

razioni del pittore, sul discorso continuo con cui egli colma la discontinuità tra un'opera e l'altra.

Dopo un lungo giro il pittore torna alla tela da cui era partito, la squadratura geometrica messa tra parentesi, il quadro che contiene tutti i quadri. La pittura è totalità a cui nulla si può aggiungere e insieme potenzialità che implica tutto il dipingibile. Le fotografie di questa tela squadrata potranno riempire il catalogo d'una pinacoteca immaginaria, ripetute identiche ogni volta col nome d'un pittore inventato, con titoli di quadri possibili o impossibili che basta aguzzare lo sguardo per vedere.

Lo scrittore guardandole già riesce a leggere gli *incipit* d'innumerabili volumi, la biblioteca d'apocrifi che vorrebbe scrivere.

ITALO CALVINO

IDEM

Et quid amabo nisi quod aenigma est?

GIORGIO DE CHIRICO,
in *Autoritratto*, 1911

Coll. S. Resor, Greenwich (Conn.)

... mancò in lui per altro la qualità essenziale per un artista, qual è quella della scelta delle forme, per essere tra i più eccellenti.

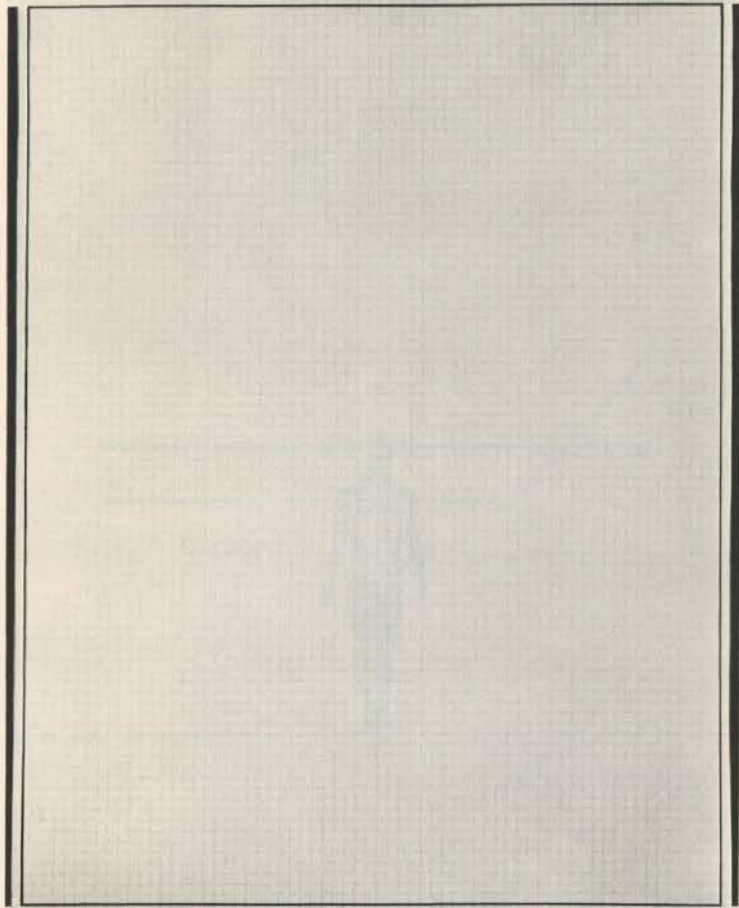
G. B. CAVALCASELLE e J. A. CROWE
(*Storia della pittura in Italia*, 1898)

Quanto posso intendere per dignità, per «qualità essenziale» di un artista, non si deposita nella soluzione dell'esperienza, il progetto è irriducibile all'oggetto, l'immaginazione elude l'immagine, io non sono il quadro.

Tutto quanto invece si concede alla traduzione diretta, garantita, leggibile, corrisponde all'elaborazione compositiva di una tecnica, di un processo, già di per sé esistente.

Da qui le difficoltà di mantenere il piano della ricerca in merito soltanto a questo problema, date appunto le false soluzioni offerte dalla tautologia da una parte, e dal compiacimento della boutade dall'altra, la difficoltà infine di dare del problema una valutazione «estetica».

Per questo, progettare oggi non può che significare volontà di una sperimentazione «finita» (cioè non tesa *a*, ma rivolta *in*), tale che di per sé si viene a definire il rapporto e la differenza qualitativa, non secondo superate ipotesi di purezza e libertà di linguaggio, ma per proprietà di espressione, per esempio tra pittura e design: in termini di stretta lettura dell'opera, cioè di pura apparenza, il design «significa», esibisce il progetto, il quadro lo dimentica, lo cancella, per le infinite e profonde aperture che soltanto possiamo intravedere, ma che dobbiamo perseguire perché la realtà possa essere più fruita e, dunque, più reale.



INDICE, 1963.

(«Figuratevi un tribunale, composto di due giudici, ai quali il codice di procedura imponesse questa norma: – Quando i due giudici vanno d'accordo nel sentenziare, tanto meglio; ma quando ci sia disaccordo, prevarrà il parere del primo –. Non è chiaro che il secondo giudice si potrebbe mandare a casa, e risparmiare que' pochi? Ebbene, il primo giudice è l'Uso; il secondo, l'Etimologia.

