

Recital
Giulio Paolini



Giulio Paolini *Recital*



CASTELLO DI RIVOLI

Giulio Paolini

Recital

Scritture in versi | Writings in verse
1987-2020

VOLUME II

Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea

Giulio Paolini

Giulio Paolini. “*Le Chef-d’œuvre inconnu*”

Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino
15 ottobre / October 2020 – 16 maggio / May 2021

Mostra e catalogo a cura di
Exhibition curator and catalog editor
Marcella Beccaria

Publicato da / Published by
Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino
in 800 copie

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. / No part of this book may be reproduced or utilized in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recordings, or any information storage and retrieval system, without permission in writing from the copyright holders and the publisher.

© 2021 Gli autori per i loro testi / The authors for their texts
© 2021 Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea

Stampato in Italia, 2021 / Printed in Italy, 2021

ISBN: 978-88-944817-8-5

Copertine / Covers

Il progetto per le copertine dei due volumi è stato realizzato da Giulio Paolini. *Senza titolo*, 2020, è stato ideato dall'artista per l'interno della sovraccoperta (Foto © Luca Vianello).

Giulio Paolini designed the front covers of the two volumes. *Senza titolo* (Untitled), 2020, was conceived by the artist for the inside of the dust jacket (Photo © Luca Vianello).

SOMMARIO
CONTENTS

Volume I

Giulio Paolini. “Le Chef-d’œuvre inconnu”

LA MOSTRA
THE EXHIBITION

10

SAGGI
ESSAYS

La scomparsa del pubblico. Per una vita riservata
The disappearance of the public. In praise of a reserved life

Carolyn Christov-Bakargiev

36

Giulio Paolini. “Le Chef-d’œuvre inconnu”. Riflessioni sulla trasparenza
Giulio Paolini. “Le Chef-d’œuvre inconnu.” Reflections on transparency

Marcella Beccaria

44

APPARATI
END MATTER

Elenco opere in mostra | List of exhibited works

78

Disegno geometrico. Storia espositiva | Geometric drawing. Exhibition history

79

Nota biografica | Biography

80

Giulio Paolini al Castello di Rivoli. Storia espositiva | Giulio Paolini at Castello di Rivoli. Exhibition history

81

Volume II

Giulio Paolini. Recital

Scritture in versi | Writings in verse 1987–2020

Il paradosso dell’autore
The author paradox

Andrea Cortellessa

7

Scritture in versi 1987-2020
Writings in verse 1987-2020

Giulio Paolini

15

IL PARADOSSO DELL'AUTORE

Andrea Cortellessa

THE AUTHOR PARADOX

Alla loro precedente apparizione, nel bellissimo libro d'artista *Orfano e celibe* (Colophon, 2016), ai suoi «appunti a capo» (come li definisce, qui, in *Vita nuova*) Giulio Paolini apponeva note, *a posteriori*, alquanto rivelatorie. La prima suonava: «Alla prima stesura di una raccolta di scritti brevi, redatta in un normale svolgimento in prosa, è seguita questa seconda versione nella quale numerosi e inaspettati “a capo” frazionavano la regolare successione delle parole sottraendole alla consueta collocazione in righe compiute. | Inoltre, di pari passo, anche l'esposizione conosceva via via una sua graduale contrazione tesa a evitare prolissità e a conseguire una certa sintesi. | Per questo, e non per altro, credo di poter escludere l'intenzione di valenza poetica a quanto ho appunto “trascritto” in versi».

Par dunque di capire che – esclusa una loro eventuale *valenza poetica* – testi come quelli ora presentati, integrati da un'ultima sezione risalente allo scorso biennio, agli occhi di Paolini si differenzino solo *per sintesi* dagli altri che accompagnano, da sempre, il suo percorso d'artista. Sarebbe allora semplicemente un Paolini millesimato ed essenzializzato – haikuizzato, direbbe Zanzotto – quello che incontriamo sulle pagine di *Recital*: il medesimo Paolini, cioè, dei tanti autocommenti una prima volta organicamente raccolti nel volume *La voce del pittore* (a cura di Maddalena Disch, ADV, 1995; senza contare gli innumerevoli altri, da allora, disseminati fra cataloghi di mostre e altre eterogenee pubblica-

When Giulio Paolini's “remarks after a line break” (as he calls them in *Vita nuova*) were first published in the wonderful book *Orfano e celibe*, the artist added some highly revealing *a posteriori* notes. The initial one reads: “The first draft of a collection of short stories, written according to ordinary prose patterns, was followed by this second version, in which a number of unexpected ‘line breaks’ fragmented the regular succession of words by removing them from their usual place in completed lines. | In parallel, the mode of exposition too experienced a gradual contraction, which was meant to avoid wordiness and to attain a degree of succinctness. | For this and no other reason, I believe it is possible to rule out that what I have ‘transcribed’ in verse is designed to carry poetic significance.”

