe trovarvi posto; l'altra – *Palomar* – dai confini fragili e labili, fuori all'aperto, per strada, in un mondo urbano attraversato da pedoni, biciclette, automobili, un microcosmo locale di punti luce a cui pochi passanti pensano, con un giocoliere incompreso e sospeso sopra la vita ignara che gli scorre sotto.

Il titolo dell'opera fa riferimento all'omonimo romanzo di Italo Calvino in cui il personaggio principale, il signor Palomar, è descritto in terza persona dal narratore mentre osserva e fa considerazioni filosofiche su un mondo complesso alla ricerca di verità fondamentali che lo sottendono: "volendo evitare le sensazioni vaghe, egli si prefigge per ogni suo atto un oggetto limitato e preciso"¹. In particolare, nella terza e ultima sezione del libro riflette sul cosmo, il tempo e l'infinito, guardando le cose dall'esterno, proprio come l'artista/giocoliere sopra i cerchi in movimento disegnati da Paolini. Un osservatore distaccato, la cui "principale attività sarà guardare le cose dal di fuori [...]. Ma come si fa a guardare qualcosa lasciando da parte l'io? Di chi sono gli occhi che guardano? Di solito si pensa che l'io sia uno che sta affacciato ai propri occhi come al davanzale di una finestra e guarda il mondo che si distende in tutta la sua vastità lì davanti a lui. Dunque: c'è una finestra che s'affaccia sul mondo. Di là c'è il mondo; e di qua? Sempre il mondo: cos'altro volete che ci sia? Con un piccolo sforzo di concentrazione Palomar riesce a spostare il

mondo da lì davanti e a sistemarlo affacciato al davanzale. Allora, fuori dalla finestra, cosa rimane? Il mondo anche lì, che per l'occasione s'è sdoppiato in mondo che guarda e mondo che è guardato. E lui, detto anche 'io', cioè il signor Palomar? Non è anche lui un pezzo di mondo che sta guardando un altro pezzo di mondo? Oppure, dato che c'è mondo di qua e mondo di là della finestra, forse l'io non è altro che la finestra attraverso la quale il mondo guarda il mondo. Per guardare se stesso il mondo ha bisogno degli occhi (e degli occhiali) del signor Palomar”².

Che cosa è una stanza? Che cosa è un pensiero che pensa lo spazio in cui si trova?

Quel *Disegno geometrico*, il primo atto di un percorso artistico, attende ancora oggi che il capolavoro si manifesti, e da qui il titolo “*Le Chef-d'œuvre inconnu*”, il capolavoro sconosciuto, della nuova versione tridimensionale del 2020. Nel tempo intercorso dal 1960 a oggi si colloca una vita intera d'artista, un tempo-spazio espanso, sospeso nel gesto incompiuto di un atleta-mago, funambolo equilibrista capace di ispirazione senza la necessità di una espirazione. Si tratta di un'opera che si trattiene, e ci trattiene, dall'obbligo di collassare nel mondo ripetitivo e periodico del respirare. Il suo paradosso è che crea uno spazio-rifugio squadrato dalla mente ma anche, per ospitare al suo interno i visitatori, squadrato nella realtà fisica tramite l'uso di linee rosse in diagonale e nere in senso ortogonale, tracciate a terra fino a includere l'intera sala. I nove punti che nel piccolo *Disegno geometrico* del 1960 sono segni a inchiostro con la funzione di suddividere la superficie, nella versione 3D della sala, ora al museo, sono invece punti marcati dalla presenza di veri e propri cavalletti d'artista che sorreggono teche in plexiglas contenenti frammenti cartacei di copie di disegni o dipinti. Non vi sono stati molti visitatori nello spazio fisico di “*Le Chef-d'œuvre inconnu*” nell'anno 2020; durante la pandemia il museo è stato a lungo chiuso al pubblico e quindi l'attesa dell'artista di conoscere e realizzare il “capolavoro sconosciuto” è coincisa miracolosamente con l'attesa del museo per l'arrivo del visitatore intenzionale, che “va” al museo, e che ancora oggi, mentre scrivo, aspettiamo.