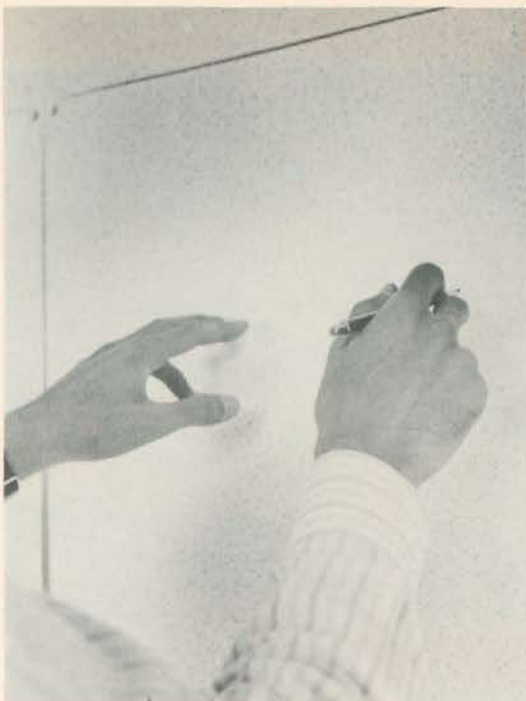
Infatti, quando Uso dice pane e l'Etimologia dice pane anche lei, sono d'accordo, e non c'è questione; ma quando l'Uso dice: una quarantena di cinque giorni, un paniere di frutta, i ferri d'argento del chirurgo, brutta calligrafia, omicida di mio fratello, brandire il pugnale, sciacquarsi la bocca col vino, eccetera, eccetera; e l'Etimologia salta su a dire che una quarantena non può essere di cinque giorni; che il paniere è fatto pel pane; che i ferri non possono essere d'argento; che calligrafia vuol dire bella scrittura, e, se è bella, non può essere brutta; che omicida di mio fratello vuol dire uccisore d'un uomo di mio fratello; che il pugnale non è il brando, e che l'acqua, pur troppo, non è vino...»)

L'affanno, l'urgenza dell'idea, la ricerca «obbligata», la preoccupazione per l'evidenza, siglano il destino grottesco, l'affascinante sgradevolezza dell'arte d'oggi. La musa capovolta, il rovescio del quadro, la trascrizione infinita, l'arbitrio del tempo, irridono la precarietà (e lo splendore) dell'immagine.

Invoco, nel mio lavoro, la trasparenza etimologica delle opere di Beato Angelico, Johannes Vermeer, Nicolas Poussin, Lorenzo Lotto, Jacques-Louis David.



DELFO II, 1968.



VEDO (LA DECIFRAZIONE DEL MIO CAMPO VISIVO), 1969.



ELEGIA, 1969.

Non posso affermare che la mia ricerca è dedicata al vero (al visibile) così come, forse, non si può affermare che l'arte astratta è nata, nel 1810, con gli «errori» di Ingres. Due giorni a Montauban invitano a possedere la scoperta; un minuto, in seguito, basta ad estenderla (e a ridurla) al flusso inesauribile delle emozioni. Unica storia di queste opere è l'assoluta dedizione al fenomeno, antico, di vedere.

1960 L'opera preesiste all'intervento dell'artista (che è il primo a poterla contemplare). La ricerca è tesa verso immagini assolute, inerenti alla natura stessa della tela e all'impiego di una tecnica elementare: colori a tempera, inchiostri, ecc. (la squadratura geometrica della superficie pittorica, la campitura monocroma, il ricalco di una carta quadrettata, il disegno di una lettera, una scala cromatica).

1961-63 L'enigmaticità degli strumenti obbliga alla loro lettura come soggetto ineffabile. Il quadro cessa di trasmettere un'immagine e diventa una presenza muta, rappresenta cioè gli elementi stessi con cui si costituisce: una superficie di masonite, un foglio di carta sono rifilati in modo da far intravedere il telaio su cui sono fissati. Una successione regolare di colori è presentata ordinatamente nel «vuoto» di una plastica trasparente, così un barattolo di vernice, il rovescio di una tela, ecc.

1964 Una mostra che dà l'impressione di un'esposizione in allestimento: alcuni pannelli in legno grezzo (accostati o sovrapposti l'uno all'altro, appoggiati alla parete) «sostituiscono» la presenza dei quadri e analizzano i puri rapporti convenzionali di un'esposizione. Nei «disegni» datati 1964, l'idea è di escludere qualsiasi tipo di intervento o di manipolazione diretta. Il foglio sigla perciò soltanto i termini di una pura coincidenza (la firma e l'anno) e trattiene, ma non elabora, quel dato materiale (un altro foglio, la matita, una riproduzione, uno strumento di lavoro) che risulta così implicato in un progetto senza intenzione né finalità.

1965 Una serie di immagini fotografiche ritrae in diversi «quadri» ed in alcuni «momenti» l'autore stesso o il suo studio.

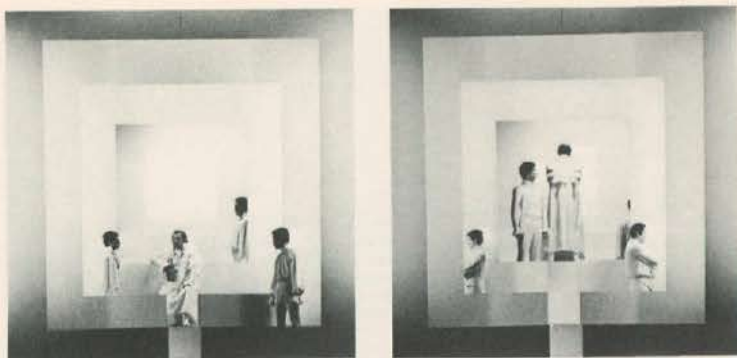
Delfo è una tela fotografica che riproduce, in grandezza al vero, l'immagine del pittore (io stesso) e del telaio del quadro in una sorta d'identità illusionistica dell'autore e dell'opera. 1421965 sono le cifre corrispondenti alla data (14 febbraio 1965) in cui il fotogramma è stato scattato: il pittore è ripreso dal fotografo nell'atto di impugnare la tela. L'intera scena è «vista» alle spalle dello stesso fotografo, come un dato assoluto.

1966 Altre opere tendono a «leggere» rigorosamente l'ambiente o a copiare la propria immagine.

1967-68 In *Una poesia, Qui, Lo spazio* la parola diventa immagine di se stessa: tende cioè ad identificare la metrica spaziale del suo significato. *D867* è una tela fotografica che rappresenta l'autore nell'atto di portare un quadro (un'altra tela fotografica, del 1965, in cui sono ritratto mentre porto una tela bianca). La riproduzione di un particolare di un dipinto di Nicolas Poussin è «doppia» affinché *Flora* stessa porga allo spettatore le sembianze in cui è stata rappresentata dal pittore. In alcuni collages è lo stesso foglio da disegno che tende a riscattare, da ruolo di supporto, la sua presenza assoluta ed enigmatica. E ciò grazie ai riporti che, dai margini o al centro, intervengono come elementi rivelatori: sottolineano, definiscono cioè i confini casuali e provvisori di una superficie, di un'immagine che avevamo sotto gli occhi e di cui forse non ci saremmo accorti.

