

Adachiara Zevi, *Le repliche del naufragio*, in “L’Architettura”, anno XXXVII, n. 433, Roma, novembre 1991, pp. 906-910.

“Bravi, BRAVIII!...”. La folla si era appena dispersa, defluendo rapidamente dalle sette strade che interrompono, a intervalli regolari, il vasto perimetro della piazza.

Io solo restai (sono ancora qui) fermo sul ponte che estende al di là del fiume, verso la collina, l’asse longitudinale di quell’incommensurabile teatro all’aperto.

Non riesco a spegnere l’eco di quell’esclamazione: afono ed esausto (forse per non averla mai neppure pronunciata) non riesco a rendermi conto che, discesi i danzatori dal palco, ci si dovesse rassegnare al silenzio.

Il buio, oltretutto, non incrementava la fiducia di poter accostare altre voci, o almeno uno sguardo disposto a protrarre quella ormai remota acclamazione... Tutto taceva e spariva, come inghiottito in un cratere che avesse esaurito l’ultima favilla del magma che pur doveva, poco più sotto, continuare ad agitarsi.

‘...!’. Distolto da un qualsiasi sostegno, anche se soltanto apparente, trangugiai quel che rimaneva di un’esclamazione senza parole, costretta a compiersi ancor prima di annunciarsi, ridotta com’era allo stato di puro segno ortografico”.

Giulio Paolini, *Fuoco fatuo*, in Id., *Contemplator enim*, 1991

“Nessun mio quadro è nato dall’intenzione di cancellare quello precedente... È sempre una dichiarazione assoluta, a se stante, sospesa nel tempo senza relazioni di sviluppo. Di qui l’ipotesi di non avere potuto far nulla oltre il mio primo quadro” o, più semplicemente: “È come approntare un vocabolario che cambia il lessico ma non la sintassi. Ogni mio quadro in definitiva è la replica del precedente”. Tale assunto poetico di Giulio Paolini, che non identifica la varietà delle immagini con quella dei messaggi in esse contenuti, appare come ad altri artisti, soprattutto in ambito concettuale. Così, il lavoro di Sol LeWitt o di Daniel Buren è tutto riconducibile alla sua idea originaria pur nella presenza, ridotta, semplificata e reiterata di una ipotesi pittorica e formale, si tratta della striscia o delle Strutture modulari. Eppure per Paolini il problema si pone sin da subito in termini originali e radicali: non si tratta per lui di identificare l’arte con la sua dominazione né di ridurla ad un lessico minimalista né di azzerarne colore e composizione come nell’opzione monocroma, ma di “dare forma ad un’opera senza la mortificazione di vederla compiuta”. Con ossessione: “Posata la prima pietra, ho continuato ad innalzare l’impalcatura di un edificio in attesa di costruzione, senza un committente né un destinatario. Eppure, insistere, ripetere e continuare sembrano l’unico modo per sostenere tutto il peso di un vuoto che nessuno pretende di colmare”.

In *Disegno geometrico* del 1960 o nei *Senza titolo* immediatamente successivi, l’opera consiste infatti nella sua fase preliminare, come la squadratura della tela a matita, o nella pura esibizione degli strumenti del pittore, la tela, i pennelli, i colori. “In un’epoca in cui è facile fare gli iconoclasti”, osserva acutamente Italo Calvino nello stimolante confronto fra lo scrittore e il pittore, “egli si contraddistingue per il rispetto che porta alla pittura, per la fedeltà al mestiere di pittore nei suoi più umili elementi, per la modestia e insieme per la sicurezza con cui allinea nuove opere nel margine strettissimo che resta ad un’attività creativa ridotta all’analisi di se stessa”. Opere che null’altro vogliono rappresentare che la loro esistenza, come quadro e come pittura. Quando Paolini sentenzia: “Cerco di non dare ai miei quadri una consistenza comunicativa che cancelli l’esistenza del quadro come tale. Il quadro è pura presenza”, non rammenta forse l’ostinazione con cui Castellani ribadisce la semplice esistenza fisica della superficie attraverso il binomio di rientranze e rilievi? C’è di più. In alcune prove di Castellani, una delle quali partecipa all’involucro dell’“Ambiente bianco” del 1970, i tracciati virtuali convergono in una sorta di fuga prospettica disattivando però quell’artificio rappresentativo attraverso la discontinuità dei percorsi e l’effetto destabilizzante della luce. Nel 1973, a proposito delle ventotto tele che strutturano *La Doublure*, così commenta Paolini: “Ogni tela riproduce la finzione prospettica di se stessa e propone uno spazio virtuale, emblematico”. In entrambi i casi, ci sembra, quello strumento principe della mimesi pittorica è privato dell’oggetto della sua rappresentazione ma, nel caso di Paolini, esso è ostentato come l’immagine stessa della rappresentazione, l’immissione dello spazio nella dimensione del quadro.

