

Marisa Volpi Orlandini, *L'artista dell'avanguardia che piace allo storico dell'arte*, in "Bolaffiarte", anno IV, n. 31, Torino, giugno - luglio 1973, pp. 84-87.

Giulio Paolini è internazionalmente considerato il più interessante artista italiano oggi impegnato nelle ricerche concettuali, ma anche tra i più "difficili". La caratteristica della sua opera è il continuo intellettualistico rimando alla grande pittura del passato, dal Beato Angelico a Velázquez, al classicismo artistico che Paolini interpreta con colto acume critico e con immaginazione, giungendo a rileggere le opere del proprio stesso passato.

Genovese, trentaduenne, Giulio Paolini risiede a Torino dove si è trasferito giovanissimo. A Torino ha compiuto gli studi, ma non ha mai fatto studi specialistici d'arte, anzi per qualche tempo ha studiato privatamente musica. Dice di non sapere come mai, o quando, ha deciso di dedicarsi all'arte, si tratta, per lui, di una di quelle situazioni in cui ci si trova senza averle programmate. Anzi, preciso e attento com'è, nota come più che di una decisione il fare arte sia stato per lui un fenomeno che si è andato confermando man mano e che poi è maturato. Le sue prime opere risalgono al 1960 – (anche se nel 1948 aveva vinto il concorso nazionale di disegno infantile su 28.000 partecipanti, la cui giuria era presieduta da Casorati) e la prima occasione di esporre gli si presenta, come a tanti giovani, al premio Lissone del 1961. Poi la prima personale, nel 1964, alla Galleria La Salita di Roma. E molte altre personali e collettive, fino alla Biennale di Venezia nel 1970, alla Biennale di Parigi, cui è invitato anche quest'anno, del 1971, alla personale di New York alla Sonnabend Gallery.

Occhiali cerchiati d'oro, capelli lunghi, vestito sempre elegantemente, Paolini si occupa ora solo della sua arte. Prima, agli inizi, ricorda le sue esperienze in studi di pubblicità. Non insegna, non per una preclusione alla didattica, ma solo per non essersi mai trovato di fronte ad una occasione di quel genere. Puntuale, colto, il teatro e gli spettacoli televisivi sono stati esperienze utili. Ha collaborato, per le scene e i costumi, a Bruto II (Teatro Stabile di Torino, 1969), Manfred (Auditorium RAI di Torino, 1970), Colloquio con Malcom X (Teatro dell'Opera, Genova, 1970) e alle versioni televisive del Don Chisciotte, dell'Alessandro nelle Indie (1970), Atene anno zero (Teatro Stabile di Torino, 1970), Labirintus II (Teatro dell'Opera, Genova, 1971). Nel suo lavoro si preoccupa molto del passato della pittura: intende il materiale della storia dell'arte come un elemento sul quale intervenire, con precisa competenza e colti riferimenti a maestri e opere del passato, come soggetto delle sue opere.

Fa parte del suo carattere il non dichiarare, e non avere in realtà, un maestro al quale ispirarsi, per considerare invece la totalità delle esperienze dell'arte come un bene che stimoli la riflessione, l'interpretazione fin dalle basi più elementari: la critica dell'arte intesa non più come una semplice esperienza visiva, ma nel complesso delle idee, dei problemi, anche dei drammi che essa contiene.

A Paolini non piace parlare di sé, non sollecita mai interviste o pubblicazioni, non ritiene di essere un personaggio, ma questo suo atteggiamento è significativo anche della sua coerenza e della silenziosa precisione che si riflette nel suo lavoro colto, informato, quasi compiaciuto di richiami e notazioni fuori dal comune che riflettono nell'opera di oggi figure e secoli di arte.

“Chiamo indeterminata la bellezza
che non è composta di alcuna altra linea
né di alcun altro punto se non quelli
che propriamente costituiscono la bellezza...”.