La squadratura del *Disegno geometrico* crea un punto prospettico di fuga centrale da cui si ordina lo spazio tridimensionale che si verrà potenzialmente ad apporre sulla tela. L'opera (o piuttosto l'operazione) di Paolini è stata ora di spostarsi, e spostarci, nella condizione dell'aperto, quella di una potenzialità dell'opera che ancora si deve compiere. In “*Le Chef-d'œuvre inconnu*” c'è un cavalletto da pittore in legno in ognuno dei nove punti, oltre a un decimo punto per aria, marcato da lastre in plexiglas incrociate e sospese al soffitto che trasformano ancora di più in altezza l'opera ambientale. I cavalletti indicano la posizione del pittore, il punto dal quale osserva il mondo, e in questa versione tridimensionale del *Disegno geometrico* vi sono pertanto diversi punti di osservazione dove ci si può posizionare: non più quindi un punto di fuga centrale, bensì un mondo molteplice e complesso. Il visitatore percepisce di essere dentro il *Disegno geometrico*, dentro il progetto, dentro il pensiero, il “disegno”, l'intenzione artistica. L'esperienza è di essere nella stanza essenziale e assoluta del lock-down, ma si tratta di una stanza trasformata in linguaggio, in pensiero, e quindi in uno spazio consapevole in cui è possibile riflettere su se stessi in questo momento particolare, un luogo in cui è dunque possibile costruire uno spazio solitario di libertà. È una cella, ma vi si crea un mondo di un altro livello, al di là delle due dimensioni, un luogo in cui il pensiero può sempre costruire l'uscita da una grammatica certa per crearne un'altra. Si tratta della libertà di esistere, fuori dalla nuda vita, e dalla semplice biologia. Non esiste nel mondo paoliniano di “*Le Chef-d'œuvre inconnu*” dimensione corporea che sia separata dal pensiero e viceversa. Come scriveva Baruch Spinoza nella sua *Etica. Dimostrata secondo l'ordine geometrico* (1661-1665) che l'installazione-dimostrazione di Paolini mi ricorda, non esiste pensiero senza sensazione e riferimento al corpo: “Proposizione 12: non si può concepire secondo verità nessun attributo della sostanza, dal quale segua che la sostanza può essere divisa”³. Il teatro della mostra ci ricorda che sostanza e attributo sono indivisibili e che il soggetto si costituisce nel momento del

sentire o del pensare, che sono la stessa cosa. “*Le Chef-d’œuvre inconnu*” è un’opera di un uomo anziano, che tuttavia reagisce al momento che viviamo, e risponde con strumenti che si sono formati in lui negli anni sessanta, cioè attraverso le sue radici. Radici che si collocano in un momento all’inizio della società dello spettacolo, dopo la seconda guerra mondiale, quando si sono formati un pensiero e una prassi capaci di valorizzare la presa di coscienza fenomenologica dell’essere hic et nunc in un posto, di essere un corpo pensante, come notoriamente ha descritto lo spinoziano Maurice Merleau-Ponty nel 1945 in *Fenomenologia della percezione*, che venne tradotto per la prima volta in italiano nel 1965: “La vera riflessione mi dà a me stesso non come una soggettività oziosa e inaccessibile, ma come identico alla mia presenza al mondo e all’altro quale la realizzo ora: io sono tutto ciò che vedo, sono un campo intersoggettivo, non malgrado il mio corpo e la mia situazione storica, ma viceversa essendo questo corpo, questa situazione e tutto il resto attraverso di essi”⁴.

Gli artisti dell’Arte povera, e in questo Paolini eccelle, hanno da sempre voluto valorizzare e far percepire agli spettatori lo spazio reale nel quale si trovano, il loro esserci, essere unici, e di conseguenza autenticamente presenti in un luogo e in un tempo precisi – *fenomenologicamente nell’hic et nunc*. Per questo motivo, tra le prime e più importanti opere di Arte povera di Paolini vi è *Lo Spazio*, 1967, realizzato alla Galleria La Bertesca di Genova nella mostra che il critico d’arte Germano Celant volle identificare con la nascita del movimento (*Arte Povera Im spazio*) che raccoglieva opere sia degli artisti successivamente identificati con l’Arte povera sia di quelli già collegati all’arte degli ambienti. In questo “spazio” in cui si trovava il pubblico, Paolini non mise altro che otto elementi in legno bianco alti 10 cm, lettere dell’alfabeto che, poste a due a due sulle quattro pareti di una stanza, costituivano la scritta “lo spazio”, descrivendo il luogo della mostra e il pubblico presente.

