



Nota sulla ricerca artistica di Giulio Paolini

Dalla sua prima opera, *Disegno geometrico* (1960), realizzata a soli vent'anni, Giulio Paolini ha sviluppato la propria ricerca indagando gli elementi costitutivi del quadro, lo spazio della rappresentazione, il fenomeno del vedere e la figura dell'autore. Nel corso del tempo la focalizzazione sull'opera considerata nel suo divenire – alla ricerca della propria possibilità di definizione – lo ha portato a concentrare l'attenzione in misura crescente sul gesto dell'esposizione, fino a mettere in gioco la legittimità o necessità di questo stesso mostrarsi.

I suoi lavori non hanno “nulla da dichiarare”: non vogliono comunicare alcunché, per limitarsi a evocare le premesse del loro manifestarsi. Costituiti principalmente da tele bianche, fogli da disegno, calchi in gesso, riproduzioni fotografiche, volumi in plexiglas e da un vasto repertorio di elementi iconografici (da particolari di dipinti antichi a frammenti di visioni siderali), mettono in scena l'attesa di un'immagine che elude ogni tentativo di fissazione, per rimanere sospesa nella dimensione potenziale. Il costante rinvio del momento della rivelazione lascia spazio all'interrogazione della rappresentazione come tale: all'impalcatura che la annuncia, al catalogo di ipotesi che la precede e al mistero che la preclude allo sguardo immediato.

Il rifiuto di una posizione assertiva corrisponde all'abbandono da parte dell'autore di un ruolo attivo e costruttivo: anziché attore in scena, preferisce restare anonimo e confondersi tra il pubblico, assumendo le vesti dello spettatore complice, seduto in platea ad aspettare l'inizio della rappresentazione. Da “attore” protagonista, si fa semplice “latore”: l'opera gli preesiste e lo supera, a lui non resta che accoglierla, darle ospitalità. Frequenti sono così le controfigure anonime e silenziose, che osservano o tengono davanti a sé un quadro, rispecchiando lo sguardo dello spettatore di fronte all'opera. In altri casi sono le tracce dell'autore uscito di scena a testimoniare del suo “esilio” dal campo dell'azione: cappelli a cilindro, scarpe e altri attributi dell'abito da cerimonia dell'artefice.

Fra i temi di maggior rilievo, lo sguardo si dichiara fin dall'inizio come un soggetto d'indagine privilegiato. Dal progetto *Orizzontale* ideato nel 1963, al lavoro intitolato *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, realizzato nel 1969, ai motivi dell'occhio e del cono visivo sviluppati verso la fine degli anni settanta, fino ai complessi giochi visuali messi in atto nei decenni successivi, lo sguardo interviene sia come attore sia come regista: viene “decifrato” nei suoi limiti e nella sua profondità di campo, attraverso i suoi meccanismi e il suo strumentario. Smascherato nella sua “cecità”, può toccare e fissare solo ciò che si trova al di qua di una soglia invalicabile: lo spazio oltre questa linea d'orizzonte è riservato agli artifici della rappresentazione, ossia alla dimensione propria dell'arte. Da qui la ricorrente contrapposizione tra elementi materiali – rovesciati o frantumati a rivelare il loro peso specifico – e immagini virtuali, evocate per mezzo di disegni in prospettiva o di riproduzioni fotografiche. Veri e propri dispositivi visuali, basati sulla dicotomia tra l'irrinunciabile tentativo di conquista attraverso lo sguardo e l'inevitabile disillusione della visione, i lavori di Paolini si configurano come diaframmi tra dimensioni incompatibili: come specchi o filtri che misurano l'intervallo tra realtà e finzione, in cui abita l'enigma metafisico dell'arte.