1969-70 L'impossibilità della definizione (perché quel quadro è quel quadro, la sua potenziale estensione o riduzione), le infinite equivalenze interpretative di una dimensione che è pur sempre la stessa (l'esistenza categorica del quadro come tale).

Francis Picabia: Senza titolo, 1917 è proprio un quadro di Picabia. L'idea è di «vedere» le cose: il quadro si spoglia cioè di ogni suo attributo di collocazione per offrirsi all'occhio del visitatore. Non si tratta quindi di una scelta critica o della riscoperta di un'opera particolare, ma dell'affermazione che questo, come infiniti altri, è un momento creativo.

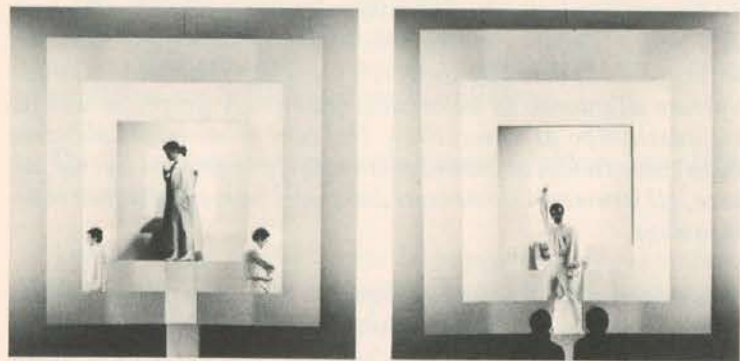


SCENE E COSTUMI DEL «BRUTO II», 1969.

La scena è costituita da quattro cornici concentriche (lineari, bianche, gessose) che si succedono in profondità a brevi intervalli uguali. Il pavimento, i lati e il soffitto della scena, simulati dalla successione regolare delle cornici, non sono visibili.

Le luci sono diffuse, omogenee, non creano ombre portate: tutt'intorno, il palcoscenico è immerso nel buio.

Gli attori agiscono su fondi piatti, senza prospettiva (in una prospettiva rigida, artificiale) hanno pose statiche. Costumi dell'epoca dell'Alferi (Direttorio, Impero) tutti bianchi, come l'insieme della scena. I Littori, che compaiono dal buio del palcoscenico e non entrano mai nello spazio della scena, indossano lo stesso costume di Cesare (ma tutto nero), così come il Popolo, che sale dalla platea, indossa lo stesso costume di Bru-



to (ma nel tessuto delle poltrone della sala). Spesso (dalla seconda e dalla terza cornice) emergono soltanto il busto o la testa dei personaggi. Gli attori si spostano da un settore all'altro (attraverso uno stretto vano di passaggio che interrompe il lato inferiore di tutte le cornici) senza durezza ma senza esitazioni, con rapidità, come se nel movimento non fossero più, per un istante, quei personaggi.

Luci accese in sala: Cesare, seduto al centro del primo settore, guarda la platea. Antonio, Cicerone, Bruto, Cassio, Cimbro in piedi di spalle, immobili sulla prima cornice, disposti in simmetria come statue in un tempio. Da questo momento nessun personaggio, anche se inattivo, abbandona lo spazio della scena.

Ivan Puni, diceva V Sklovskij, dipinge un quadro, lo guarda e pensa: Io non c'entro, doveva essere fatto così. Anche di te, mi pare si possa dire lo stesso. Cosa significa per te dunque operare all'interno di un circuito pittorico, e perché si manifesta questo tipo di «necessità». Nei tuoi primi lavori abbiamo visto come tu non abbia proposto una immagine ma offerto, invece, gli strumenti elementari dai quali l'immagine acquista dimensione.

L'esigenza era quella di affrontare il quadro per quello che l'idea di quadro poteva stimolare o proporre. Nel senso appunto di cercare di afferrare il perché della presenza fisica del quadro come oggetto.

Come regressione...

Come coscienza critica, non nel senso di lavoro riduttivo, ma come esigenza astratta. Nel senso di gratuità dell'opera. Era il tentativo di dare forma, esistenza direi, ad un'opera senza la mortificazione di vederla compiuta. Senza l'impaccio intimidatorio del significato. Un desiderio di applicazione pura.

Ma non era poi sostituire un'immagine con un'altra?

Lo era di fatto. Non lavoravo per scandire dei punti successivi, ma per questo senso di applicazione rigorosa e senza fini.

Il foglio squadrato, il barattolo di vernice imprigionato nel telaio ecc., non erano azioni bloccate, intimidite, ripensamento o incapacità di aggredire una situazione? Cosa volevano dire queste tue operazioni, quali significati acquistavano verso l'esterno...

Nessun quadro da quell'epoca a oggi si pone come elemento in successione, né all'interno del mio lavoro, o in scala dialettica coi fenomeni dell'arte... Con quei lavori non intendevo sottrarmi ad una situazione obbiettiva..., ma dedicarmi ad uno spazio esclusivo.

Lo stimolo comunque era «quella» situazione in atto.

Certo non mi mancava l'informazione di «quella» pittura in «quel» momento. Il mio non era un atteggiamento naïf, bensì una precisa volontà di non dichiarare attraverso il lavoro una collocazione in riferimento alla situazione.

Quelle tue tele bianche da chi e come sarebbero state riempite, più tardi?

Dalla considerazione stretta del supporto il mio discorso si sarebbe ampliato, come interesse ad un contesto generale dell'arte, cioè all'oggetto visto nel suo spazio.

A questo punto l'oggetto non era un oggetto visto, ma un oggetto «da vedere». Quale?

I lavori per esempio a cui abbiamo alluso, quelli del '64, semplici pannelli di legno che avevano la pura funzione di sostituire la presenza del quadro nello spazio di una mostra: come domanda sulla sua individuazione su di uno «spazio appeso». In seguito la tela bianca è vista dall'istantanea fotografica nello studio o come elemento complementare del pittore fino ad articolarsi in uno spazio reale. E anche in questo caso segnando declinazioni ovvie: segnare un angolo di una stanza. Erano rilevazioni più che invenzioni.