Per Paolini, l’opera consisteva nella sottrazione del suo senso tradizionale, rigettando l’idea elitaria che l’arte fosse creazione geniale e la sua espressione (come l’aveva intesa Kant, diciamo). Paolini scelse di esporre da allora e fino a oggi solo la sparizione dell’opera d’arte, e di raccontare, non senza malinconia, il fatto di essere ormai giunti alla conclusione del grande percorso dell’arte moderna. È come se il suo compito o ruolo d’artista non potesse essere altro che la messa in scena di questa fondamentale assenza in una forma di meta-arte, o post-arte, che si racconta in un tempo che resta e che ripete il tempo precedente: un tempo che prima era innocente, perché si trattava di un’epoca in cui si poteva fare arte direttamente, senza meta-discorsi e senza consapevolezza di essere ormai nell’era dell’esperienza di massa dell’arte riprodotta fotograficamente e filmicamente. Walter Benjamin scrisse il noto saggio *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* fra il 1935 e il 1939, poco prima di morire nel 1940, e la versione ultima, del 1939, fu pubblicata postuma nel 1955. Fu tradotto in italiano a Torino per i tipi di Einaudi nel 1966, proprio quando Paolini era un giovane artista e l’Arte povera si stava coagulando attorno alle prime mostre. Ebbe un impatto fortissimo sia sulla letteratura sia sull’arte, anche in maniera indiretta. Non è importante sapere se Paolini abbia subito letto o mai letto il saggio, perché negli anni sessanta del secolo scorso anche il sole e l’aria erano “benjaminiani”. Per Benjamin, l’avvento della fotografia e del film avevano invalidato il concetto di autenticità dell’opera d’arte, e di conseguenza la sua “aura”. La generazione di artisti a cui appartiene Paolini prende atto di questa trasformazione, ma non condivide l’idea di Benjamin che l’arte fosse morta e fossimo agli albori di un’epoca che sarebbe stata caratterizzata dall’arte di massa e per la massa. Gli artisti più sensibili e radicali, invece, sia in Italia con l’Arte povera sia internazionalmente attraverso le varie declinazioni del post-minimalismo e dell’arte concettuale, spostarono il concetto di autenticità dall’essere una qualità dell’opera d’arte a essere una qualità dell’esperienza dell’opera d’arte, ormai inautentica e perduta. Anziché avere esperienza dell’unicità e dell’autenticità dell’opera d’arte, lo spettatore (il pubblico)

di una mostra di Paolini avrebbe potuto avere una esperienza autentica della propria presenza nella mostra attraverso il rapporto corporeo, fenomenologico e intellettuale al contempo, con i resti, i frammenti, le copie, le tracce fotografiche della grande arte del passato.

A poco a poco, però, dagli anni novanta a oggi, le cose sono cambiate con la rivoluzione tecnologica basata su internet e l'ingresso della coscienza *nello* schermo. Durante l'anno 2020, questo processo ormai decennale ha subito una potente accelerazione, poiché la pandemia globale ci ha portati a dover vivere rinchiusi nelle nostre case: siamo stati chiamati a divenire pubblico virtuale di sempre più numerose comunicazioni digitali, chiamati a *partecipare* attivamente allo scambio di messaggi quasi fosse un dovere sociale, pena l'accusa di essere persone obsolete, quasi-autistiche, anti-sociali e inutili alla nuova economia virtuale nascente.

L'aspetto che mi sorprende di più di "*Le Chef-d'œuvre inconnu*", realizzata da Paolini durante questo anno e mezzo terribile, è la disposizione dei cavalletti nei punti a terra che corrispondono alla squadratura della tela, resa tridimensionale nello spazio della grande Sala 18 al secondo piano del Castello di Rivoli. Si tratta di una esposizione della "esposizione" stessa, la mostra di una "mostra"; ma la "mostra" a cui allude l'artista è per lo più solo uno spazio vuoto, demarcato da cavalletti e teche in plexiglas praticamente vuote, ad eccezione di qualche frammento di carta strappata, tracce fotografiche delle proprie opere, e senza spettatori. Ed è di una struggente bellezza vuota, senza nessuno.