Il linguaggio di Paolini si caratterizza per l'uso dell'ellissi, della frammentazione, della citazione e dello sdoppiamento, impiegati come espedienti per suggerire un'incolmabile distanza rispetto al modello compiuto e per fare dell'opera un teatro dell'evocazione. In questo senso, la geometria che definisce molti dei suoi lavori implode in se stessa, in un labirinto di caleidoscopici riflessi, visioni cieche e prospettive a fondo chiuso. Questi procedimenti, costellati di riferimenti letterari, filosofici e mitologici, trovano riscontro in allestimenti compositi, definiti da dinamiche additive (giustapposizione, moltiplicazione), oppure centrifughe (esplosione, dispersione) o centripete (concentrazione, accumulazione). Come la configurazione delle opere, anche la loro messinscena si basa su contrapposizioni complementari, giochi combinatori e percorsi circolari, che portano la visione a perdersi fra le sue stesse traiettorie.

L'esposizione come momento fondante dell'opera, come istante che ne annuncia l'accadere, come opportunità che ne giustifica il divenire, occupa per definizione un ruolo centrale nel lavoro di Paolini. Nel gesto che la dispone nello spazio e nel tempo approntati ad ospitarla, l'opera trova la sua ragione d'essere. Sul palcoscenico dell'esposizione l'autore reinterpreta di volta in volta la medesima partitura: quella della voce dell'opera, che chiede di essere riconosciuta nella sua identità senza nome proprio e senza età anagrafica, antica e nel contempo nuova e imprevedibile. L'esposizione come situazione in cui l'opera si definisce attraverso lo sguardo che la coglie è una tematica indagata da Paolini con grande acutezza fin dagli anni 1963-64, nel suo primo progetto espositivo, mai realizzato (*Ipotesi per una mostra*, 1963), e nella sua prima mostra personale, costituita da pannelli di legno grezzo appoggiati o sospesi alla parete a interrogare la percezione del quadro in relazione alla sua superficie di supporto. Più tardi, le riflessioni intorno all'atto espositivo vengono formulate in allestimenti dichiaratamente scenografici e in mostre sempre più complesse, fino a diventare il soggetto esplicito dei lavori (per esempio in *Esposizione universale*, 2005).

L'incontro con l'opera nel suo farsi – con il “teatro” del suo possibile rivelarsi – trova nel corso dei decenni un significativo *pendant* nell'atelier d'artista, luogo per eccellenza deputato all'apparizione dell'opera d'arte. Ecco allora il tavolo di lavoro, la scacchiera sulla quale l'artista dispone e ridispone sempre di nuovo le sue carte da gioco. Mani che tentano di trattenere dei fogli, matite che misurano la distanza che le separa dal contatto con la tela vergine, contrefigure che dispongono i tasselli di un mosaico in divenire, o ancora quadriere di tele, cornici e riquadri sviluppate su una o più pareti: il tavolo da gioco è sempre il medesimo, come pure la sfida affrontata ogni volta da capo.

Nella ricerca più recente l'attenzione è focalizzata in particolare sull'identità dell'autore: sulla sua “astinenza” rispetto alla pre-esistenza dell'opera. Quanto più essa è riconosciuta come Assoluto – indifferente a ogni possibilità di appropriazione o di rappresentazione – tanto più egli si dichiara estraneo alla sua concezione. L'arte accade all'insaputa dell'artista: la sua concezione è immacolata e l'enigma del suo divenire resta insondabile. La rinuncia all'autorialità, che già in *Disegno geometrico* si annunciava come “voto di castità”, attestato senza pentimenti nei lavori successivi, si dichiara in termini inequivocabili in opere quali *Immacolata Concezione (Senza titolo / Senza autore)* (2008) e *Suicida felice* (2010). Grazie al sacrificio di se stesso, a favore della voce esclusiva dell'opera, l'autore può infine godere dell'unico privilegio che gli compete: quello di presidiare l'inviolabilità dell'opera d'arte. La sola prerogativa alla quale non potrà mai rinunciare è infatti l'urgenza che sempre da capo lo muove a predisporre un'area riservata, una stanza privata, al riparo dal mondo, dove nell'“ora X” l'opera possa rivelarsi nella sua autenticità.

© Maddalena Disch