

**Giorgio de Marchis, Giulio Paolini, in *Thoughts and Action. Joseph Beuys, Daniel Buren, Dan Graham, Bruce MacLean, Giulio Paolini*, catalogo della mostra, The Japan Foundation, Tokyo, Flex Co. Ltd, Tokyo 1982, pp. 119-121.**

L'esordio del ventenne artista genovese Giulio Paolini nella sezione "informativo-sperimentale" del XII Premio Lissone dedicato in quella sua straordinaria edizione del 1961 all'arte non figurativa internazionale del dopoguerra, passò praticamente inosservato, forse proprio a causa della sua novità.

Alla fine degli anni Cinquanta il panorama artistico italiano, soprattutto per quanto riguarda i giovani artisti della generazione nata negli anni Trenta, molti dei quali esordivano ufficialmente proprio al Premio Lissone del 1961, era di reazione al soggettivismo esasperato del linguaggio e del gusto astrattista nato dieci anni prima col nome di abstract expressionism e di action painting negli Stati Uniti e col nome di informel a Parigi, e poi diffusosi come un nuovo manierismo internazionale.

Dopo un iniziale momento utopico di "partenza da zero" che trovava in Italia significativi precedenti in certe opere di Alberto Burri e di Lucio Fontana, tale reazione si manifestava come ricerca di un nuovo linguaggio oggettivo.

Abbandonata l'illusione che la realtà potesse essere copiata o rappresentata, come credevano gli artisti realisti, questa ricerca di oggettività si rivolgeva alla realtà del linguaggio stesso, in due direzioni che si sarebbero sviluppate lungo gli anni Sessanta.

Da una parte si affermava l'equivalenza tra linguisticità del reale e realtà del linguaggio usando come elementi significanti di comunicazione visiva oggetti direttamente prelevati, nella loro materialità, dal mondo della vita quotidiana, o riproponendo come realtà immagini e segni prelevati nella loro formulazione dalla comunicazione visiva di massa: nascono così le precoci esperienze pop della scuola di Londra, il new-dada e poi la pop art a New York, il nouveau réalisme in Francia. Il massimo di comunicazione è raggiunto attraverso l'uso del reale come reale formulato.

Da un'altra parte la ricerca di oggettività si rivolgeva alla realtà del processo percettivo, identificando le strutture della comunicazione visiva come quelle stesse del processo percettivo al fine di raggiungere il massimo di comunicabilità. Da iniziali ricerche sulla luce e sul movimento, e attraverso l'uso di tecnologie e materiali industriali, nasce l'arte cinevisuale europea che produce una serie di macchine visive funzionali.

Le prime opere di Paolini, tra cui quelle esposte già nel 1961 al Premio Lissone, per il loro carattere "mentale" si discostano completamente sia dalle ricerche percettive degli artisti cinevisuali sia dalle ricerche oggettuali degli artisti del new-dada e del nouveau réalisme. Per Paolini il problema non è nella ricerca di un nuovo linguaggio oggettivo ai fini della comunicazione, è invece nel rapporto linguaggio-conoscenza. Di qui il carattere "mentale" delle sue opere. Ma non aveva già detto Leonardo che "La pittura è cosa mentale"?

Al Premio Lissone, Paolini esponeva un oggetto costituito da "un telaio vuoto, di legno, che per convenzione circoscrive uno spazio. La tela è sostituita dalla plastica trasparente, ma una tela, di dimensioni inferiori, è sospesa con dei fili nel vuoto del telaio come 'soggetto' del 'quadro'".

Allo spazio convenzionale del quadro, in tali parole dette più tardi dallo stesso Paolini, è sostituito il vuoto reso evidente dalla plastica trasparente, al posto del soggetto dipinto è sospeso il supporto del dipingere. In un'altra opera dello stesso periodo, il telaio contiene un barattolo di colore a smalto. Si tratta dunque di oggetti strettamente collegati con la pittura, degli ingredienti e degli strumenti del dipingere, resi visibili al posto della pittura, e non si può non pensare all'affermazione di Duchamp che ogni dipinto non è che un ready-made modificato. Attraverso l'analisi, o la campionatura degli strumenti artistici, resi immagine di se stessi, Paolini sembra addentrarsi in una riflessione gnoseologica che lo conduce a una zona di "vuoto", per così dire, non formulabile, intorno a cui si eserciterà tutta la sua ricerca. Intorno a questo "vuoto", Paolini accumulerà

segnali visivi estremamente ambigui, poiché essi non possono formulare ciò che resta compreso tra ciò che è e ciò che non è, e che quindi non è formulabile.