(J. Winckelmann, *Storia dell'arte presso gli antichi*, 1764, lib. I, IV, cap. II, § 20)

Le immagini di Giulio Paolini si rivelano raramente al primo impatto con l'opera, e mai alla pura percezione ottica. La loro realizzazione, mediata da un processo mentale allusivo o metaforico, rende remota la fisicità dell'esperienza che di solito ci aspettiamo dalla pittura. Ma il fascino dell'arte di Paolini è proprio nelle iniziali difficoltà e ambiguità di “lettura”, che sciolgono i loro enigmi in soluzioni ricorrenti, come se l'artista ci indicasse costantemente lo stesso luogo dove, seguendo il suo filo d'Arianna, usciremo dal labirinto dei rimandi.

Dalla prima opera *Disegno geometrico* (1960), alla più recente *La Doublure* (1972-73), il suo lavoro può apparire come una specie di repertorio di se stesso, *ad infinitum*.

L'artista scrive per la mostra del febbraio 1973 a Roma (fig. 1): “Le dimensioni di queste tele corrispondono al rapporto proporzionale del mio primo quadro, sono cioè l'amplificazione (la premessa?) di *Disegno geometrico* (1960)”.

I quadri esposti all'Attico espongono se stessi in prospettiva e il tocco di ambiguità più emozionante è l'aver ribaltato a vista l'inchiostatura della tela, sulla base del riquadro disegnato in prospettiva, che coincide poi con la base della tela reale. E Paolini aggiunge: “Finora era il linguaggio in se stesso a presumere un'immagine: ora è l'immagine (presunta) che tende ad illustrare l'enigma del linguaggio”.

Se si analizzano le didascalie apposte sotto il titolo *La Doublure*, in cui vengono evocate opere già fatte ma con titolo tronco o modificato, il cui riferimento va alle immagini sulle pareti, tutte uguali (mutano solo le misure), tele che ripetono a loro volta il motivo dell'*indice* di alcuni dei quadri esposti nel novembre 1972 a New York, il processo di riduzione “e di moltiplicazione” del repertorio risulta sorprendente.

Il *Disegno geometrico* del 1960 tracciava la perfezione del centro della tela, intersecato dalle diagonali, dalla orizzontale e dalla verticale; il compasso segnava ulteriori otto punti di misure proporzionali. Semplicemente la squadratura del foglio da disegno è riproposta come quadro: dopo dieci anni l'artista rendeva ulteriormente remota questa “possibilità di un quadro” realizzandone su tela nove copie fotografiche e lavorando sull'invenzione evocativa dei nomi di nove autori e dei titoli del loro rispettivo quadro.

Questa immagine, nelle sue molteplici versioni, irradia letteralmente la sua potenzialità: è l'arte come fascino del suo essere per noi una struttura (profonda), una valenza aperta della nostra esperienza. L'uso della fotografia come specularità e della specularità come funzione della tautologia, della ripetizione (e quindi del superamento del tempo) è uno degli strumenti di analisi più frequenti in Paolini: lo specchio con il Re e la Regina di Spagna del quadro di Velázquez *Las Meninas*, prelevato fotograficamente dal resto del dipinto ha come titolo *L'ultimo quadro di Velázquez* (fig. 2), quasi ad alludere al fatto che quello specchio, se Velázquez fosse realmente davanti a noi (come nel quadro de *Las Meninas*), potrebbe riflettere noi, e Velázquez dipingeva noi nel momento (ultimo) in cui lo guardiamo, al posto degli scomparsi Re di Spagna. Così *Diaframma 8* del 1965 (fig. 3), che è la fotografia di Paolini che cammina portando una tela bianca, è riflesso da *D867* del 1967, dove l'artista è fotografato dopo due anni mentre trasporta la tela *Diaframma 8* (fig. 4). La ripetizione annulla illusivamente il limite del tempo, esattamente come la specularità annulla illusivamente il limite dello spazio. E la specularità può riferirci sul tempo, come la ripetizione sullo spazio.

A New York, alla Sonnabend Gallery, Paolini ha presentato una serie di quadri che costituiscono altrettante epigrafi del suo precedente lavoro.

