

Ilaria Bernardi

Sulla soglia (2011) è il titolo dell'opera che Giulio Paolini ha esposto alla mostra *Tra – Edge of becoming*, tenutasi al Museo Fortuny di Venezia nel 2011¹. “Sulla soglia” è anche e soprattutto una, e forse “La” locuzione che meglio definisce il pensiero nonché la persona di Giulio Paolini. Un artista che dal 1960 ha intrapreso e condotto il suo viaggio nell'arte nelle vesti di un maestro di cerimonia in attesa di una visione, o meglio di un funambolo, cioè di colui il quale cammina in punta di piedi, eternamente in bilico, su un *limen* sottile, quasi invisibile, tra l'al di qua e l'al di là, tra il dentro e il fuori, tra lo spazio privato dello studio e quello pubblico della piazza. È lo stesso Paolini a dichiarare: «Insomma, all'artista non resta che [...] affacciarsi, sporgersi appena da quella soglia che è il confine tra il suo studio e il mondo»². E ancora: «sulla soglia si entra e si esce: insomma non si può star fermi. Per me il dilemma dell'arte è il viaggio di andata e ritorno che ci mantiene sempre su quel confine – che è soglia – dove però non è possibile sostare»³.

Proprio come il maestro di cerimonia, *alter ego* dell'artista-funambolo che nel periodo natalizio è solito illuminare le vie di Torino⁴, Paolini si è sempre posto sulla soglia, mai dentro e mai fuori, da qualsiasi etichetta, definizione, giudizio univoco e definitivo. Questa è la premessa necessaria per comprendere il rapporto apparentemente contraddittorio dell'artista con la Biennale di Venezia. Infatti, sebbene con le sue opere sia stato *dentro* a ben dodici edizioni della rassegna (dal 1970 al 2013), “spiritualmente” ne è sempre rimasto *fuori*; in trasparenza.

Alcuni testi autografi aiutano a comprendere le ragioni di questa scelta.

Il primo consiste in una lettera inedita inviata il 4 luglio 1964 a Plinio De Martiis, titolare della Galleria La Tartaruga di Roma, dove Paolini avrebbe dovuto tenere la personale dal titolo *Ipotesi per una mostra*, purtroppo mai realizzata⁵.

* Ringrazio Giulio Paolini per avermi permesso di raccogliere la sua preziosa testimonianza. Sono inoltre infinitamente grata a Maddalena Disch (AGPT), per avermi messo a disposizione i materiali d'archivio, e per il suo costante sostegno.

1 *Tra – Edge* 2011.

2 L'artista, in Scudero 1994, pp. 4-6.

3 L'artista, in Cicelyn1992.

4 Si fa riferimento a *Palomar* (1998), opera commissionata a Paolini dal Comune di Torino per l'iniziativa *Luci d'artista*, da sospendere mediante cavi d'acciaio sull'asse di via Po. Le sagome luminose che la compongono danno vita a una costellazione presieduta dalla figura di un funambolo, il quale, con in mano un cerchio e due ellissi, “cammina” sulla sommità di un triplice cerchio, entro cui fluttuano alcune orbite. Cfr. Disch 2008, p. 837.

5 Ivi, p. 84.

L'artista, dando conto della sua prima esperienza da spettatore alla Biennale, così si esprime sull'evento:

[...] molti giornali e personaggi, di ormai illustre e documentatissima infamia, sembrano avere improvvisamente abbandonato (pretesto: la Biennale) l'antica e, più efficace, arma di combattimento (l'indifferenza), e assurgono così a un degnissimo quanto grottesco martirio. Queste posizioni, a mio avviso, risplendono di una loro intoccabile coerenza: sono cioè "volute" dagli artisti stessi, provocate e fatte vivere da un atteggiamento che, tutto sommato, non si è ancora rinnovato strutturalmente verso una verifica nuova, diversa, della realtà e della vita. [...] la mia "mostra", chiusa la Biennale, sarà una rappresentazione finalmente esplicita, definitiva, della situazione attuale, ed è già ora rivolta ad orientare la mia attività semplicemente ad "essere"⁶.