La ricerca di Paolini è dunque molto diversa dall'oggettualismo del new-dada e del nouveau réalisme, anzi è in direzione contraria: non l'appropriazione linguistica del mondo considerato tutto come reale formulato e dunque assumibile all'ordine estetico significante, ma invece una riflessione gnoseologica sugli strumenti del significare, e sulla loro sostanziale ambiguità che sembra accennare a una verità più nascosta. Paolini è lontanissimo anche dalla ricerca percettiva degli artisti cinevisuali: il reale formulato non è meno sfuggente dei processi di percezione e ciò che è soggettivo non è meno illusorio di ciò che è oggettivo. Ma Paolini non rigetta l'illusione, anzi la fa propria per servirsene come uno strumento in un gioco ambiguo di rimandi che annullando ogni certezza fa tuttavia balenare un punto inafferrabile dove linguaggio e conoscenza coincidono. In questo modo Paolini porta la ricerca artistica in una direzione concettuale che sarà determinante nello svolgimento artistico degli anni successivi. I *Plakat Carton* con i campionari delle tinte in commercio, i retini, le quadrettature e le squadrature geometriche della tela nuda, non sono analisi del processo percettivo né elementi di linguaggio oggettivo, bensì campionari analitici dei mezzi di formulazione del linguaggio attraverso i quali Paolini cerca di aprirsi la strada a ciò che è prima o al di fuori della formulazione.

Questo avviene anche quando Paolini si interessa di fenomeni ottici e quando comincia a occupare con le sue opere uno spazio ambientale.

Nel 1965 comincia a usare la fotografia ma in modo ben diverso dall'uso che ne avevano fatto il new-dada e la pop art. La ricomparsa di una iconografia serve ad accentuare l'ambiguità tra ciò che è rappresentato e rappresentazione. Lo spazio e il tempo delle immagini si dilatano in direzioni molteplici: frammenti della stessa fotografia ricomposti in uno spazio diverso, il tempo di ciò che è rappresentato nella fotografia sommato al tempo dello spettatore. Il gioco dei rimandi si allarga e si moltiplica all'infinito, il visivo diventa immagine di una immagine che come in un gioco di specchi rimanda a una inafferrabile dimensione in cui entrano come segni di ambiguità anche il tempo e lo spazio, il dentro e il fuori, il prima e il poi, il qui e l'altrove.

Nel 1967 Paolini si trova occasionalmente raggruppato con gli iniziatori dell'arte "povera", con i quali in realtà non ha nulla a che spartire data la direzione concettuale della sua ricerca. Dopo la terribile crisi del 1968, resta uno dei pochi artisti giovani italiani che continuano nella strada intrapresa.

Un'opera del 1975, recentemente esposta, in Giappone, si intitola *Mimesi*: due calchi in gesso del busto dell'Hermes di Prassitele sono collocati su due piedestalli di legno bianco all'altezza dello spettatore, uno di fronte all'altro, a breve distanza, e si guardano. L'Hermes è uno dei capolavori dell'arte greca classica, un "unicum" tra i pochissimi originali rimastici, quasi un simbolo della bellezza e perfezione artistica raggiunta in un'antichità diventata universalità senza tempo. Ma nell'opera di Paolini è un duplice calco, in cui la figura ripetuta si sdoppia in due figure uguali poste di fronte, a un breve intervallo, che incrociano lo sguardo, come se ognuna di esse si vedesse in uno specchio; al mito dell'Hermes si sovrappone il mito di Narciso, dell'immagine riflessa, dello sguardo rispecchiato. Se per Aristotele, contemporaneo di Prassitele, l'arte era "mimesi" della natura, in quest'opera di quale mimesi si tratta? Chi è l'oggetto e chi è il soggetto? L'arte è forse mimesi di se stessa, e ciò che si vede è l'immagine di una immagine in cui la duplicità ambigua del presente si carica di echi del passato attraverso la strumentazione dei due simulacri?

I due calchi, nella loro relazione, diventano strumenti tanto di una evocazione di immagine quanto di una rappresentazione dell'atto di vedere, che ha lungamente interessato Paolini come atto conoscitivo proprio delle arti visive, ma di vedere che cosa? Poiché ognuno dei due vede ed è veduto allo stesso tempo, e ognuno dei due può essere al posto dell'occhio dello spettatore. O del giovane greco che una volta posò di fronte a Prassitele? Il vedere stesso è forse un atto di mimesi che equivale perfettamente all'essere visto?

La risposta, (non detta, poiché dice Wittgenstein che ciò che non può essere detto deve essere taciuto) è nello spazio vuoto che corre tra i due mitici bellissimi volti di gesso.

Nell'opera presentata in questa esposizione internazionale organizzata a Tokyo dalla Japan Foundation, l'ambiguità comincia fin dal titolo *Scene di conversazione*.

È un'opera creata per questa occasione, e presentata al pubblico per la prima volta. Tocca dunque al pubblico giapponese, cui essa è destinata, decifrarla e darle, decifrandola, il suo vero significato.

© Fondazione Giorgio de Marchis Bonanni d'Ocre Onlus