PAUL ROUPHAIL | The Embarrassment

23.10.2026 - 30.01.2027

Testo di Angelica Gatto

GALERIE | **ROLANDO ANSELMI**

Nella sua teoria del linguaggio sistematizzata all'interno delle *Ricerche filosofiche* (1953), Ludwig Wittgenstein descrive il gioco linguistico non più come "specchio del mondo" bensì come "forma di vita"; le parole, cioè, non funzionano come rigide etichette univoche, ma come costrutti mobili, con un significato che muta proprio in rapporto alla funzione: il loro significato è "nell'uso".

Dopo aver trascorso gli ultimi anni a studiare l'italiano, Paul Rouphail si è interessato ad alcune analogie linguistiche tra italiano, francese e spagnolo. In italiano il verbo "imbarazzare" significa "suscitare imbarazzo", allo stesso modo del francese "embarrasser". In spagnolo, invece, "estar embarazada" significa "essere incinta". In queste tre differenti lingue ricorre, dal latino volgare, il sostantivo "barra", "asta, sbarra", ad indicare, per trasposizione, un impedimento. Proseguendo lungo il tracciato di analogie, similitudini e giochi linguistici, Rouphail ha guardato a El Niño come a quel fenomeno di insolito riscaldamento che, già nei secoli scorsi, i pescatori del Perù e dell'Ecuador notarono quasi ogni anno verso la fine del mese di dicembre, in corrispondenza del Natale: da qui, iniziarono a chiamare questa corrente calda El Niño, in onore della nascita di Gesù Bambino. Nel corso del Novecento, gli scienziati si resero conto che quel riscaldamento non era solo una piccola anomalia locale e stagionale, ma faceva parte di un ciclo climatico globale gigantesco e periodico. Le anomalie termiche di El Niño sono visualizzabili sotto forma di una scura fascia amaranto che stringe le acque equatoriali del Pacifico, rilasciando il proprio calore nel resto del mondo. Ancora una volta, impedimento, costrizione. Questa polisemia nata dalla riflessione sulle analogie linguistiche è stata trasposta da Rouphail su un piano metaforico più ampio che investe, a partire dalla crisi politica ed ecologica globale, il significato stesso della pittura. Il nuovo corpus di dipinti in mostra - undici lavori ad olio in cui la ricorsività dei soggetti è la chiave di volta per un'analisi più estesa dell'universo immaginifico di questo artista - si presenta come una riflessione non didascalica, né descrittiva, su tale correlazione. In questo nucleo di opere si riverbera un'indagine ad ampio raggio sulle qualità intrinseche della pittura come strumento linguistico, ovvero come campo magnetico che, registrando le tensioni mondane, è capace di riportarle a una dimensione interna – al disegno e alla figurazione – e in connessione con lo spazio, con la sua estensione all'interno del quadro attraverso la pennellata.

The Embarrassement è il titolo di uno dei lavori attorno a cui l'artista costruisce l'intero impianto espositivo; si tratta di una tela di medie dimensioni su cui compare, defilata sullo sfondo, ma predominante rispetto al campo della visione, la riproduzione di una celebre xilografia di Paul Jacoulet, maestro francese naturalizzato giapponese nel 1935. La presenza di *Tattooed Woman of Falalap, West Carolines (Femme tatouée de Falalap, Ouest Carolines)* introduce una vera e propria marcatura stilistica della pittura di Rouphail, la *mise en abyme, il quadro nel quadro;* inscrive, in seconda battuta, un altro aspetto, altrettanto centrale: *l'off staging*, la messa fuori scena del soggetto umano e la presa di sguardo da parte degli oggetti inanimati, e delle opere riprodotte, come in un gioco di scatole cinesi. Da questa prospettiva, il *trompe-l'oeil* tutto contemporaneo che trova spazio nei lavori dell'artista sta ad indicare un ulteriore scarto rispetto alla rappresentazione. Se nell'esotizzazione esasperata del soggetto femminile riprodotto attraverso la xilografia, l'artista, stavolta il francese Jacoulet, ha indugiato su un trasferimento pruriginoso del desiderio occidentale rispetto agli stereotipi legati all'immaginario edonista di terre lontane, è anche vero che l'artista Rouphail dipinge, in basso sulla destra, come contrappunto, un'altra traccia indiziale: un mappamondo, di quelli che potrebbero trovarsi all'interno di un'abitazione qualunque, segnato proprio dalla fascia amaranto di El Niño che, propagandosi, cinge e costringe l'Oceano Pacifico equatoriale, come si diceva all'inizio di questo testo, investendo di calore le acque in questa rappresentazione in miniatura del mondo.

La pittura di Rouphail si muove attraverso vari referenti, echeggiando, da un lato, la pittura fiamminga del diciassettesimo secolo – certamente per una qualità speciale accordata alla luce, una luce calda che irrora la *boiserie* di vecchi interni polverosi o che inonda silenziosamente l'atelier dell'artista – dall'altro, il precisionismo americano. Quest'ultimo, nato negli Stati Uniti intorno al 1915 e fiorito nel periodo tra le due guerre mondiali per celebrare l'industrializzazione e la modernizzazione del paesaggio americano, viene programmaticamente ripensato per essere ricalibrato rispetto a quell'epica eroica che ne ha caratterizzato le origini storiche. In tal proposito, più che a una celebrazione del paesaggio e della mitologia postmoderna americana, Rouphail è interessato a rivelare i punti di fragilità, le incrinature, la frammentarietà – come nelle riprese macroscopiche, o nelle prospettive rialzate e a volo