So it seems as though—excluding any possible *poetic significance*—texts such as the ones presented here, and integrated with a final section from the last two years, only differ in Paolini's eyes in terms of “succinctness” from the other texts that have always accompanied his artistic trajectory. Therefore, the Paolini we meet in the pages of *Recital* would simply be a select and essential one—a “haikued” Paolini, as the poet Andrea Zanzotto might say: that is, the very same Paolini behind the many self-comments which were first systematically collected in the book *La voce del pittore* (edited by Maddalena Disch, ADV, 1995) and then scattered among exhibition catalogs and other publications. In-

zioni). E in effetti, leggendo episodi come *Sala di lettura*, *Senza più titolo* o *Senza data*, troviamo versificati lemmi, dell'autore, che già ben conosceamo – altrove redatti in “normale” prosa saggistica – e ai quali nulla aggiunge, insomma, la loro successiva *messa a capo* (infatti da lui stesso descritta, s'è visto, come intervenuta solo *a posteriori*).

Ma dalla selezione operata ora da Paolini, da questo suo nuovo sforzo di *sintesi*, pare dipanarsi un filo rosso preciso: che dà conto dell'effettiva necessità, mi pare, di una *forma differente* come quella impressa, al suo pensiero, dalla presente *messa a capo*. Lo dice il primo componimento che già dal titolo dantesco, *Vita nuova*, afferma la sua valenza inaugurale e programmatica: «la bellezza è sospesa / a mezz'aria». Certo, poi sappiamo come quella stessa *bellezza* in effetti «sprofonda, ferisce, divora»: tanto chi ne sia artefice che chi la contempi. E consiste forse proprio in questa dialettica, fra la *sospensione* in una sfera di separatezza e la *caduta* nelle umane contingenze, la sua natura più intrinseca.

Il tema dell'*attesa dell'opera*, per dirla *à la* Maurice Blanchot, è centrale – ho cercato di mostrare altrove – nelle prassi concrete, prima che nella poetica, di Paolini. Ma i testi di *Recital* ci dicono che anche in altro senso, per lui, *la bellezza è sospesa*. In quell'autoritratto in versi che è *Fotoricordo*, «l'autore non c'è»: proprio come nei tanti autoritratti *sottratti*, o *cancellati* (alla maniera del fondamentale *Delfo* del '65), che punteggiano l'opera visiva di Paolini. *Non c'è* in prima persona ma è invece presente, come si vede, alla terza. Ancorché, appunto, in *sospensione*: «Lui, controfigura di una storia senza inizio né fine, / è sospeso a mezz'aria / incapace di prendere quota / o di toccare terra».

Anche in un'altra figura straordinaria della generazione di Paolini (sebbene di lui più giovane di qualche anno), Gino De Dominicis, ricorre il tema della *sospensione a mezz'aria*: dalla *2ª soluzione di immortalità* (*L'universo è immobile*) – la scandalosa opera col «mongoloide» esposta alla Biennale di Venezia del '72 – al terminale “autoritratto presunto” *L'appeso* – esposto alla Pesa di Roma nel '96 – passando per una comparsata televisiva in cui lo stesso artista, con effetto un po' da baraccone, si presentava assiso a una scrivania, appunto, “magicamente” librata a mezz'aria. Quello che disperatamente, hilarotragicamente, sfidava De Dominicis è lo stesso Avversario metafisico, lo stesso Angelo Sterminatore col quale, dall'inizio del suo percorso, combatte Paolini: il Tempo. Ma è sostanziale una differenza fra i due: mentre quella pretesa da De Dominicis è una materialistica, verrebbe da dire sensistica, immortalità della carne (esplicitamente invocata nella *Lettera sull'immortalità del corpo*, come s'intitola un suo testo fondamentale pubblicato nel '69), proprio nel Corpo individua viceversa Paolini – in questo caso in piena ortodossia gnostica – il vero Avversario.

deed, when we examine Paolini's *Sala di lettura* (Reading room), *Senza più titolo* (No longer titled), or *Senza data* (Undated), we find verse versions of something we are already familiar with (since they appear elsewhere in prose) and to which the subsequent line break adds nothing (after all, as we have seen, the artist himself describes this as an *a posteriori* operation).