Non si tratta tanto, come invece per Castellani, della fedeltà né alla bidimensionalità della superficie né all'ipotesi astratta ma, anzi, della loro violazione attraverso una impalcatura non destinata a scomparire per lasciar posto all'immagine compiuta, ma ostentata "per allargare il palcoscenico della rappresentazione oltre i limiti del quadro, per allontanare la scena dal suo sipario". L'impiego della prospettiva in pittura non nasce del resto, come dimostra Pierre Francastel, da quello precedente nel teatro? In *De pictura* del 1979 (fig. 10), dal titolo del trattato albertiano e poi in *Trionfo della rappresentazione* del 1983, Paolini complica l'uso di quello strumento in funzione più "mentale" che "ottica": mette in prospettiva il quadro ma anche le altre tele appese nell'involucro di quello spazio virtuale; lascia vuoto il centro della rappresentazione o vi dispone una tela rovesciata, introduce i servi di scena, figure incontro luce per dare paradossalmente peso e consistenza al vuoto e all'assenza. "Il momento della verità dell'opera coincide con la sua esposizione. Il suo disegno originale si compie nel luogo che la accoglie, teatro di luce e di silenzio, lontano dal rumore dell'informazione. Un'esposizione è anche un'immagine, una cornice di tempo e di luogo che delimita, senza prescrizione di percorso ma attuando invece la messa in scena dell'opera". Dall'opera, allo spazio dell'opera, a quello della sua possibilità di relazione.

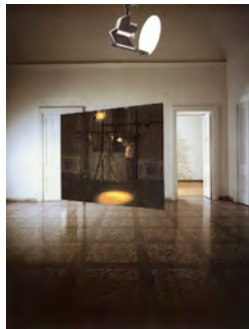
Già nel 1963, il progetto di *Ipotesi per una mostra* non consisteva nelle esposizione delle opere ma in quella della sagome di visitatori, nello stesso numero dei quadri esposti, ma separati dai visitatori reali attraverso un vetro (fig. 9). Noi stessi, insomma, se avessimo potuto abitare lo spazio della galleria. Dopo i primi approcci fisici allo spazio, come *Narciso* del 1966 dove sei tele bianche rettangolari strutturano un angolo, o concettuali, dove è la parola a divenire immagine di se stessa, come in *Lo Spazio* (fig. 7), *Dove* e *Qui* del 1967, in *Quattro immagini uguali* del 1969 le quattro tele riproducono l'immagine di se stesse in relazione alle altre (fig. 8). Le mostre di Paolini, momenti centrali dell'arte degli ultimi trent'anni, costituiscono da sempre vere e proprie rappresentazioni o, meglio, l'apprestamento ad un grande evento: tele bianche ovunque, dritte o rovesciate, appese o poggiate per terra (fig. 14), isolate o sovrapposte e accatastate; frammenti di calchi e di colonne disseminati al suolo, statue che si guardano enigmaticamente come in *Mimesi* o le loro metà che si inseguono all'infinito nello spazio come in *Intervallo* (fig. 12), figure o leggi che pendono capovolti dal soffitto (fig. 15). Ovunque un'aria di cantiere aperto, di spazio in allestimento, di assenza di coordinate spazio-temporali. "Che l'artista abiti l'obliquità e sfugga ai richiami della centralità mi pare cosa ovvia: la sua condizione è uno stato di non appartenenza, di distrazione o di scetticismo, che la regola vigente, conservatrice o rivoluzionaria che sia, è pronta ad interpretare come provocatoria". Un nomade, dunque, oppure un naufrago, come quelli della *Zattera della Medusa* in "Anteprima" al Castello di Rivoli (fig. 16). Le dimensioni dell'enorme telaio in bilico sul cavalletto sono quelle dell'opera di Géricault ma la sua inclinazione è quella della zattera, dunque del soggetto del quadro, mentre la tela, come quella originale, vi si adagia invertebrata e priva di immagine. Ma, alla spinta centrifuga, alla deflagrazione delle opere nello spazio, subentra, nelle prove più recenti, quella contraria alla centralità e all'affollamento: come in *L'ospite* del 1989 (fig. 20) dove telai e cornici si sovrappongono a tavoli, sedie ed altre suppellettili. Con i sette studi di *Contemplator enim* "si apre una fase diversa: per poterla osservare si chiude la pratica del 'gran tour', la precaria conquista e il conseguente abbandono degli 'spazi espositivi'. L'attenzione si concentra all'interno di quelle quattro pareti" (figg. 1-6). Paolini non è più ora "decoratore" dello spazio affidatogli come quando, nel 1987 nel Musée des Beaux Arts di Nantes, disponeva le opere a riecheggiare la pianta quadrata dell'edificio (fig. 11) o quando, nel 1988 alla Galleria d'arte moderna di Roma, rispettava e assecondava gli assi spaziali o sottolineava l'involucro disponendo le opere a mo' di fregio (fig. 13). La prospettiva ora non serve solo ad allontanare il piano della rappresentazione, tela o parte, ma è nuovamente un "artificio" atto a rappresentare un altro spazio, quello domestico, quello che "custodisce la stessa possibilità di manifestarsi dell'opera" e ove, comunque, nessun evento si compie. Il pavimento a scacchiera converge verso la parete dove si aprono due porte, presidiate dai servi di scena, attraversate diagonalmente – in un dinamico intrecciarsi di rimandi e convergenze –