La prospettiva di *La visione è simmetrica?* identifica la successione dei suoi lavori nel tempo con la prospettiva spaziale nella quale vengono disposti (fig. 5). In essi scopriamo il prototipo iniziale del 1960:

la tela tracciata con diagonali, ripetuta su un pavimento all'infinito in un orizzonte diviso proporzionalmente in due sezioni uguali, anch'esso secondo le misure della tela del 1960. In *Nove quadri datati dal 1967 al 1971 visti in prospettiva* il motivo è bloccato dalla numerazione e dall'uso del nero come fondo tinta (fig. 6). L'elencazione "aperta" come un inventario posto a cesura, del lavoro compiuto (o da compiere) è tipica anche di *Indice delle opere inscritto in un motivo decorativo* (fig. 7). Il motivo decorativo è dato dalle losanghe sagomate nell'oro: e iscritti nelle losanghe si disegnano i rettangoli che indicano appunto i quadri di Paolini. L'iscrizione in un motivo decorativo è il riconoscimento di una identificazione dell'arte con la decorazione.

In *Autoritratto col busto di Eraclito e altre opere*, vediamo la figura dell'artista tracciata anonimamente nel modo tipico di certe figure esemplificative dei trattati di prospettiva, da Andrea Pozzo, a Giorgio Troili, a Giacomo Fontana, dove la neutralità espressiva unita all'esattezza analitica dei procedimenti colpisce per il fulgore delle invenzioni tecniche e il totale ermetismo del messaggio (fig. 8).

Il quadro di Paolini naturalmente ha con questi testi una analogia puramente morfologica, l'autoritratto infatti rammenta più da vicino l'immagine di *Château d'If* di Man Ray. È un autoritratto con frack e l'artista si presenta col gesto del prestigiatore che si tocca il polsino. L'immagine del volto è più sfocata e imprecisa rispetto a quella del corpo; la posizione è centrale, in primo piano, con la convenzionalità di una preparazione scenica, e sul fondo del pavimento, prospetticamente, vediamo gli stessi riquadri all'infinito ma come sospesi in un alone, come a suggerire tra l'ironico e l'aulico "l'iperurania luminosità" dell'arte.

In questa serie Paolini ha usato anche dei colori: in *Senza titolo su sfondo di rovine classiche* (1965), un viola chiaro per la metà alta, un viola scuro sotto la linea d'orizzonte (fig. 9); in *Elegia in una scena di duello*, adopera un colore verde per suggerire la parola più che la visione di un prato (fig. 10); e in *Indice delle opere inscritto in un motivo decorativo* usa appunto la doratura. Tuttavia si tratta sempre di colori non espressivi, colori cioè che come il suo disegno, i suoi materiali, le sue immagini in genere, non solo tendono a rimanere neutre a livello emotivo, ma ostentano una esistenza puramente mentale, direi quasi funzionale ad un progetto che sta altrove¹.

Questa anti-fisicità che sembrerebbe rendere uniformi le sue opere ne differenzia invece totalmente le soluzioni e la presenza. L'analisi di due lavori opposti, che iconologicamente presentano lo stesso tema mi permetterà forse di precisare questa osservazione. Mi riferisco al *Tempio* di Lichtenstein del 1965 e ad *Early Dynastic* di Paolini del 1971 (fig. 11). Le colonne di Lichtenstein, come tutte le sue immagini, particolarmente dal 1962 al 1968, vengono realizzate secondo la tecnica della sgranatura del retino tipografico, con i contorni delle immagini ricalcati e colorati come i fumetti. Simboli, stile, immagini dell'arte d'avanguardia, tecniche pittoriche, iconografie della storia dell'arte, tutto veniva ridotto, come i personaggi dei *comics*, alla uniformità di questo *medium*. E poiché "il medium è il messaggio", il significato (a parte quello sociologico dedotto dalla critica, più che dichiarato dall'artista) risultava sempre lo stesso: pressoché nullo, intenzionalmente nullificato dai moduli e dalle tecniche decorative del *design* "popolare".

Anche Paolini in *Early Dynastic* neutralizza il significato dell'immagine nelle bianche semi colonne sovrapposte. Il loro carattere schematico è ulteriormente sottolineato dall'esattezza del disegno riflesso sulla parete. Ma lo schema nella sua neutralità gli serve a evidenziare la natura della scelta di questa immagine ("Il neo-classico", egli ha detto, "ha significato l'assenza di uno stile 'nuovo', ha riassunto un modo passato, abdicando alla forma nuova")².