d'uccello sulla periferia della città, con gli aerei della compagnia *oneworld* a dominare i cieli mentre sotto la vita scorre, in assenza di figure umane, tra tralicci traballanti e finestre dai vetri rotti.
Nel tratteggio di questi dettagli infinitesimali, su cui la pittura indugia con assoluta sicurezza, Rouphail favorisce dei tempi di osservazione prolungata – una lunga esposizione, si direbbe, mutuando la definizione dal lessico fotografico. Questo primo punto di contatto con lo sguardo di chi osserva è dirimente. Lasciar depositare le immagini, farle decantare. Se lo *still life* è una dominante estetica di larga parte del suo lavoro, è anche vero che Rouphail forse mutua la propria impaginazione compositiva più dal cinema che dalla pittura. È qui che entra in campo l'inquadratura, che l'artista dota di uno specifico valore semantico. Molte delle opere in mostra, infatti, si impostano a partire da una soglia visiva, una sbarratura tra campo del reale e campo pittorico, per dirla con Daniel Arasse. Questa soglia – un davanzale, una scrivania - svolge la funzione precisa di dispositivo della visione. È qui che risiede il passaggio non tanto a un altrove, bensì a un incanalamento ipnotico dello sguardo che viene indirizzato in un contro-spazio pittorico svelato come estensione di realtà. Quest'ultima appare tanto più alterata quanto più è, effettivamente, ordinaria, oggettuale, concreta. In questa metafisica degli oggetti la funzione significante è svolta, nello stesso momento, sia dalla luce che dall'inquadratura. Nei dipinti d'interno la consistenza atmosferica dello spazio è fatta di luce e colore, attraverso una sapiente distribuzione delle pennellate per gradienti, e con uno studio maniacale delle incidenze di luce e ombra all'interno della superficie pittorica. Questa vitalità luministica si irradia anche sui campi di grano e sulle strade polverose dei dipinti di paesaggi americani: in *January Landscape* e *Afternoon in August*, ad esempio, i bagliori prodotti dal sole restituiscono un'atmosfera tersa accompagnata dalla marcatura del tempo che scandisce l'esperienza dell'osservazione, conferendogli una durata percepibile.
Per Rouphail, il significato della rappresentazione è qualcosa di semanticamente aperto e integrato all'atto stesso del dipingere e del guardare; ciò non implica sacrificare la densità tematica, bensì dare alla pittura una funzione linguistica pura, a sé stante. Cosa rimane se non la persistenza dell'immagine – una persistenza retinica, quella che dall'occhio passa al cervello e consente all'immagine stessa di fissarsi depositandosi nella nostra memoria? Questa persistenza è quella che infonde all'oggetto – il martello appoggiato sul tavolo dello studio dell'artista, una statuetta di toro, una nuvola dipinta come fosse una maschera carnevalesca, un vaso di gigli freschi, un insieme di case a schiera – una consistenza quasi-sacrale, assorbita com'è da una luce calda, allo stesso tempo naturale e artificiale. In *Indignation*, la luce filtra dai vetri di una finestra posta sulla destra del quadro, una finestra invisibile percepita soltanto attraverso la sua proiezione in forma d'ombra nella parete sul retro, a cui è appeso un quadro – un dettaglio da un dipinto ad olio del pittore e scultore di origini russe Peter Blume, *The Two Rivers* (1943). Un toro in bronzo punta, col capo abbassato, in direzione di questa finestra invisibile, calcando i suoi zoccoli su un libro di cui conosciamo il titolo dalla scritta sul dorso. Qui entra un'altra coordinata fondamentale del lavoro di Rouphail, ovvero la letteratura. "Indignation" è il titolo di un breve romanzo in cui lo scrittore americano Philiph Roth racconta dell'educazione di un giovane uomo alle opportunità e agli impedimenti della vita nell'America del 1951. È una storia di inesperienza, stoltezza, coraggio ed errore. Una storia su cui staziona, nel quadro di Rouphail, una versione più ammansita e stanca del *Charging Bull* di Wall Street. Questi manufatti silenziosi abitano gli interni domestici lasciandosi osservare per la loro presenza oggettuale, inverata dalla pragmatica dell'atto stesso di dipingere; l'eccezionalità sta nello scovare il *momento giusto*, fermarlo perché diventi un attivatore rispetto alle dinamiche di spazio, tempo e memoria. Nella continuità che gli oggetti instaurano all'interno del quadro - ovvero nel gioco di associazioni linguistiche e sintattiche che Rouphail costruisce attraverso di essi - si apre una discrasia; in *You All Know,* ad esempio, un vaso di lussureggianti gigli viola compare, in primo piano, su un davanzale affacciato verso un paesaggio industriale. Impressa su un'alta ciminiera, la scritta in lettere cubitali "U-All-No" richiama lo slogan della Manufacturing Company of America, un tempo azienda produttrice delle caramelle alla menta "U-All-No After Dinner Mints". In alto, sulla destra, un velivolo della *oneworld* – uno dei principali network commerciali tra vettori indipendenti che collaborano in una rete di voli integrata - solca il cielo incastonandosi tra i vecchi edifici. È nella sovrapposizione di queste tangenti sensoriali – l'odore dei gigli freschi, la memoria di un passato ormai decadente e quella di un presente di alleanze economiche globali – che si innesca quel cortocircuito tra analogia e dissonanza di cui si diceva in apertura. Il rigore costruttivo della scena non porta a una sintesi conciliante, bensì custodisce un'aura perturbante; la pittura di Paul Rouphail si muove in uno stato di perenne e sottile irrequietezza, sospesa tra familiare e straniante, *quasi-sacrale* e minaccioso, ovvero impostandosi su coppie antinomiche capaci di attivare un contatto privilegiato tra osservazione e interpretazione, riaffermando così l'impossibilità – proprio come nel linguaggio – di afferrare significati univoci e dati una volta per tutte.