C'è nel tuo lavoro una enigmaticità degli strumenti, come rappresentazione di se stessi.

C'è tutta la pittura nel pennello, stratificazioni di esperienze e di tecniche. C'è una domanda emblematica nel pennello e nel quadro: non come debba svilupparsi l'immagine, ma perché esiste, sul perché dell'esistenza pura del quadro.

Con il tuo interrogativo, con la tua analisi aggiungi quadri a quadri. I tuoi quadri non si limitano ad essere solo letture critiche e invenzioni ma anche e solo quadri.

Cerco di non dare ai miei quadri una consistenza comunicativa che cancelli l'esistenza del quadro come tale: attraverso il mio lavoro non inspessisco il quadro, ma provo a farlo vive-

re come conferma non abusiva della sua pura presenza. È, questo atteggiamento, una inconsumabile prospettiva di ricerca che non presume mai i suoi fini. Non che di questo mi compiacia, ma non mi è ben chiaro come potrebbe essere altrimenti: stabilire e descrivere un fenomeno in cui non si intravedono se non intuitivamente linee e confini.

C'è un momento nella tua ricerca in cui fare il quadro è, diventa, scrivere il quadro.

La descrizione dell'opera, il suo titolo, prende il sopravvento e si pone come un momento da percepire e trova, in questo senso, ogni volta un suo modo precipuo di svolgersi.

Perché?

Per voler dare un limite superiore all'immagine. Confermare attraverso la parola la disponibilità dello spazio.

Quanto c'è di letterario, di narrativo in te? Perché mi sembra di avvertire in te un'urgenza di raccontare.

Direi che se c'è un aspetto letterario è sempre dato per sottrazione. Forse in tutti i miei lavori c'è un alone letterario, suggerito, lasciato lievitare per insufficienza e precarietà del dato visivo.

I tuoi lavori contengono e propongono uno spazio al di là di quella agibilità oltre che mentale, fisica. La scenografia è qualcosa che accoglie e propone un certo tipo di intervento, no?

È un suggerimento, ovviamente visivo, che ha la funzione non tanto di creare una cornice visuale di quanto accade ma di promuovere l'accadimento fisico della trama che si svolge. Non è uno stile dato e connotato all'azione, ma crea uno spazio adeguato, rivela lo spazio nel quale l'azione avviene. E l'azione avviene grazie alla scena e non (suo malgrado) perché circoscritta dalla scena.

Prima hai accennato riferendoti agli inizi del tuo lavoro ad una ricerca «rigorosa e senza fini». Ancora oggi è così che la intendi? È rimasta in questi termini la tua poetica? In caso affermativo che tipo di tempo è trascorso tra lo ieri e l'oggi.

Il tempo ha portato a sostituire i vocaboli, gli strumenti. C'è stato un ricambio. Agli inizi erano gli strumenti della pittura in generale. Ora il ricambio ha provveduto a sostituirli con le parole (i quadri) che man mano ho fatto. Prima gli strumenti, poi i quadri. Non si è trattato di un'analisi critica in chiave temporale, ora ho comunque fra le mani strumenti di natura diversa.

Domani allora il tuo lavoro potrebbe essere svolto con quadri dei tuoi quadri?

Sì, lo sono già in pratica. È come approntare un vocabolario che cambia il lessico ma non la sintassi. Cambia la sonorità ma non il tipo di periodo. Sono parole anziché lettere.

Comunque questo tuo precario dato visivo basta a dar luogo a narrazioni.

Direi che è lo stesso concetto di quadro ad essere letterario, non solo per la indefinibilità della sua apparenza ma proprio per la sua cristallinità come essenza.

Si tratta di un viaggio su di una traiettoria di cui non si conoscono le stazioni ma si avverte la direzionalità.

Hai costruito un sistema con tutte le contraddizioni che un sistema contiene.

O si è costruito da solo. Il mio modo di agire è in rapporto, staffetta continua, tra il quadro di prima e quello di dopo. Ogni mio quadro in definitiva è la replica del precedente (vorrei dire che nasce già «come» replica del precedente).



Edgar Bogojawlensky:
Amore e Psiche



José Alfonso Berkeley:
Apparizione



J. Louis Morel:
Cigno trasformato in cigno



Arcadio Llorente:
« Illusion perdue »

UN QUADRO, 1970.



Ahmed Barka:
Mercato tunisino



Arabella Florio Stewart:
Interno a Mirabeau



Estelle Masselin:
Orto botanico



Mehemet Kalahari:
Zorah

Io, che tanti uomini fui, non son mai stato
colui nel cui abbraccio languiva Matilde Urbach.

GASPAR CAMERARIUS,
in *Deliciae poetarum Borussiae*, VII, 16

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.