However, from Paolini's selection, from his new pursuit of “succinctness,” a specific guiding thread would appear to emerge that explains the need for a different form, such as the line break. This is revealed by the very first composition, whose Dantesque title, *Vita nuova* (New life), states its inaugural and programmatic significance: “Beauty is certainly suspended / at mid-height” and will “sink, wound, devour” both its creator and the beholder. Its innermost nature, perhaps, consists precisely in this dialectic between suspension in a sphere of separateness and the fall into human contingencies.

The theme of “waiting for the work,” to put it in the words of Maurice Blanchot, is a central one not merely in Paolini's poetics, but in his concrete praxis—as I have sought to show elsewhere. However, the texts in *Recital* reveal that in his view there is also another sense in which beauty is suspended. In *Fotoricordo* (Souvenir photograph), a self-portrait in verses, “the author is not there,” just as in the many subtracted or cancelled self-portraits (such as the fundamental *Delfo* of 1965) punctuating Paolini's visual work. He is absent in the first person, but—as we can see—present in the third person, albeit in suspended form: “He, the stand-in of a story without a beginning or end, / is suspended in mid-air / incapable of rising / or landing.”

Another remarkable figure from Paolini's generation (but younger by a few years), namely Gino De Dominicis, repeatedly draws upon the theme of suspension in mid-air: from *2ª soluzione di immortalità* (*L'universo è immobile*) (Second solution of immortality: the universe is immobile), the shocking work featuring a “mongoloid” exhibited at the 1972 Venice Biennale, to the final “presumed self-portrait” *L'appeso* (The Hanged Man), displayed at the Galleria Pesa in Rome in 1996. Between these two works, the artist made an almost circus-like television appearance in which he showed himself sitting at a desk “magically” suspended in mid-air. What De Dominicis was desperately, comically yet tragically (“hilarotragically”), challenging is the same metaphysical Adversary, the same Exterminating Angel against which Paolini has been fighting from the very beginning of his career, namely: Time. Yet there is one crucial difference between the two artists: whereas that to which De Dominicis lays claim is a materialistic, almost sensory kind of immortality of the flesh (explicitly evoked

Lo dice, a stretto giro, il secondo testo della silloge: «Se siamo (come siamo) dei corpi, / siamo morti». La morte si sconta vivendo, sapeva già un secolo fa Ungaretti: nel senso che è svolgendosi nella materia, cioè appunto nel corpo, che la nostra esistenza declina inesorabile, ogni giorno che passa, verso la sua definitiva *messa a capo*. È questo infatti che, in *Prendere o lasciare*, Paolini definisce «il suo avversario» (termine cui non si può non apporre, mentalmente, una metafisica maiuscola...): «Gene dell'errore [...] / è la Specie». È alla radice l'essere umani – l'inconveniente di essere nati – che ci condanna e ci crocifigge. Paradossalmente, allora (e qui di nuovo Paolini e De Dominicis, a ben vedere, finiscono per riavvicinarsi), è solo nella morte che si può sfuggire alla morte (è un *calembour* insieme spiritoso e crudele quello che suona «Grazie a Dio si nasce già morti»; per questo, e non solo in quanto deplorabile «atto enfatico e dimostrativo», non può in alcun modo rappresentare una soluzione «il suicidio»). La *morte* di una condizione immateriale e impersonale, sottratta al tempo cioè appunto *sospesa*, equivale al «nulla» che è tutto quanto «ha» la *controfigura* al centro della scena: tutto il resto, che pretende di esistere esibendo la propria materiale consistenza, si rivela ancora «più precario» (*Pariscopo*): «tutto è nulla, solido nulla», sapeva già Leopardi. Unico principio di *solidità* è appunto il *nulla* in cui si fantastica di sottrarsi alla *precarietà* dell'esistere corporeo.

Corollario di questo principio è l'*immobilità*. Il «delirio d'immobilità» profetizzato da Montale non è però in alcun modo, per Paolini, snobistico lusso, calma e voluttà. È invece conseguenza rigorosa di un concetto: frutto di un paradosso logico. Quando parrebbe finalmente «centrato il bersaglio», allorché il soggetto si vede costretto ad ammettere «stavolta ci sono» (*Ora o mai più*), imprevedibile di nuovo il bersaglio si sposta: «Non questo, ma quello... più in là, / non prima ma dopo, / insomma non qui». Il paradosso di Paolini è che per sottrarsi alla vita-morte dell'essere individuale che si svolge nel tempo, e così idealmente consegnarsi a un'immobilità metafisica, parmenidea, il soggetto deve spostarsi di continuo: essere sempre *non qui*. Ma il suo è un falso movimento. Una definizione di sé (*stavolta ci sono*) si renderà possibile solo una volta «toccato il traguardo»; ma ogni «traguardo», per definizione, è «mancato» (*Viceversa*). Non si trova mai da nessuna parte, Paolini, perché ovunque si diriga non raggiunge mai alcun luogo.