Annunciando la personale che si sarebbe inaugurata nell'ottobre dello stesso anno alla galleria La Salita di Roma, Paolini definisce la sua ricerca, volta «ad "essere"»⁷, in contrasto con quella proposta dall'evento Biennale, tesa invece a rappresentare, cioè a porre in rilievo non tanto le opere esposte quanto i "nomi" degli artisti partecipanti.

Tra l'*essere* e il *rappresentare*, per Paolini, sussiste la medesima differenza che intercorre tra il concetto di *mostra* e quello di *esposizione*. A più di venti anni di distanza dalla lettera a De Martiis, egli infatti spiegherà:

La mostra è concepita in funzione di un discorso diretto, mostrare qualcosa a qualcuno significa proporre, rendere manifesta *quella cosa* agli occhi di un osservatore necessario al compimento di un atto esplicitamente comunicativo. Un'esposizione, invece, contrae il confine del suo significato per riferirsi a qualcosa di implicito, o di taciuto, suggerendo la complementarità dei diversi elementi che la costituiscono⁸.

La Biennale, per Paolini, non è quindi un'*esposizione*, cioè un evento concepito come opera in sé, muta, che aspetta di trovare parola e significato dalla traiettoria dello sguardo dello spettatore in grado di intuire un possibile filo rosso nascosto tra le opere esposte. La Biennale è, al contrario, una *mostra*, in quanto mostra/propone molteplici artisti, ciascuno con una personale poetica, modalità operativa e soprattutto con le proprie opere. Il visitatore non è pertanto obbligato a visitare l'intera rassegna per intuire il presunto messaggio ad essa sotteso (sempre ammesso che ce ne sia uno): ciascuna opera afferma con forza un suo significato, diverso, se non opposto, rispetto a quello dichiarato dal quadro che le sta vicino. Il risultato di tale bombardamento percettivo e comunicativo è quello che lo stesso Paolini così descrive:

6 ASL, Fondo La Tartaruga, b. 29, lettera inedita di G. Paolini a P. De Martiis, Torino 4 luglio 1964.

7 *Ibidem*.

8 Paolini 1988, p. 19.

Poche decine di metri mi separano dall'ingresso ai padiglioni della Biennale, a Venezia. [...] Resto lì a lungo, senza ragione, ad attendere un segnale, non so bene da chi, ad osservare le orbite sconosciute percorse dai passi dei molti intervenuti, diretti ciascuno a dimenticare di esserci. Dopo un po' mi muovo anch'io, del tutto inconsapevole della direzione nella quale mi sono venuto a trovare. [...] A tutt'oggi non riesco a ricordare di esserci o non esserci stato, e può darsi che domani mi chieda se davvero quel corpo era il mio o invece un ostaggio di qualcuno – io stesso – incapace di assumere un ruolo⁹.

L'incapacità di assumere un ruolo da parte dell'artista, la sua sensazione, o meglio, la sua volontà di non esserci pur essendo presente, rimanda inequivocabilmente al tema della soglia, all'esigenza di non assumere una posizione univoca e definitiva, ma di trattenersi sulla linea sottile che separa la realtà dalla sua rappresentazione, la vita dall'arte, l'Autore dallo spettatore.

È in quest'ottica di una *presenza/assenza* che debbono essere interpretate e giustificate le partecipazioni di Paolini alla Biennale, nonché i suoi numerosi interventi a manifestazioni analoghe, sulle quali l'artista, nel 2009, ha affermato:

Biennali, Triennali, Quadriennali e Documenta tendono a cronicizzare la lunga malattia che ha segnato il susseguirsi degli eventi artistici degli ultimi due secoli [...]. L'aberrazione collettivistica, la forzosa socializzazione dei linguaggi diversi e individuali dei singoli artisti intorno a un nodo tematico è il seme infestante, portatore di un incongruo regime di scambio innestato nel giardino segreto, nell'*hortus clausus* della parola dell'arte¹⁰.