Settembre 1478



Aprile 1504



Ottobre 1636



Marzo 1807



Settembre 1890



Febbraio 1895



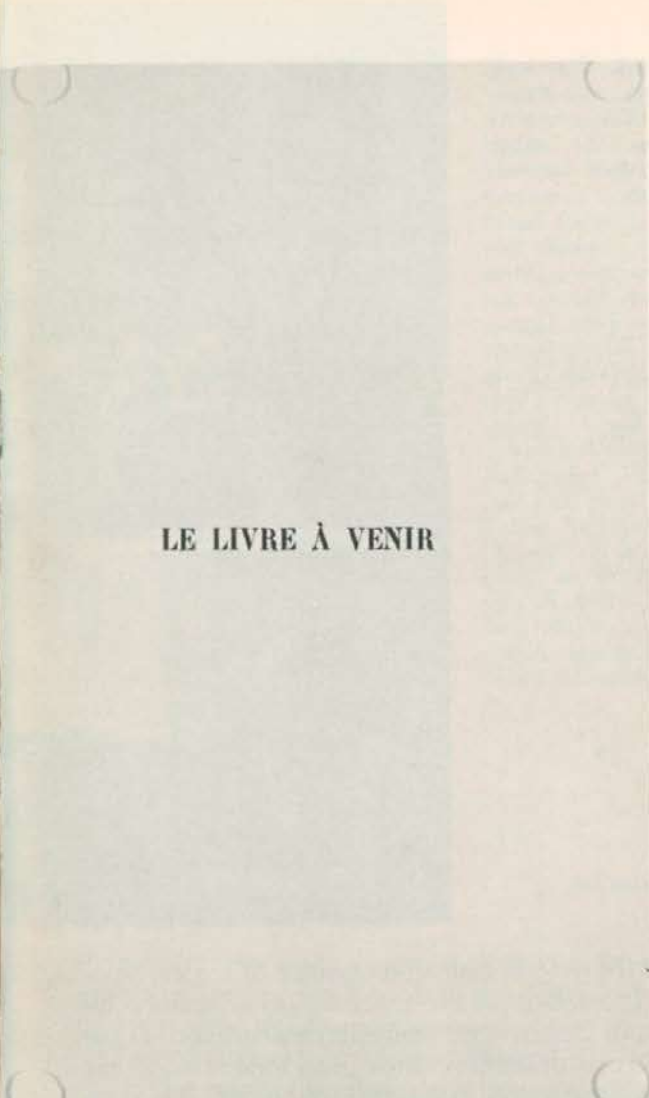
Giugno 1917



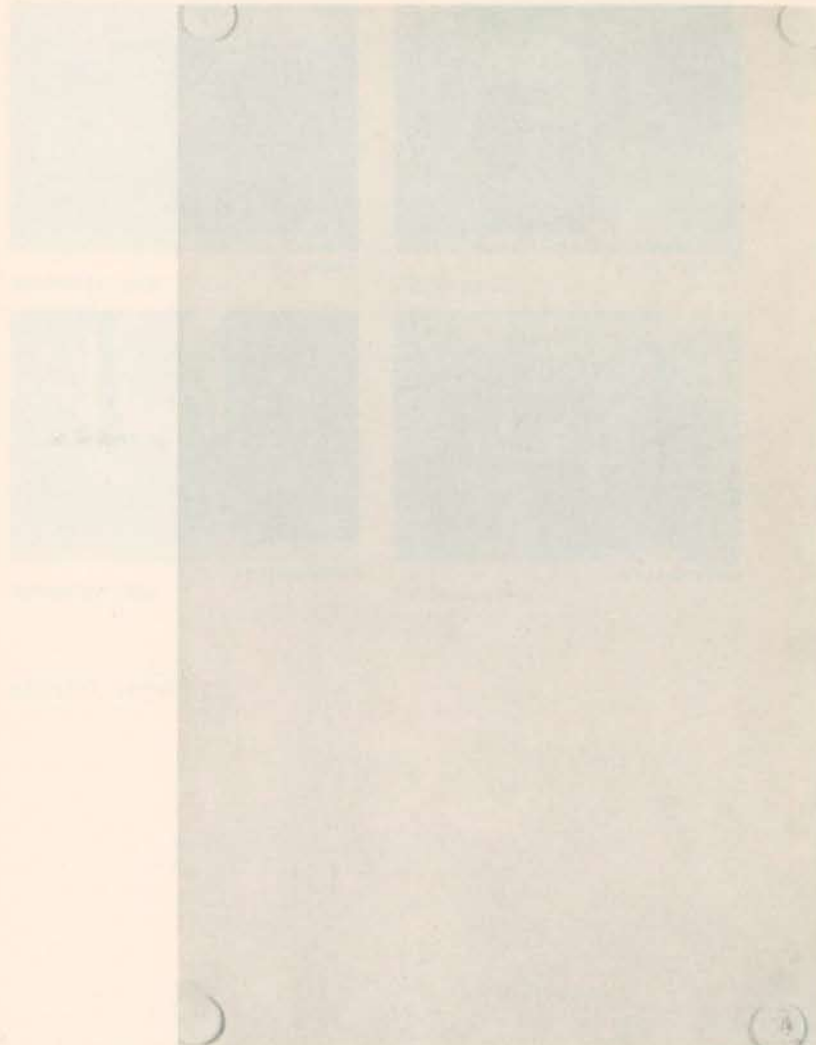
Ottobre 1921

MUSEO, 1970-73.

Otto momenti, e otto luoghi, scoperti sulle tracce di un viaggio imperscrutabile e irreversibile. Da Fiesole a Urbino, da Roma a Parigi, Aix-en-Provence e Ferrara, la Musa visita l'Angelico, Raffaello, Poussin, Ingres, Rousseau, Cézanne e De Chirico: svanisce ad Ancona in uno studio inanimato, costruito come uno scenario ed esposto come modello in una mostra di ambienti nel 1921.



LE LIVRE À VENIR



LE LIVRE À VENIR, 1971.

Chi, per esempio, amando la pittura di Jacques-Louis David dovesse pur riconoscere come impareggiabile il fascino di *Mlle du Val d'Ognes* (un quadro di Constance Marie Charpentier, sua allieva e seguace) rischierebbe di perdersi in una domanda inquietante. lontana dalle coordinate «riconosciute» di tutta la storia dell'arte.

Antoine-Laurent Lavoisier: Antonio Pierfederici | Beatrice d'Este: Ottavia Piccolo | Giovanna d'Arco: Teresa Martin | Lev Trockij: Richard Münch | Paul Verlaine: Jean-Claude Brialy | Lawrence d'Arabia: Peter O'Toole | Paolo: Edoardo Torricella | Raffaello Sanzio: Giuseppe Scarcella | Oliver Cromwell: Richard Harris | Camille Desmoulins: Paolo Graziosi | Socrate: Jean Sylver | Socrate bambino: Jaime Moraleda | Paolo Casaroli: Renato Salvatori | Giovanni: Mohamed Kouka | Alessandro Magno: Alfredo Bianchini | Isabella la Cattolica: Aurora Bautista | Perugino: Diego Della Valle | Nikolaj Lenin: Kurt Bech | Marchese Joseph de La Fayette: Dario Penne | Leonardo da Vinci: Philippe Leroy | Leonardo da Vinci bambino: Gianluca Cicalè | Leonardo da Vinci giovinetto: Arduino Paolini | Marchese di Posa:



APOTEOSI DI OMERO,
1970-71.