Lo confessa in modo persino abbandonato il componimento, fra quelli di *Recital*, che più da vicino ci imponga di leggerlo col testo a fronte di un'opera visiva del suo autore (ma che del lotto, forse non a caso, resta il più memorabile). *Viaggio di ritorno* è in realtà il racconto di un «ritorno senza andata»: di un'*andata*, cioè, in cui «nessuno riuscirà mai / a superare la soglia dell'imbarco».

in *Lettera sull'immortalità del corpo*, or *Letter on the Immortality of the Body*, a fundamental text published in 1969), Paolini—fully in keeping with gnostic orthodoxy—identifies the Body as the true Adversary.

The second text in the collection, *A corpo morto* (Dead body) states as much: “If we are (as we are), bodies, / we are dead.” Death is served by living, as Giuseppe Ungaretti had already realized a century ago: for it is by unfolding in matter, which is to say in the body, that our existence inexorably deteriorates, day after day, until it reaches its final “break.” This is what, in *Prendere o lasciare* (Take it or leave it), Paolini describes as “my adversary” (a term to which we are bound to mentally add a metaphysical upper-case letter): The “gene of error [...] / is the Species.” Ultimately, *being human*—the trouble with being born—is what condemns and crucifies us. Paradoxically, then (and, upon closer inspection, this proves to be another aspect that brings Paolini and De Dominicis together), it is only in death that we can escape death (“Thank God, we are born already dead” is an amusing yet bitter joke; for this very reason, and not merely insofar as it is a deplorable “emphatic demonstrative act,” “suicide” can in no way represent a solution). The death of an immaterial and impersonal condition that is removed from time, which is to say suspended, coincides with “nothing,” which is all that the “stand-in” at the center of the stage has: everything else, which seeks to assert its existence by displaying its material consistency, proves to be even “more precarious” (*Pariscopo*): “everything is nothing, solid nothing,” as Leopardi had already realized. The only principle of “solidity” is precisely the “nothing” in which one imagines oneself escaping the precariousness of corporeal existence.

The corollary of this principle is immobility. However, in Paolini, the “delusion of immobility” foretold by Montale bears no trace of snobbish luxury, calm, and voluptuousness. Rather, it is the strict consequence of a concept: the outcome of a logical paradox. When it finally seems that “the finish line has been reached” and the subject is forced to admit “I've made it this time”, the finish line unexpectedly moves again: “Not this one, that one... further back, / not before but after, / I mean, not here,” as in *Ora o mai più* (Now or never). Paolini's paradox lies in the fact that in order to escape the life/death of an individual being unfolding in time, and thus ideally gaining a metaphysical, Parmenidean immobility, the subject must shift constantly: he must always be *not here*. Yet this is a false movement. A definition of oneself (“I've made it this time”) will only be possible once “the finish line has been reached”; yet, by definition, every “finish line” is “missed” (*Viceversa*). Paolini never finds himself anywhere, because wherever he goes, he never reaches his destination.

La meta è Citera, anzi la «Cythère» di quello che è uno dei quadri-feticcio di Paolini, *L'embarquement pour Cythère* di Antoine Watteau; questo stesso, appunto, era il titolo della grande installazione esposta alla Galleria Christian Stein di Milano nel 2016, a coronamento di una sua mostra intitolata semplicemente *Fine*. La Citera di Watteau, alla quale dirigono fiduciosi le loro vele i *bon vivants* di tre secoli fa, è l'ultimo paradiso terrestre di Antico Regime; quella di Paolini, invece, è l'asintoto irraggiungibile di un Elisiò precluso: «Cythère è là all'orizzonte / ma – si sa – l'orizzonte non si tocca. / Tutto sempre s'infrange prima dell'approdo, / forse già prima di mettersi in viaggio». Non a caso, nell'esposizione retrospettiva che, in *Fine*, all'*Embarquement* faceva da allusivo controcanto a distanza, era incluso il resoconto di un naufragio (di nuovo esemplato su un capolavoro della tradizione, quello di Géricault): *Le radeau de la Méduse* del 1991.

Ogni approdo è negato, ogni movimento si rivela falso, in virtù dei paradossi di Zenone cari a quello che di Paolini è il nume tutelare per eccellenza, Jorge Luis Borges: il pie' veloce Achille insegue la lentissima Tartaruga, eppure mai la potrà raggiungere; e la Freccia, in volo, non centrerà mai il suo Bersaglio. Il Tempo, in quanto sostanza metafisica («l'unità di tempo» di *Senza*: il vertiginoso cristallo metafisico dell'Aleph), è tutt'altra cosa dal tempo con la minuscola, l'aiuola in cui noi sublunari ci dibattiamo nella nostra infelice, feroce esistenza; è «immobile», e dunque senza luogo: «lì dov'è / ma forse non c'è, / non è lì né altrove» (*Previsioni del tempo*; e si veda, subito dopo, *Calendario*).