A questo punto, dunque, nel 2020 e 2021, ci pare di attraversare un nuovo momento di profondo passaggio, simile a quando l'opera d'arte moderna unica e autentica è scomparsa nel secolo scorso, come aveva intuito Benjamin. Ma ora anche il pubblico è sottratto, assente, vietato, lasciato a casa. Il museo è vuoto, come il teatro. Torneremo ad abitarlo, dopo la pandemia, ma non sarà più come dopo la febbre spagnola di un secolo fa, quando si è perfezionato il modello dell'esposizione quale rito collettivo. Saremo invece in un'epoca post-museale, post-pubblico, un'epoca di esseri umani che *ri-performano* l'esserci in quanto esseri umani già scomparsi, già divenuti pienamente digitali.

Anche la presenza in mostra dell'opera-modello *Senza più titolo*, 2010, supporta questa interpretazione. Essa misura complessivamente 1,65 x 2,20 x 2,20 metri; comprende quattro piccole statue di carabinieri in divisa che custodiscono la miniatura di uno spazio espositivo circondato da colonne in gesso di dimensioni ridotte, al centro del quale si trovano tracce di riproduzioni fotografiche di opere d'arte. Si tratta pertanto del tempio dell'arte, cioè del "museo", il luogo dove si allestisce la "mostra", e l'opera ci parla di un mondo in cui, oltre che l'opera e l'artista, sono scomparsi anche gli spettatori. Come in "*Le Chef-d'œuvre inconnu*", a lungo rimasto senza pubblico ma abitato dai cavalletti, anche *Senza più titolo* rappresenta una mostra senza visitatori e senza artista, dove restano soltanto i carabinieri a mantenere l'ordine.

Questo girare nelle città deserte dell'anno 2020, che si sta spingendo e inoltrando anche nel 2021, mette a nudo la sparizione dell'umano. Tutto sembra fermo e disabitato. Periodicamente l'umanità è confrontata con il silenzio della morte. È un confronto tremendo, ma anche creativo e poetico. Pur nella loro terribilità, questo silenzio e questa assenza dell'umano sembrano più dignitosi dell'isterico viavai di chi riempie il silenzio con lo schiamazzo di superficie digitale.

Il senso di vivere in *end times*, in tempi finali, al tramonto di una grande civiltà, è ovunque. Questo rende l'opera di Paolini – da sempre basata sull'appartenere a un tempo dopo il tempo, a un tempo che resta, di fronte alle macerie dell'arte passata e sulla soglia di un'opera che mai arriva – particolarmente visionaria oggi, all'inizio di un nuovo secolo che vive il senso della fine, a cui cerca di porre argine attraverso la scienza e la tecnologia.

L'umano permane nell'uso consapevole della lingua, nelle parole dette con intenzione. E questa è la sfera della poesia, che resta viva anche nell'era dell'algorithmo predittivo o della statistica applicata. Non a caso, Paolini ha voluto pubblicare un catalogo in due volumi, uno a carattere descrittivo,

l'altro di suoi versi, intitolato *Recital*, termine usato per indicare una performance di brani musicali oppure, più raramente, la lettura ad alta voce in pubblico di una serie di testi poetici.

Qui Paolini scrive: “io non so, non posso dire / che cosa ho voluto fare. / Chi lo sa, non vuole capire / che si può anche tacere”.

La domanda fondamentale che mi sembra ponga oggi Paolini è come continuare a vivere esperienze di spazi e luoghi sebbene siamo già trasformati in avatar digitali, divenuti fantasmi di noi stessi, in un eterno stadio dello specchio lacaniano dal cui vortice, vertiginoso, non possiamo uscire se non per piccoli movimenti, piccoli percorsi, magari per andare a vedere una mostra. Nonostante tutto, l'esistenza può essere riservata.

Torino, 7 marzo 2021

¹ Italo Calvino, *Palomar*, Einaudi, Torino 1983, p. 5.

² Ivi, pp. 115-117.

³ Bento de Spinoza, *Etica*, Bollati Boringhieri, Torino 2019, p. 14 (*Ethica ordine geometrico demonstrata*, ed. postuma 1677).

⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003, p. 576 (trad. Andrea Bonomi). Edizione originale: *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945.