da altre tele con le fughe porticate di piazza San Carlo a Torino dove affaccia lo studio o dall'immagine frammentaria del suo *Ospite* o fronteggiate dalla tela sulla quale Velázquez dipingeva il suo soggetto, a noi invisibile. Ma le prime opere "oltre la tela" non erano forse l'immagine fotografica dell'artista nel suo spazio? E l'impalcatura nell'androne della settima stazione di *Contemplator enim* (fig. 5) non è eretta sul modulo di *Disegno geometrico*? È vero: "Ogni mio quadro in definitiva è la replica del precedente".

© Adachiara Zevi



1. *Fuoco fatuo*, 1991



2. *Rovine future*, 1991



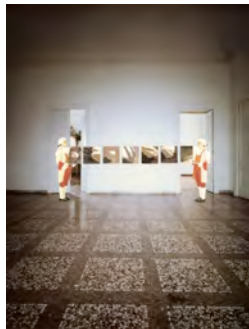
3. *L'ospite*, 1991



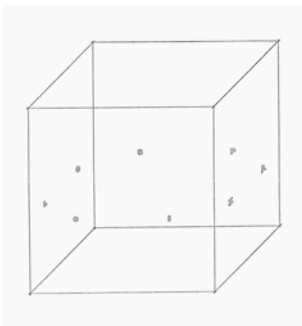
4. *Fuori l'autore*, 1991



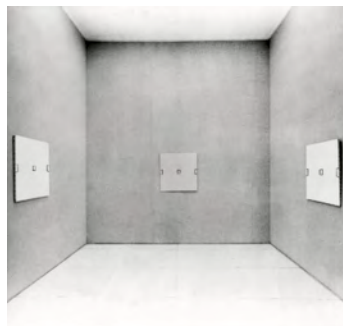
5. *Contemplator enim*, 1991



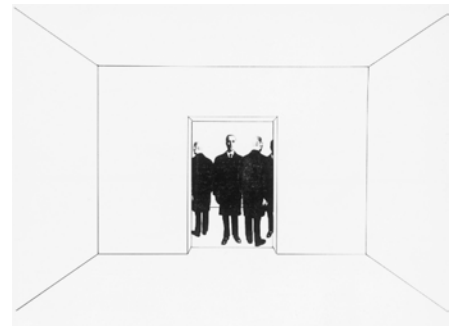
6. *La città proibita*, 1991



7. *Lo spazio*, 1967 (assonometria)



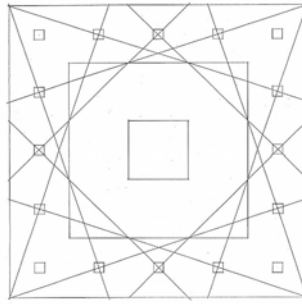
8. *Quattro immagini uguali*, 1969, allestimento nella mostra "Vitalità del negativo", Roma, 1970



9. *Ipotesi per una mostra*, 1963 (progetto)



10. *De pictura*, 1979



11. Progetto per *Eclat*, Musée des Beaux-Arts di Nantes, 1987



12. *Intervallo*, 1985



13. Esposizione personale alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 1988, in primo piano *Abat-jour (giochi proibiti)*, 1986



14. *Rialto*, 1990, allestimento Studio Barnabò, Venezia, 1990



15. *Signore e Signori...*, 1988, allestimento al Museo di Capodimonte, Napoli, 1988



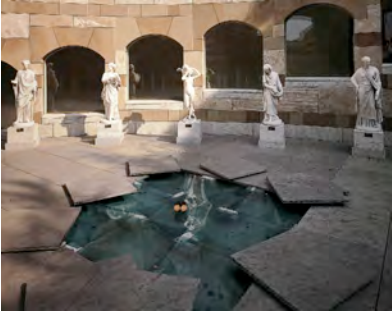
16. Esposizione personale al Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli, 1991, in primo piano a sinistra *Hic et nunc (Le radeau de la Méduse)*, 1991; al centro *Contemplator enim*, 1991; a destra i sette collages originali della cartella grafica *Contemplator enim*, 1991



17. *Studio per "L'ospite"*, 1989



18. *Senza titolo (senza figura)*, 1986-87



19. *Liebe macht blind*, 1986



20. *L'ospite*, 1989, esposizione personale alla Galleria Massimo Minini, Brescia, 1989