Ma questo luogo senza luogo, questo tempo senza tempo, nel cosmo di Paolini nulla ha dell'estasi equorea, del pleroma gnostico nel quale all'infinito paiono sospesi i viandanti di Watteau. Assomiglia piuttosto a una di quelle *Sale d'attesa* (come s'intitola l'allusiva serie di *intérieurs* di recente esposti a Londra: Magonza, 2019), a un Limbo senza forma e senza colori come nella visione desolante dell'altro *highlight* di *Recital*, *Défilé*: «Tutti in coda» in quell'extramondo, in quell'aldilà vitreo e lattecente (come nello splendido *spin-off* dantesco di Tony Harrison, *In coda per Caronte*): «tutti eleganti, preparati, / pronti all'appuntamento», ci mancherà; solo che l'ora di quell'*appuntamento* – come in Kafka, come in Beckett – non verrà mai segnata da alcun quadrante. E «quella soglia» non sarà mai «attraversata».

Per questo del viaggio è previsto solo il ritorno (il *ritorno senza andata*); per questo non si può che «abbassare lo sguardo e socchiudere gli occhi / pieni di lacrime», come fa Dante al sommo del Purgatorio (canto XXX: «Li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte; / ma veggendomi in esso, i crassi a l'erba, / tanta vergogna mi gravò la fronte»). Solo dopo quel sacrificio rituale della propria sostanza mortale il Viandante potrà prendere il

This is openly admitted, even with a sense of forsakenness, in one of the compositions in *Recital* that we most feel compelled to read with the facing text of a visual work by its author—the most memorable composition of the lot. *Viaggio di ritorno* (Return trip) is actually the account of a “return without a departure”: a departure, that is, where “no one will ever / cross the threshold of the boarding spot.” The destination is Cythera, or rather the “Cythère” featured in one of the paintings idolized by Paolini, Jean-Antoine Watteau's *L'embarquement pour Cythère*. Indeed, this was the title of the large installation displayed in the Galleria Christian Stein in Milan in 2016 to crown an exhibition of Paolini's works simply entitled *Fine* (End). Watteau's Cythera, toward which *bon vivants* confidently set sail three centuries ago, is the last earthly paradise of the Ancien Régime; Paolini's, by contrast, is the unreachable asymptote of a debarred Elysium: “Cythère is there, on the horizon / but—of course—the horizon is never reached. / Everything always breaks before the destination, / perhaps even before setting sail.” Significantly, *Fine*, the retrospective exhibition that alluded to *Embarquement* from afar, featured the account of a shipwreck (once again modeled on a masterpiece of the art-historical tradition, Géricault's *Le radeau de la Méduse* of 1991).

All landing places are denied, and every movement proves false by virtue of Zeno's paradoxes, which were very dear to Paolini's foremost guru, Jorge Luis Borges: swift-footed Achilles chases the slow Tortoise, yet will never be able to catch up with it; and the flying Arrow will never hit its Target. Time as a metaphysical substance—“the unity of time” of *Senza* (Without): the dizzying metaphysical crystal of the Aleph—is something very different from time with a lower-case “t,” the ground on which we sublunary creatures thrash around in our wretched, savage existence. It is “immobile” and hence without place: “Something however seems to remain / still, where it is / but maybe it isn't there, / it isn't there nor elsewhere,” as in *Previsioni del tempo* (Weathercast); and see also the immediately following composition, *Calendario* (Calendar).

In Paolini's universe this placeless place, this timeless time, has nothing of the marine ecstasy, the gnostic pleroma in which Watteau's wayfarers appear to be endlessly suspended. Rather, it resembles one of those *Waiting Rooms* (to quote the title of an allusive series of *intérieurs* recently exhibited in London), a formless and colorless Limbo of the sort we find in the distressing view offered by the other *highlight* of *Recital*, *Défilé*: “All in line” in that otherworldly realm, that vitreous and milky afterlife (as in Tony Harrison's magnificent Dantesque *spin-off*, *Queuing for Charon*): “all elegant, prepared, / ready for

volò, nell'*andata senza ritorno* che è il Paradiso. Ma a uno come Paolini – e non solo a lui, se è per questo – quel balzo è per costituzione negato. Non può che «rinunciare all'imbarco», chi sa d'essere della razza di chi rimane a terra: ogni «itinerario» è per lui, *a priori*, «mancato».