Apoteosi di Omero è il titolo di un quadro di Ingres, esposto al Louvre. In quell'opera alcuni personaggi della storia indicano la figura di Omero come emblema dell'ispirazione classica. Nel mio lavoro, dallo stesso titolo, una serie di fotografie posate su leggii come partiture singole e autonome (ogni spettatore si può rispecchiare in ogni interprete e quindi in ogni personaggio) costituisce una scena senza alcuna finalità narrativa: nessuna relazione unisce le varie identità salvo la loro comune funzione simbolica.

La scena è classica, o lo sarebbe se così non apparisse soprattutto all'occhio, avido e ottenebrato, di chi appunto classica la «vede». Non è, nondimeno, moderna come potrebbe simulare

Massimo De Francovich | Giulio Cesare: Rino Sudano | Isabella d'Aragona: Martha Fisher | Atahualpa: Christopher Plummer | Vladimir Majakovskij: Dmitrij Cerkasov | Luigi XIV: Jean-Marie Patte | Girolamo Savonarola: Antonio Battistella | Francisco Pizarro: Robert Shaw | Sophia Scholl: Nicoletta Rizzi | Elisabetta I: Flora Robson | Attila: Jack Palance | Isabella d'Este: Bianca Toccafondi | Caligola: Carmelo Bene | Gesù Cristo: Giacomo Balla | Arthur Rimbaud: Terence Stamp | Emiliano Zapata: Marlon Brando | Henry Van Meergeren: Riccardo Cucciolla | Maria Walewska: Greta Garbo | Enrico Mattei: Gian Maria Volonté | Bernadette Soubirous: Jennifer Jones | Blaise Pascal: Pierre Artidi | Vittorio Emanuele III: Giulio Girola | George Christine Jorgensen: John Hansen.

di intenderla un giudizio devoto al classico. Direi che la scena, piuttosto, sembra concepita dagli stessi personaggi e corrisponde ad un'ottica rigorosamente teatrale.

Teatrale, classico, moderno sono tre dati incongrui fino a che non si conosca il valore dell'incognita: gli interpreti *sono* quei personaggi, fermano il tempo reale, non hanno luogo, sconvolgono – per un attimo che essi soltanto possono individuare (fuori dalla scena?) – i riferimenti abituali (le loro, le nostre stesse identità), celebrano una finzione abbagliante.

Prima e dopo questa illusione di eternità, poco resta all'osservazione, nulla all'analisi. In queste pagine, ho raccolto e ordinato le tracce visibili di queste ipotesi.



ATENEIO, 1971-73.

L'arte è nobile, spregiudicata e imprevedibile per eccellenza (chi si ostina a discutere sulla «morte dell'arte» non scorge che il fantasma di un corpo, anziché un'inimitabile dinastia). Ora come sempre, per lealtà e gusto del rischio, ha aperto le porte ai suoi più agguerriti attentatori: molti, sempre più numerosi strateghi progettano musei di specchi a misura di un visitatore che soltanto loro riescono a giudicare rassegnato.

La Doublure richiama nel titolo le apparenze illusorie descritte da Raymond Roussel nel suo primo libro. È costituita da 28 tele (14 erano quelle che formavano la mostra «Un quadro», 1970). Ogni tela riproduce la finzione prospettica di se stessa e propone uno spazio virtuale, emblematico. Sul retro di ciascuna ho trascritto dei frammenti di interviste o descrizioni di altre mie opere come se nessun quadro si sia mai trattato, per sempre, in un oggetto, al di là della sua pura intenzione.

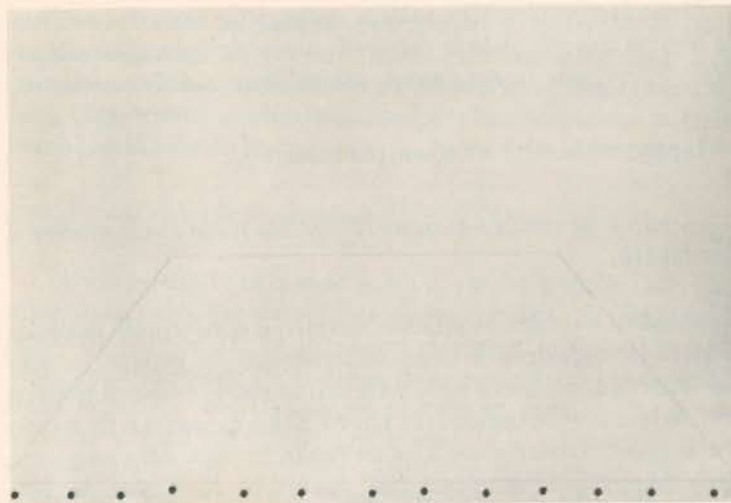


Le dimensioni di queste tele corrispondono al rapporto proporzionale del mio primo quadro, sono cioè l'amplificazione (la premessa?) di *Disegno geometrico* (1960).

Il tracciato è lineare, prospettico, come se i quadri dovessero costituire un riferimento per ciò che è (nello spazio, nel tempo?) davanti ad essi. Non ha quindi altro fine se non quello di rendere riconoscibile la rappresentazione di una scena.

Finora era il linguaggio in se stesso a presumere un'immagine: ora è l'immagine (presunta) che tende ad illustrare l'enigma del linguaggio. Questi quadri sono dunque il diaframma tra il mio lavoro e il mio modo di vederlo.

La visione è simmetrica? L'immagine è implicita al quadro, la percezione parallela all'immagine, il tempo estraneo alla percezione.