Ma è attraverso la medesima chiave di lettura di una *presenza/assenza*, che possiamo comprendere, in particolare, cinque delle dodici partecipazioni dell'artista alla Biennale. Quelle cioè in cui egli non si è limitato a inviare le opere richieste dai rispettivi curatori, bensì ha concepito un'intera sala espositiva all'interno del Padiglione Centrale ai Giardini di Castello (nel 1970, 1976, 1984), o ha progettato la facciata dello stesso (nel 1997), oppure ha occupato una parte dell'ambiente presso l'Arsenale (nel 2013). I cinque interventi che, data l'ampiezza dello spazio a essi destinato, avrebbero dovuto glorificare l'artista quale autore «benedetto», lo propongono invece come autore «non detto», nel senso, puntualizza Paolini, di «non insignito di quel valore primario che spetta invece all'opera in quanto tale, perché originata dalla stessa dinastia che la precede nel Tempo e dalla quale discende in linea diretta»¹¹.

Per Paolini, dunque, l'opera è dimora stabile dell'*Aleph* borgesiano solo se capace di porsi in relazione a un prima e a un dopo, nonché di mantenere la corretta distanza dal contingente, inteso sia come attualità dei fatti sia quale luogo specifico della rappresentazione.

9 Paolini 1987, p. 72.

10 AGPT, dattiloscritto inedito di G. Paolini, 2009.

11 *Ibidem*.

Per comprendere l'approccio dell'autore nei confronti dell'evento Biennale, non risulta pertanto utile né la ricostruzione documentaria della storia relativa ai cinque interventi proposti, né la loro contestualizzazione all'interno delle specifiche edizioni della manifestazione. È necessario soltanto *guardare* le opere in sé, cioè ascoltare in silenzio i significati da esse sottesi.

Un'Elegia del vedere

Il 28 febbraio 1970, Giulio Paolini riceve comunicazione della sua inclusione nel numero degli artisti italiani invitati a esporre alla XXXV Biennale di Venezia¹² e, dopo aver confermato la sua partecipazione¹³, invia all'Ente la scheda informativa e quella di notifica delle opere¹⁴, che in seguito giungono regolarmente in Laguna¹⁵. L'artista desidera allestire una sorta di antologica, costituita da ben nove lavori¹⁶ datati dal 1964 al 1969, considerati rappresentativi della propria attività. Tuttavia, a poche ore dalla vernice, decide «di rinunciare alla scelta legittima, per un artista giovane e ardimentoso, di mostrare tutto o quasi del lavoro svolto in quegli anni»¹⁷. «La notte prima dell'inaugurazione», ricorda, «disposi lo svuotamento della stanza: diedi ordine di togliere tutte le opere lì riunite e pronte per essere allestite, tranne *Elegia*, l'ultima realizzata in termini di tempo, costituita da un calco in gesso dell'occhio del *David* di Michelangelo con un frammento di specchio incastonato nella pupilla. Mi compiacqui di pensare che, oltre a essere vista, *Elegia* era lì a vederci, a vedere lo spettatore intento a guardarla, poiché l'occhio era specchiante»¹⁸. Inoltre, spiega l'artista: «Lì per lì mi pareva questa la ragione di una scelta così radicale e rigorosa: esporre un'opera in tempo reale, di data quasi coincidente con quella dell'esposizione. Ma un'altra ragione, di cui mi sarei accorto soltanto dopo, era che quell'opera, quell'occhio, vedesse o riflettesse tutte le altre già esistenti»¹⁹. Infatti, puntualizza, «*Elegia* vuole essere la trasfigurazione oggettuale di un fenomeno, il vedere, che rifiuta l'oggettivazione»²⁰.

12 ASAC, *Fondo Storico*, Arti Visive, b. 171, Artisti invitati, lettera di G.A. Dell'Acqua a G. Paolini, Venezia 28 febbraio 1970.