Ma come si diceva il filo di Paolini, in *Recital*, si dipana ulteriormente. Il titolo stesso della silloge ci mette sull'avviso (e ci ricorda il sipario che allusivo rappresentava, di *Fine*, la sigla grafica). Ben al di là di quelli che sono stati i suoi lavori per la scena, infatti, una dimensione teatrale è sin dall'inizio presente nell'ispirazione di Paolini. Una teatralità metafisica, è il caso di dire: se è come nell'artista che sempre più ha finito per riconoscere quale mentore, tanto decisivo quanto spettrale, Giorgio de Chirico (si vedano, su di lui, i testi di Paolini raccolti in *Un appuntamento mancato*, Aragno, 2019), che ogni sua opera ci appare come una *scena*: il set – psichico prima che materiale – di presenze misteriose il cui posto è preordinato con cura da chi, dello spettacolo, è scenografo e regista.

Il paradosso di Paolini, proprio come in de Chirico, è che questo *miseur en scène* è anche, al tempo stesso, attore in scena e spettatore in platea. Ecco allora *Il momento della verità*: «Nessuno è autore di niente», perché «l'autore» non è che «un attore». È una «controfigura», lo sappiamo, precisamente in luogo dell'autore («l'autore non c'è»): il “teatro” di Paolini è quello in cui va in scena, ogni volta, il paradosso che è per eccellenza il suo. L'autore, s'è visto, si professa mero spettatore di un'esistenza che, per dirla con Schopenhauer, non è che «rappresentazione». Ma di questa commedia è condannato a essere, altresì, l'interprete. Gli spartiti caduti o le sedie rovesciate, che appaiono così di frequente nei suoi lavori dell'ultimo periodo, alludono al tentativo impossibile di eseguire un'opera assistendovi, al tempo stesso, nella più comoda posizione dello spettatore: *Spaltung* identitaria in cui Paolini, insomma, è tanto Achille che la Tartaruga (rinvio a *Giulio Paolini all'inseguimento di se stesso*, in “doppiozero”, 29 dicembre 2016).

Ma c'è di più. E a dircelo è appunto *Recital*: non tanto con quanto “dicono” i testi qui raccolti, ma alla radice con la scelta stessa di raccoglierci e presentarci in questa veste. Il *paradosso dell'attore*, in Paolini, non si limita allo sdoppiamento, che ho appena cercato di descrivere, fra colui che nello spettacolo “recita” e colui che vi assiste. Stando a quel testo fondamentale che è appunto *Le paradoxe sur le comédien* (pubblicato postumo solo nel 1830, ma scritto da Denis Diderot negli anni settanta di quel Settecento che di Paolini, si sa, è patria ideale), questo *paradosso* è l'artificiale cancellazione, da parte del *comédien* (figura radicalmente distinta, e per Diderot ben superiore, rispetto a quella dell'*acteur*), della propria «sensibilità» e – dicia-

the appointment,” as one would expect; except that the time for that appointment—as in Kafka and Beckett—will never be marked by any dial. And “that threshold” will never be “crossed.”

Therefore, only the return part of the journey has been planned (a return without a departure); we can only “lower our eyes, half-shut, / brimming with tears,” as Dante does at the highest point of *Purgatory* (Canto XXX: “On the clear fount, but there, myself espying, / Recoil'd, and sought the greensward: such a weight / Of shame was on my forehead”). Only after that ritual sacrifice of his own mortal grossness can the Wayfarer take flight, in that departure with no return that is Paradise. But such a leap is intrinsically impossible for someone like Paolini (and not just for him, for that matter), for someone who is aware of belonging to the breed of earth-bound men who must inevitably forego boarding: for him, every “itinerary” is, a priori, a “missed” one.

However, as already noted, Paolini's thread unravels further in *Recital*. The very title of the collection warns us of this (and recalls the theater curtain that was allusively used as the logo of the *Fine* exhibition). Beyond his actual work for the stage, a theatrical aspect has marked Paolini's inspiration from the very beginning. This may well be described as a metaphysically theatrical quality, as in the case of the artist whom Paolini has most acknowledged to be his crucial yet at the same time spectral mentor: Giorgio de Chirico (see Paolini's texts on him collected in the 2019 book *Un appuntamento mancato*). Each of de Chirico's work comes across as a “stage,” as the (psychic as well as material) setting for mysterious presences whose place is carefully pre-arranged by the painter, who is the set designer and director of the whole spectacle.

