

Germano Celant, *Prima della "pittura"*, Giulio Paolini, in "Marcatrè", n. 30-33, Milano, luglio 1967, pp. 268-273.

Il linguaggio visivo è un insieme di norme e di abitudini, è un orizzonte infinito, un limen aperto ad ogni esplorazione, racchiude infatti in sé ogni possibile creazione visuale. È lo spazio virtuale in cui l'artista si trova ad agire, un'area potenziale, aperta ad ogni scelta, ad ogni rifiuto, azione o contestazione.

Prima di essere manifestazione fantastica od immaginifica è un campo con cui l'artista deve familiarizzare, per utilizzare in seguito le sue componenti, che vengono differenziandosi attraverso l'uso e l'intenzione.

La sua strumentalizzazione diventa il periodare del pittore, dello scultore e del graphic-designer. Inizialmente è una "forma" senza scopo, un magma abulico e piatto, silenzioso, un elemento allo stato bruto che attende di essere direzionato. La direzionalità gli deriva dal comportamento dell'individuo che media la sua esperienza mondana attraverso la scelta delle sue componenti, organizzate in discorso.

Il linguaggio visivo pur avulsa la metafora dell'artista, rimane sempre carico di una continua mobilità e differibilità che ne esclude il consumo.

Questa energia del linguaggio ancora allo stato potenziale è l'orizzonte di Paolini, interessato non tanto a creare allegorie o metafore figurali, quanto a focalizzare l'istante in cui l'autore entra in rapporto con il campo linguistico e i suoi strumenti, privi ancora di vettorialità.

Il suo impegno è quindi indirizzato a decifrare il linguaggio visuale come "limite iniziale del possibile" (Barthes). Ne deriva un panorama di gesti, che sollecitano una riflessione sugli strumenti e sulla realtà ambigua e parimenti aperta con cui si attua il rapporto tra artista e società. Una serie di libere tracce, che non intaccano la totalità del linguaggio, ma ne sottintendono la potenzialità, che è l'energia infinita dell'arte stessa.

Un "sospendere il giudizio" che porta in primo piano le sorgenti strumentali a cui attinge l'artista, la tela, il telaio, la tela intelaiata, l'utilizzazione spaziale della stessa, la aleatorietà della tecnica, l'immagine – inizialmente quella dell'autore, prima "figura" di cui prende coscienza – la sua dimensione ottica e fisica, la mutabilità degli atteggiamenti e dei gesti, la complementarietà tra artista e tela, il compromesso insito nella scelta operativa, la situazione socio culturale in cui questo gesto viene ad estrinsecarsi.

Si badi bene, non una *tabula rasa*, un rifiuto di impegno su argomenti mondani (pop-art) e tecnologici (arte programmata o op-art), un rimanere al di fuori delle proposte (Yves Klein o Manzoni), ma il primo capitolo di un codice ancora da studiare, un codice che nella sua stesura esige l'oggettivazione del processo di concatenazione della logica operativa.

A base dell'operazione di Paolini sono *Disegno geometrico* e *Disegno di una lettera* del 1960, anno in cui gli achromes di Piero Manzoni suscitavano polemiche per la loro "negazione" del dipingere.

Disegno geometrico consiste di una tela grezza, il comune supporto visuale, squadrata geometricamente a matita e compasso. La focalizzazione del primo gesto dell'artista, la strutturazione dello spazio su cui tracciare una serie di segni, più o meno intenzionali. Quanto siamo distanti dal gesto provocatorio del Manzoni, ancora intriso di una carica emotiva, irrazionale; l'achrome di Manzoni è ancora quadro; il bianco, il gesso, il cotone sono già segno; la sua negazione è una proposta, non uno zero da cui ripartire, è una variante linguistica, non a caso parte dalle proposte di Klein, una critica dei suoi monochromes.

In Paolini già la tela grezza, prelevata per essere dipinta, appena squadrata è già pittura, nel suo essere ancora "prima" del dipingere. La scelta di essa, nella vita di un uomo, vuol dire la scelta di un comportamento futuro che sottende una responsabilità enorme. Di qui il fermarsi ad uno stadio che non è ancora pittura, quindi il vero punto zero.

Disegno di una lettera, sempre un disegno su tela, a sottolineare la provvisorietà e il valore del primo momento progettuale, è un tipo di lettera A. Il primo segno linguistico del nostro alfabeto. Un fonema che rappresenta una categoria, anch'essa pronta ad offrire all'utente infinite possibilità di espressione.

Con queste opere due vie si aprono a Paolini, la pittura e la letteratura, ha scelto la prima, senza escludere però un'apertura futura verso la seconda.

1961-63: la scelta lo porta ad allontanarsi dallo spazio puro della tela grezza alla tela come contenitore, supporto su cui veicolare colori e materiali vari.

Il telaio nelle sue infinite strumentalizzazioni segniche, ecco il primo tema dei *Senza titolo* di Paolini. Il telaio, come vettore cromatico e materico, è il "fuoco" di una serie – verifica di quadri in cui un legno colorato, una carta, sovrimposti al telaio ne dimostrano – col lasciarlo scoperto in alcuni punti – il suo essere veicolo di segni. Il telaio in negativo ed ecco due tele combacianti, il supporto verifica se stesso, dopo aver verificato i segni convenzionali. Il suo achrome non è ancora pittura è ancora campo di scelta di una possibile pittura.

Alla fine del 1963, *Ipotesi per una mostra*, un ambiente bianco in cui alcuni manichini rappresentano, o meglio sono, gli spettatori. Anche in questo caso il comportamento non più di Paolini, ma del pubblico viene riflesso, ribaltato, proposto in visione prima della mostra, per sottolineare il peso critico.