13 ASAC, *Fondo Storico*, Arti Visive, b. 171, Artisti invitati, telegramma di G. Paolini alla Segreteria della Biennale, Torino 19 marzo 1970.

14 ASAC, *Raccolta Documentaria Artisti*, Giulio Paolini, schede informativa e di notifica, Torino 8 maggio 1970.

15 L'artista richiederà, con lettera datata 5 novembre 1970, la restituzione delle opere inviate. Cfr. ASAC, *Fondo Storico*, Arti Visive, b. 171, Artisti invitati.

16 Si tratta di *Senza titolo* (1964); *Eterna* (1965); *Senza titolo* (1965); *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (1967); *L'ultimo quadro di Diego Velázquez* (1968); *Quattro immagini uguali* (1969); *M.lle du Val d'Ognes (da Jacques-Louis David)* (1969); *Elegia* (1969) e un quadro di Cy Twombly del 1964, fatto "proprio" dall'artista attraverso l'aggiunta, nella didascalia, della data 1970. Cfr. Disch 2008, pp. 92-93, 101, 104, 160-161, 175, 213, 197, 209.

17 AGPT, dattiloscritto originale di G. Paolini, 2008.

18 L'artista, in conversazione con l'autrice, Torino 1 marzo 2012.

19 AGPT, dattiloscritto originale di G. Paolini, 2008.

20 L'artista, in Celant 1972, p. 84.

Se la scelta di collocare l'opera in posizione isolata, al centro della sala su un alto piedistallo (fig. 1), come un'antica reliquia, restituisce alla scultura quell'aura che manifestazioni collettivistiche, quali la Biennale, da tempo miravano invece ad annullare, il riferimento a Michelangelo sottende non solo l'appartenenza dell'autore alla tradizione dell'Arte, ma soprattutto la sua «assoluta dedizione al fenomeno, antico, di vedere»²¹. Un vedere che la Biennale di quell'anno si propone invece di sostituire con un *fare* in perpetuo divenire, opposto a quell'*assistere* richiesto dall'Arte del passato. L'edizione del 1970 viene infatti presentata come un'esposizione di ricerca e di proposte, in cui le opere tendono a superare il dogma modernista e greenberghiano dell'oggetto auratico da osservare a distanza, per divenire «fattori di comportamento attivo»²² in grado di vitalizzare l'ambiente, proponendo «rapporti più flagranti con l'attualità»²³.

Dall'attualità e dal contingente, come abbiamo detto, la ricerca di Paolini prende invece la necessaria distanza. Lo conferma lo stesso progetto autografo per la sala espositiva: «lo spazio costruito», scrive l'autore, «deve essere posto in modo non ortogonale all'ambiente esistente»; le pareti «devono essere alte quanto basta per nascondere, a chi sta all'interno, i muri esterni allo spazio in questione (dall'interno delle quattro pareti, quindi, si dovrà scorgere soltanto la vetrata del soffitto, lasciata a vista)»²⁴. La non ortogonalità dell'ambiente rispetto alle pareti esterne e soprattutto la necessità, ribadita tra parentesi, di nascondere ciò che sta al di là dello spazio dedicato a *Elegia*, rivela l'intenzione dell'artista di «isolarsi» dall'evento Biennale, creando un'*esposizione* nella *mostra* che gli permetta di rendersi assente da quest'ultima, pur essendone presente. È Paolini stesso a spiegare di aver voluto che lo spazio «anziché contare su un varco abituale (su un'entrata e su un'uscita), figurasse come un volume chiuso, impenetrabile, ma reso percorribile, e quindi accessibile, dai quattro angoli, attraverso altrettante fenditure»²⁵. L'accesso all'ambiente in mattoni a vista intonacati di bianco, fatto costruire all'interno della sala assegnatagli, «avrebbe dovuto dare l'impressione di essere consentito da un'operazione di forza, cioè di effrazione dello spazio»²⁶. Un'effrazione volta però, non a porre in continuità l'ambiente espositivo interno con quello esterno, ma, al contrario, a delineare una soglia atta a distinguere l'evento roboante della Biennale dall'intima scena di una muta visione.