As in de Chirico's case, the paradox with Paolini lies in the fact that this *miseur en scène* is at the same time an actor on stage and a spectator in the stalls. We thus come across *Il momento della verità* (The moment of truth): “No one is the author of anything,” because the author is nothing but an actor. As we know, he is a “stand-in” for the author (“the author is not there”): Paolini's theater is the place where a paradox is always staged—his own. As we have seen, the author claims to be the mere spectator of an existence that, to quote Schopenhauer, is nothing but “representation.” However, the artist is condemned to be the enactor of this comedy. The fallen scores or chairs so frequently featured in his most recent works allude to the impossible attempt to execute a work while at the same time viewing it from the comfortable position of a spectator: in this *Spaltung* of identity, Paolini is both Achilles and the Tortoise (see “Giulio Paolini all'inseguimento di se stesso,” in *doppiozero*, December 9, 2016).

mo meglio, allora – della propria *personalità*. Al fine, si capisce, di poter esprimere quella del ruolo che interpreta: «È l'estrema sensibilità», cioè quella degli *acteurs* vecchia maniera, enfatici e cuore in mano, «che fa gli attori mediocri», mentre «è l'assoluta mancanza di sensibilità che prepara gli attori sublimi».

Come hanno spiegato i suoi biografi, Diderot sapeva di cosa parlava. Proprio quella teatrale, infatti, era la sua prima vocazione: appunto inibita dall'eccessiva *sensibilità*, dal temperamento traboccante che lo portava a strafare. Ma a capire quale fosse la forma migliore di recitazione – il che, si capisce, ci interessa da vicino – lo aveva aiutato soprattutto l'osservare, all'opera, certi *pittori*. Pochi anni prima di metter mano al *Paradoxe* (una cui prima versione aveva pubblicato come recensione, nel 1769, al grande mattatore Garrick), nel *Salon* del 1767 scrive infatti: «Ho visto dipingere La Tour: è tranquillo, freddo; non si tormenta, non soffre, non ansima; resta freddo, e tuttavia la sua imitazione è piena di calore. Questo pittore non ha mai prodotto niente di getto, ha il genio della tecnica; è un meraviglioso meccanico». Sarà proprio portando alle estreme conseguenze questa suggestione *meccanica* che le avanguardie del Novecento – dalle marionette di Craig e Bontempelli alle maschere nude di Pirandello, con un occhio proprio ai manichini di de Chirico, e giù fino al Casanova di Fellini – enfatizzeranno l'aspetto *disumanizzato* dell'arte, come lo definirà José Ortega y Gasset. Ed è da questi lombi, certo, che discende Paolini. Il quale ha fatto poi, però, un lungo cammino.

Verso la fine del sulfureo libello di Diderot afferma l'«uomo del paradosso», prendendoci per il braccio e parlando «in tono fermo e perentorio»: «Amico mio, esistono tre modelli, l'uomo di natura, l'uomo del poeta e l'uomo dell'attore. L'uomo di natura è inferiore a quello del poeta, e questo è a sua volta inferiore all'uomo dell'attore, che è il più esagerato di tutti. Quest'ultimo sale sulle spalle del precedente, e si rinchiude in un grande manichino di vimini di cui diventa l'anima; fa muovere questo manichino in modo impressionante persino per il poeta che non vi si riconosce più, e ci fa paura». Il *poeta*, in questo caso, è l'autore del dramma che l'*attore* mette in scena: in modo tanto efficace da suggestionare, e anzi spaventare, non solo lo spettatore ingenuo, l'*uomo di natura*, ma persino il *poeta* che quel dramma lo ha scritto. Ma colpisce come l'autore-Paolini, per sviscerare sino in fondo questo suo *paradosso*, scelga ora proprio la cornice – capiamo solo a questo punto, quanto allusiva – della *poesia*. Cioè il luogo in cui campeggia l'«io lirico» che per tradizione incarna la *sensibilità* del soggetto. Ma è proprio Diderot, e la tradizione «fredda» che ne discende, a farci capire come questa *sensibilità* non sia che una maschera: quella indossata tanto a lun-

Yet there is more. And it is revealed precisely by *Recital*: not so much on the basis of what the texts collected here “tell” us, but ultimately, through the very choice to collect them and present them to us in this guise. With Paolini, the “actor’s paradox” is not limited to the splitting I have just sought to describe, that between the person who is “acting” in the performance and the person who views it. According to Denis Diderot’s fundamental text, *Le paradoxe sur le comédien* (published posthumously in 1830, but written in the eighteenth century: Paolini’s ideal homeland), this paradox coincides with the artificial erasure by the *comédien* (a figure that is radically distinct from and—according to Diderot—greatly superior to that of the *acteur*) of his own “sensitivity” and thus, we might say, his own personality. Clearly, this is accomplished in order for him to be able to express the sensitivity of the role he plays: “It is exceptional sensitivity”—that of emphatic old-school *acteurs*, with heart in hand—“that makes actors mediocre,” whereas “it is the utter lack of sensitivity that prepares sublime actors.”