1964: la superficie viene rapportata al suo contenitore, la parete o lo spazio ambientale. I *Senza titolo* di quest'anno comprendono una tela dal cui bordo superiore pende una catenella da galleria, pronta ad attendere il peso del quadro (fig. 1). L'energia della pittura si dilata all'ambiente che l'accoglierà. Il contenitore del quadro può essere il quadro stesso, di qui la riflessione sulla dimensione ottica della tela o del legno.

Il quadrato su quadrato, una dimensione su una dimensione.

1965: dall'oggettivazione dell'utensile all'oggettivazione dell'utente, inserito in un preciso contesto storico.

174 la fotografia stampata su tela di una pagina, la centosettantaquattresima, di un libro d'arte in cui è riprodotto il diagramma del consumo del prodotto artistico dall'impressionismo alla pop-art. La coscienza di essere inseriti nel divenire artistico, come substrato su cui operare, si estrinseca attraverso la fotografia, anch'essa sospensiva del reale.

Un gesto alla Godard, quando il regista nel film *Il disprezzo* fa pronunciare ad un protagonista giudizi critici sui registi della *nouvelle-vague*, oppure quando in *Pierrot le fou* richiama la finzione del cinema facendo rivolgere il protagonista al pubblico che sta vedendo il film.

Nel primo gesto la consapevolezza di fare del cinema in una data situazione ambientale, nel secondo il richiamo all'illusione di un linguaggio, che non è mai reale; cioè *174* e l'uso demistificante della fotografia, in Paolini. L'oggettivazione dell'utente, nel caso Paolini, è data poi in *Monogramma* la sagoma in legno rivestito di tela bianca della sua figura nell'atto di dipingere. Il flash del gesto banale e consueto, l'ostentazione di qualcosa di cui si è persa l'importanza. In questo caso potremmo parlare di una lettura di ordine pop, se l'attenzione non fosse portata "prima", alla presentazione di un attimo, che può essere poi pop, op, top ecc. ma è ancora da essere.

I due momenti utensile ed utente si integrano, e abbiamo *Hi-fi*, alta fedeltà. La sagoma di Paolini, ricurvo (il suo non è narcisismo, ma precisa coscienza di "esserci"), appoggiata ad una grande tela, il tutto ricoperto di grumi e di violente pennellate di colore. L'inscindibilità di un rapporto che si attua attraverso infiniti segni, nel caso il colore.

Sempre dello stesso anno *Diaframma 8*, la fotografia di Paolini che passa per strada con una tela sotto braccio. La documentazione di un muoversi in un ambiente sociale, che esige innanzi tutto risposte pratiche e che preferibilmente rifiuta di riflettere e di far riflettere su se stesso.

Fine 1965 inizio 1966, *A J.L.B.* una tavola triangolare, su cui sono segnati e sagomati in prospettiva all'infinito, dei gradini. La fisicità dell'insieme è data solamente dal primo gradino, tridimensionale. Dal connubio tela-artista nascono le illusioni ottiche e fantastiche.

1966: gli angolari, rivestimenti in tela di un angolo, composti da tele quadrate, o triangolari (fig. 2). L'ostentata evidenza di uno spazio assoluto, ormai desueto ai nostri occhi e la facilità della tela a sottostare a qualsiasi compromesso spaziale.

Ed infine *Capitemi!* l'allegoria del dipingere di Paolini. Sei tele di medio formato, unite agli angoli a formare un grande cerchio.

Il quadro è anzitutto telaio (I), che si riveste di una tela grezza (II) che diventa superficie (III) su cui presentare l'immagine (IV), naturalmente di Paolini nell'atto di sollevare una tela-immagine che denuncia il suo stato di precarietà e di illusione nel negativo (V) (anche in questo caso un'analogia alquanto precisa con un altro film di Godard, *Missione Alphaville* dove il negativo rompendo il ritmo del film e della suspense finale, richiama lo spettatore alla realtà dell'illusione filmica), negativo che si annulla infine nel nero totale (VI), l'immagine si è bruciata, il telaio ridiventa il protagonista.

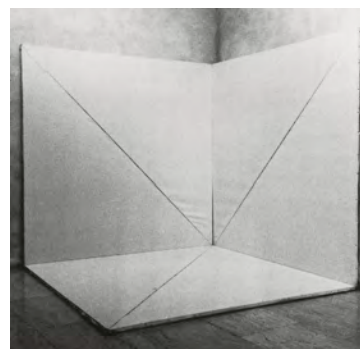
La storia continua.

© Germano Celant

Prima pubblicazione in versione abbreviata come *Le esperienze di Giulio Paolini. Forma senza scopo e segni organizzati*, in "Il lavoro Nuovo", 7 febbraio 1967. Prima pubblicazione integrale in G. Celant, *Giulio Paolini*, in "Forma Nueva", n. 14, Madrid-Barcellona, marzo 1967, pp. 63-64 (in spagnolo). Ripubblicato parzialmente in *Giulio Paolini. "Tutto qui"*, catalogo della mostra, Pinacoteca Comunale, Loggetta Lombardesca, Ravenna, Agenzia Editoriale Essegi, Ravenna 1985, pp. 172-173; *Giulio Paolini*, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, Arnoldo Mondadori Editore-De Luca Edizioni d'Arte, Milano-Roma 1988, p. 103; ripubblicato integralmente in *Giulio Paolini 1960-1972*, a cura di G. Celant, Fondazione Prada, Milano 2003, pp. 204-208, idem nell'edizione inglese; *Imagine. Nuove immagini nell'arte italiana 1960-1969*, catalogo della mostra, Peggy Guggenheim Collection, Venezia, Marsilio Editori, Venezia 2016, p. 216 (edizione italiana e inglese).



1. *Senza titolo*, 1964



2. *Narciso*, 1966