Convergono così nell'opera, specchiandosi a vicenda, diversi motivi "assenti"; le colonne sono quattro, poste in punti equidistanti sulle diagonali dell'ambiente e lo schema rimanda alla circolarità della ripetizione, all'infinito (assenza del limite). La colonna inoltre come immagine è assente dal nostro panorama culturale, è assente dall'opera di Paolini che ne dà soltanto lo schema. Era assente come forma fin dalla cultura neoclassica, cui ci richiamano la purezza della semplificazione e del bianco dell'opera di Paolini.

D'altra parte in Paolini, come in tutti i *revivals* del classicismo, non solo la forma ma le iconografie del mondo classico riacquistano un loro remoto e affascinante richiamo.

L'operazione risulta quindi inversa a quella di Lichtenstein: attraverso il potenziamento di allusioni e percezioni l'artista italiano ricostituisce la condizione di vuoto nella quale la natura dei simboli, dello stile, dei ribaltamenti stile-iconografia, dei processi tecnici e delle loro riflessioni critiche, dei rapporti base artista-tela-spettatore, si rivela appieno. Nella rarefazione di tautologie reiteratamente convergenti, tipiche di una cultura che sembra commentare se stessa, Paolini trova paradossalmente il modo di illuminare viceversa le fasi etimologiche di questa stessa cultura, di differenziarle in una apparizione mentalmente folgorante, sottraendole proprio all'usura uniformante di tutti i *media*³.

E se il suo lavoro appare come una analisi dell'assoluta relatività del linguaggio, una evidenziazione delle suture strutturali e analogiche dell'arte (e della storia dell'arte), come giustamente spiega Celant nella sua recente monografia, personalmente non posso non scorgere nella neutralità dei suoi prelievi una specie di sublimazione accademica del tentativo, proprio a tutta l'arte degli ultimi decenni, di avventarsi contro la gabbia del linguaggio.

Ogni passionale avanguardismo è escluso dal tipo di formulazione di Paolini, anzi una luce, questa volta fisica (seicentesca) sembra metaforicamente illuminare i processi mentali da lui messi a fuoco. La luce fisica di Caravaggio, di Zurbaran, che, si esprimeva recentemente Brandi, è come il raggio della morte, coglie l'apparizione prima del suo completo disfarsi nel buio. Ed è come una sintesi di tutte le metafore e i simboli che prima del XVII secolo intelaiavano nei dettagli la lettura iconografica dell'arte.

Nel caso di Paolini come già ebbi occasione di scrivere, illumina materiali e connessioni profonde, processi e relazioni mentali, con i quali abbiamo costituito e costituiamo l'arte, quali autori e quali lettori: la tela, il telaio, le sue potenzialità spaziali e temporali, il colore, il disegno, l'artista, il pubblico, la rassomiglianza, la identificazione e così via.

Se l'arte, e la sua storia, lasciano affiorare segni superficiali della densità perduta di un dinamismo antichissimo, cercando di illuminare l'etico degli elementi significanti, prima del loro istituzionalizzarsi (ma anche l'etimo del loro divenire istituzioni), Paolini si serve del carattere mentale dell'"acutezza" come della *suspense* della tautologia, usate dalla nostra cultura fin dal Seicento, in una tradizione soltanto parzialmente evidente; basti pensare all'uso dell'illusionismo, ai giochi raccontati dall'Agucchi nei primi anni del XVII secolo alla messa in scena di *I due Covielli* di Bernini; ma anche al Borges di Pierre Menard, a *Les promenades d'Euclide* di Magritte.

L'insieme dei lavori di Paolini del resto si presenta come un complesso incastro di successive citazioni che, danno la sensazione di poter forse scoprire, oltre tali operazioni di evidenziazione linguistica, un Paolini che ora si identifica, ora si nasconde nei suoi procedimenti: *Delfo* e *Delfo II* (figg. 12, 13) sono significativi di una ricerca che ogni sua opera tende a rendere emblematica, in una luce mentale, la cui chiarezza liberatrice è subito riavvolta dal labirintico gioco dei rimandi.