As Diderot’s biographers have explained, the French thinker knew what he was talking about. Theater was his primary vocation, but it was inhibited by his excessive sensitivity, by temperamental excesses that led him to overdo things. However, he was able to understand what the best kind of acting was (and this is something that is clearly of great interest to us) by observing certain painters at work. A few years before penning his *Paradoxe* (a first version of which he published as a review of the great Garrick in 1769), on the occasion of the 1767 *Salon* he wrote: “I have seen La Tour paint: he is calm and cold; he does not torture himself; he does not suffer; he does not pant; he stays cool, and yet his imitation is full of warmth. This painter has never produced anything off-the-cuff, he has the genius of technique; he is a marvelous mechanic.” It was precisely by bringing this “mechanical” insight to its extreme conclusion that the twentieth-century avant-garde (from Craig and Bontempelli’s puppets to Pirandello’s naked masks, not to mention de Chirico’s dummies and Fellini’s Casanova) emphasized the “de-humanized” aspect of art, as José Ortega y Gasset was to call it. And it is, no doubt, here that Paolini’s roots lie. But he has gone quite a way.

Towards the end of his caustic pamphlet, Diderot presents the “man of paradox,” taking us by the arm and talking to us “in a firm and peremptory tone”: “My friend, there are three models, the natural man, the poet’s man, the actor’s man. The natural man is not as great as the poet’s man, and the poet’s man is not as great as the actor’s man, the most exaggerated of all. The actor’s man climbs on the shoulders of the poet’s man and shuts himself inside a huge wicker mannequin and becomes

go da non potersela più togliere. La maschera, cioè, che gli antichi chiamavano *persona* («poeti, poeti, ci siamo messi / tutte le maschere; ma uno non è che la propria persona»: così Ungaretti, con micidiale ambiguità, nel *Monologhetto* del 1951).

Ha scritto Tommaso Landolfi (rimodulando, a sua volta, una leggenda nera settecentesca): «La maschera è una forza / Finché si dia qualcuno / Che brami di strappartela; altrimenti / Tu ci muori dentro / Come la Maschera di Ferro» (*Viola di morte*, 1972). Aggiunge Paolini in *Prova generale*: «Ecco il finale: / buio in sala, / in controluce solo e immobile / l'attore muore». *Exit imago*, per dirla sempre con Landolfi. Ma cosa significa questa uscita di scena? A risponderci, col più indecifrabile dei sorrisi, è lo stesso Paolini: *Chi vivrà vedrà*. Chissà cioè che l'*attore*, così ritualmente messosi a morte, non abbia deciso di uscire, una buona volta, dal suo simulacro di fascine: dal *grande manichino di vimini* nel quale, da sempre, cela le proprie fattezze. Se così fosse, davvero ci sarebbe di che avere paura.

the soul within it. He moves this dummy in a terrifying way, terrifying even for the poet who no longer recognizes himself, and he frightens us.” The poet, in this case, is the author of the drama that the actor brings on stage in such an effective way as to impress, or indeed frighten, not only the naive spectator, the “natural man,” but even the poet who has written the drama. It is striking how, in order to fully work out his paradox, the author Paolini now chooses precisely the framework of poetry—and at this point we can appreciate just how allusive this framework is. This is where the “lyrical I” stands out, which is traditionally considered to embody the sensitivity of the subject. Yet Diderot and the “cold” tradition stemming from him enable us to realize that the sensitivity in question is nothing but a mask: one that has been worn so long that it is impossible to remove. The ancients used to call this mask “persona” (“poets, poets, we have worn / all the masks; yet a man is but his own persona,” as Ungaretti stated, with fearful ambiguity, in his 1951 *Monologhetto*).

Redeveloping an eighteenth-century legend, Tommaso Landolfi once wrote: “The mask is a strength / As long as there is someone / Seeking to snatch it from you; otherwise / You will die in it / Like the Man in the Iron Mask” (*Viola di morte*, 1982). In *Prova generale* (Rehearsal), Paolini adds: “Here comes the finale: / the theater goes dark / against the light alone, motionless / the actor dies.” *Exit imago*, to quote Landolfi again. But what does this exit from stage mean? An answer is provided by Paolini himself, with the most indecipherable of smiles: *Time will tell*. That is, who knows whether the actor, who has thus ritually taken his own life, has decided to finally break out of his straw simulacrum: the “huge wicker mannequin” in which he has always been concealing himself. If so, we would truly have reason to be afraid.