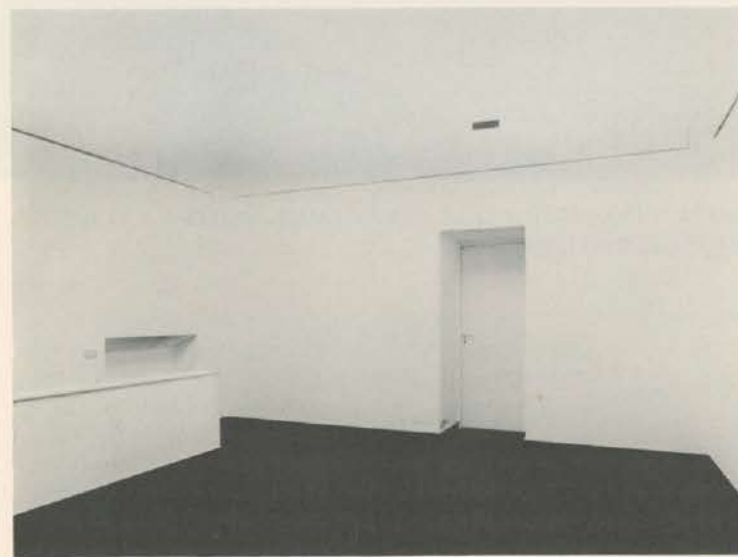
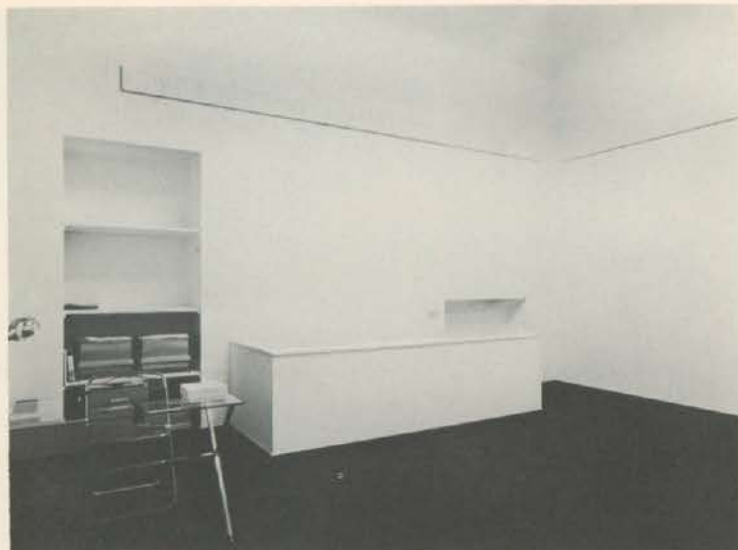
LA DOUBLURE, 1972-73.

(«un'immagine preesistente, anonima e neutra | quello che è stato l'itinerario dell'opera | il disegno preliminare di qualsiasi disegno | la stessa superficie aveva "già" una sua vita | infinite figure di un altro linguaggio | il soggetto "tela" è visibile nel suo doppio | come l'immagine dell'immagine | l'orizzonte di luce delimitato dai due piani | la figura dell'autore | io non sono il quadro | ancora una volta il telaio, la tela | un'immagine verosimile | a distanza reciproca uguale | la tipica decorazione a foglia d'alloro | la trascrizione infinita | una prospettiva illusoria | affinché Flora stessa porga allo spettatore le sembianze in cui è stata rappresentata dal pittore | la mano che Ingres attribuisce a Poussin | copia eseguita sulla memoria dell'originale | ogni tela riproduce l'immagine di se stessa | copia e simulacro di un fenomeno | un quadro, dipinto nel 1960 | nessuno può descrivere un quadro | un paradosso della metamorfosi | una domanda astratta | le tracce visibili di queste ipotesi | ha significato l'assenza | una simmetria nominale, non naturale»).

Il ciclo di esposizioni intitolate «Idem» non ha pretese analitiche: non si riferisce cioè a termini verificabili, non rivendica un risultato attendibile.

Le opere elencate in successione (le mie? le passate o le future? quali altre?) sono la pura sospensione decorativa di un enunciato impronunciabile, la scommessa perduta nei meandri della memoria e delle immagini. Se la stesura originale di «Idem» può simulare di ripercorrere le tracce virtuali di altre opere, «Idem (II)» può rinnovare la stessa indagine o rappresentare una nuova versione di «Idem», e così «Idem (III)», «Idem (IV)», realizzato in undici esemplari, è l'una o l'altra di queste due interpretazioni o, ancora, la copia del suo uguale precedente.

Può un'opera sopravvivere, evadere lo scandalo della comunicazione?



IDEM (REGESTO DELLE OPERE COME MOTIVO A PUNTI MULTICOLORI), 1972.

Bibliografia

Scritti di Giulio Paolini

- 1970 Intervista di M. Pirelli, in *«L'Espresso»*, Torino, 8, 19-26.
- 1971 *Il quadrato d'angolo*, in *«D'Art»*, Milano, 8, 3.
- 1972 *Una donna nel tempo*, in catalogo Galleria Nemeth, Torino, 1972.
- 1973 *Non parole ma a / Presentazioni edite*, in *«Qui non fare»*, Anagnino, Roma, n. 2.
- 1974 *Verdi*, in catalogo Galleria Nemeth, Torino, febbraio-marzo 1974 - *XXX Biennale internazionale d'arte*, Venezia.
- 1975 *Da quadrato*, in *«D'Art»*, Milano, n. 2.
- 1976 *Adiposità di D'Arco*, in:
- Intervista di E. Sauri, in *«Schwartz des Financiers»*, Sochi, Ginevra.
- Intervista di M. Rinaldi, in *«Prospect»*, Milano, n. 1.
- Le strisce e simmetriche?*, in G. Colson, Giulio Paolini, Scenari, Paris, New York - Paris.
- Intervista di G. Colson, in Giulio Paolini, Scenari, Paris, New York - Paris.
- 1977 *Stato di lavoro*, in *«Nero»*, Milano, n. 1.
- Intervista (Disegno in bianco) di N. Origo, in *«Futurum»*, Torino.
- Le Dredghe*, in catalogo Galleria L'Autore, Roma.
- Intervista (Disegno di disegnarci) di A. Nocchi Ottol, in catalogo Studio Massimo, Milano.
- 1978 *Jahon*, in catalogo Galleria Olyra, Genova.

Scritti su Giulio Paolini

- 1974 *Kappa, P. Pirelli d'«Espresso» - Torino*, in *«L'Espresso»*, Milano, 1974.

Scritti di Giulio Paolini.