¹ Paolini ha scritto nel 1968: "Quanto possiamo intendere per dignità, per 'qualità essenziale' di un artista, non si deposita nella soluzione dell'esperienza, il progetto è irriducibile all'oggetto, l'immagine elude l'immagine, io non sono il quadro".

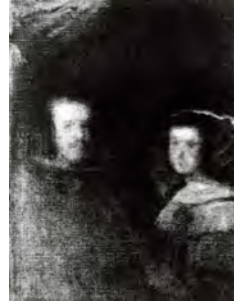
² G. Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York 1972, p. 97.

³ L'artista ha scritto nel 1968: "Invoco, nel mio lavoro, la trasparenza etimologica delle opere di Beato Angelico, Johannes Vermeer, Nicolas Poussin, Lorenzo Lotto, Jacques-Louis David".

Ripubblicato in *Giulio Paolini*, Università di Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Quaderno n. 30, Parma 1976, pp. 84-86; *Giulio Paolini. La Casa di Lucrezio*, catalogo della mostra, Palazzo Rosari Spada, Spoleto, Grafis Edizioni, Casalecchio di Reno, Bologna 1984, p. 62, estratto.



1. *La Doublure*, 1972-73



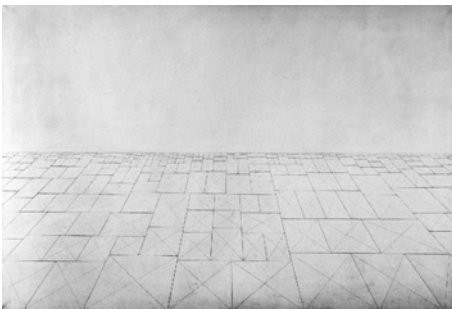
2. *L'ultimo quadro di Diego Velázquez*, 1968



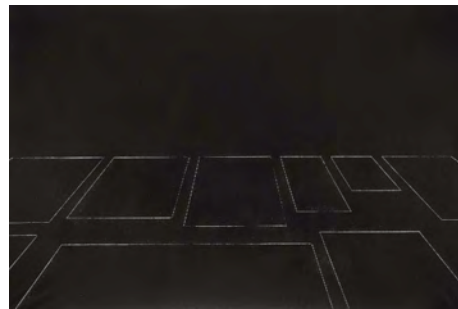
3. *Diaframma 8*, 1965



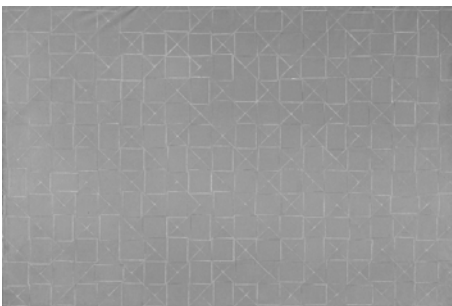
4. *D867*, 1967



5. *La visione è simmetrica?*, 1972



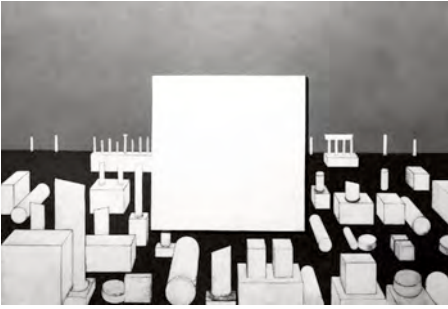
6. *Nove quadri datati dal 1967 al 1971 visti in prospettiva*, 1972



7. *Indice delle opere inscritto in un motivo decorativo*, 1972



8. *Autoritratto col busto di Eraclito e altre opere*, 1971-72



9. "Senza titolo" (1965) su sfondo di rovine classiche, 1972



10. "Elegia" in una scela di duello, 1972



11. *Early Dynastic*, 1971



12. *Delfo*, 1965



13. *Delfo (II)*, 1968