- 1966 Intervista di M. Pistoi, in «Marcatré», Roma, n. 19-22.
- 1967 *Il quadro di sempre*, in «B't», Milano, n. 5.
- 1968 *Una lettera sul tempo*, in catalogo Galleria Notizie, Torino, aprile.
- 1969 *Note per le scene e i costumi del «Bruto II»*, in «Qui Arte Contemporanea», Roma, n. 6.
- 1970 *Vedo*, in catalogo Galleria Notizie, Torino, febbraio e in catalogo XXXV Biennale internazionale d'arte, Venezia.
- 1972 *Un quadro*, in «Data», Milano, n. 2.
«Apoteosi di Omero», ivi.
- Intervista di K. Staeck, in *Befragung der Documenta*, Steidl, Göttingen.
- Intervista di M. Bandini, in «Prospects», Milano, n. 1.
- La visione è simmetrica?*, in G. Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York - Paris.
- Intervista di G. Celant, in *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York - Paris.
- 1973 *Note di lavoro*, in «Nac», Milano, n. 3.
- Intervista (*Dipingere la pittura*) di N. Orengo, in «Fuoricampo 2», Torino.
- La Doublure*, in catalogo Galleria L'Attico, Roma.
- Intervista (*Dentro il linguaggio*) di A. Bonito Oliva, in catalogo Studio Marconi, Milano.
- 1974 *Idem*, in catalogo Galleriaforma, Genova.

Scritti su Giulio Paolini.

- 1965 Rosso, F., *Pittori d'avanguardia a Torino*, in «Le Arti», Milano, giugno.

- 1969 Musée d'art moderne, Parigi: VI^e Biennale de Paris.
- 1970 Museo civico, Bologna: III Biennale internazionale della giovane pittura.
Kunstmuseum, Lucerna: Processi di pensiero visualizzati.
Museum of Modern Art, New York: Information.
Palazzo delle esposizioni, Roma: Vitalità del negativo.
- 1972 Kassel: Documenta 5.
- 1973 Palazzo delle Esposizioni, Roma, X Quadriennale: La ricerca estetica dal 1960 al 1970.
Musée Galliera, Parigi, Festival d'automne: Aspects de l'art actuel.
Museu de arte moderna, San Paolo: XII Bienal.
Roma: Contemporanea.
Museum of the Philadelphia Civic Center, Filadelfia: Italy Two, Art around '70.
- 1974 Kunsthalle, Berna: 4 aus Italien.
Museum am Ostwall, Dortmund: Fotomedia.
Kunsthalle-Kunstverein, Colonia: Project '74.
- 1975 Internationeel Cultureel Centrum, Anversa: Giovani artisti italiani.
Museum of Modern Art, New York: Video.

Indice

1969

1970

1972

1973

1974

1975

1976

1977

1978

1979

1980

1981

1982

1983

1984

1985

1986

1987

1988

1989

1990

1991

1992

1993

1994

1995

1996

1997

1998

1999

2000

2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007

2008

2009

2010

2011

2012

2013

2014

2015

2016

2017

2018

2019

2020

2021

2022

2023

2024

2025

- p. 29 Giovane che guarda Lorenzo Lotto, 1967 cm 30 x 24
 30 Collages, 1966-68
 32 Ciò che non ha limiti e che per la sua stessa natura non ammette limitazioni di sorta, 1968 (ed. di 50 esemplari)
 34 Da *Una lettera sul tempo*, in cat. Galleria Notizie, Torino 1968
 35 Delfo II, 1968 cm 180 x 95
 36 Autoritratto, 1968 cm 98 x 74
 36 Nel mezzo del dipinto Flora sparge i fiori, mentre Narciso si specchia in un'anfora d'acqua tenuta dalla ninfa Eco, 1968 cm 150 x 128
 37 L'invenzione di Ingres, 1968 cm 42 x 32
 38 Primo appunto sul tempo, 1968 (particolare) cm 200 x 200
 38 Nécessaire, 1968 cm 22 x 22 x 28
 38 La dea Iride, 1969 cm 155 x 125
 39 Quattro immagini uguali, 1969
 40 Vedo (la decifrazione del mio campo visivo), 1969 cm 225 x 375
 40 Elegia, 1969 cm 15 x 15 x 11
 41 *Note di lavoro*, in «Nac», n. 3, Milano 1973
 44 Francis Picabia: Senza titolo, 1917 (riproduzione dell'opera esposta e dei testi pubblicati, in cat. della mostra «Gennaio '70», Museo Civico, Bologna 1970)
 48 Scene e costumi del «Bruto II», 1969, Teatro Stabile di Torino
 50 *Dipingere la pittura*, intervista di N. Orenco, in «Fuoricampo 2», Torino 1973
 54 Un quadro, 1970
 56 Museo, 1970-73
 58 Le livre à venir, 1971 cm 20,5 x 28
 60 Apoteosi di Omero, 1970-71
 62 Early Dynastic, 1971
 64 The Encyclopaedia Britannica (fourteenth edition, vol. 12), 1971 cm 56 x 48 (ed. illimitata)
 65 La visione è simmetrica?, 1972 cm 200 x 300
 65 Nove quadri datati dal 1967 al 1971 visti in prospettiva, 1972 cm 120 x 180
 66 Ennesima (appunti per la descrizione di sette disegni datati 1972)
 66 *Due interventi*, in «Futuribili», n. 42-43, Roma 1972, e «Proposta», n. 8, Roma 1973
 68 Ateneo, 1971-73

- p. 71 La Doublure, 1972-73
 72 *Dentro il linguaggio*, intervista di A. Bonito Oliva, in cat. Studio Marconi, Milano 1973
 76 Giulio Paolini, 1973
 81 Una visione, 1973 cm 120 x 80
 83 Idem (registro delle opere come motivo a punti multicolori), 1972
 84 Idem II (registro delle opere come motivo a linee fosforescenti), 1972-73
 86 Idem III (registro delle opere come motivo a spazi adiacenti), 1973
 88 Idem IV (registro delle opere come motivo a figure geometriche sparse), 1974
 90 Unisono, 1974 (videotape, durata 1 minuto)
 92 Dimostrazione, 1974
 94 Post Scriptum, 1974 (ed. di 60 esemplari)
 97 *Bibliografia*
 105 *Mostre personali e collettive*