Sei anni dopo, l'atteggiamento da parte di Paolini nei confronti della rassegna non cambia, sebbene a curare la sezione *Ambiente/Arte*, alla quale viene invitato a esporre, sia quello stesso Germano Celant che nel 1972 era stato l'autore della sua prima monografia²⁷ e dal 1967 ne seguiva assiduamente il percorso, avendolo cooptato nel movimento arte povera di cui lo stesso critico era fondatore e mentore.

21 XXXV Biennale 1970, p. 72.

22 Ivi, p. XVI.

23 *Ibidem*.

24 ASAC, *Fondo Storico*, Arti Visive, b. 166, Varie, lettera di G. Paolini alla c.a. dell'arch. V. Pastor, Torino 19 aprile 1970. Ringrazio F. Zanella, a cui si deve la prima pubblicazione di questo documento, per avermene segnalato la presenza in archivio.

25 L'artista, in conversazione con l'autrice, Torino 1 marzo 2012.

26 *Ibidem*.

27 Celant 1972.

Nel comunicato stampa allegato alla lettera di invito, si legge che l'esposizione «consisterà in ricostruzioni e realizzazioni di lavori ambientali e di documenti [...], proporrà quindi gli esempi storici e contemporanei che vertono sul rapporto di insieme tra ricerca volumetrica/visuale e scatola muraria»²⁸, ovvero sull'interazione tra ricerca artistica e ambiente architettonico.

Laddove ad alcuni artisti Celant propone di realizzare un lavoro direttamente *in situ*, a Paolini chiede soltanto la possibilità di concedere in prestito due disegni progettuali, entrambi del 1963, da affiggere in una sala del Padiglione Centrale²⁹. In seguito però è lo stesso curatore a sollecitare³⁰, al posto dell'esposizione dei due lavori su carta, la realizzazione tridimensionale di uno di essi: *Orizzontale*.

Il titolo del progetto, ora divenuto installazione, si riferisce da un lato alla posizione dell'opera nello spazio, dall'altro all'orizzonte, inteso come soglia tra realtà e rappresentazione. Due grandi piani di 350 x 350 cm ciascuno, rivestiti di tela dipinta di nero, sono infatti sospesi orizzontalmente all'altezza dell'asse ottico, a poca distanza l'uno dall'altro, mediante quattro cavi tesi fra il pavimento e il soffitto. La superficie dei telai corrisponde a quella dell'ambiente meno il passaggio perimetrale utile allo spettatore, il quale, guardando nell'intercapedine tra i due elementi, avrebbe dovuto percepire l'orizzonte di luce delimitato da questi ultimi³¹. Tuttavia, il tentativo di «proporre al visitatore quello che realmente è davanti ai nostri occhi»³² fallisce a causa della difficoltà tecnica di ottenere una perfetta orizzontalità delle due superfici.

L'aspetto che però merita di essere rilevato è la contrapposizione tra la volontà da parte di Celant di presentare installazioni che occupino l'intero spazio espositivo, proponendo una fruizione attiva dello stesso, e l'opera di Paolini, la quale, nonostante le grandi dimensioni, chiede allo spettatore di concentrarsi solo sulla piccola intercapedine tra i due piani e di *vedere*, cioè di contemplare, come si faceva nel passato, quella soglia, oltre la quale esiste una dimensione altra rispetto alla nostra. «Il senso dell'opera è quello di essere la figurazione di una soglia»³³, ribadisce l'autore; cioè quel diaframma «che disegna la frontiera della percezione, che rappresenta il territorio virtuale dell'opera»³⁴.

Pertanto, alla stregua di quanto ottenuto nel 1970 attraverso l'allestimento dell'occhio specchiante, anche mediante *Orizzontale*, Paolini induce lo spettatore a superare la contingenza dell'evento Biennale per rimanere sospeso al di là di esso, in attesa di assistere a un'*elegia* del vedere.

28 ASAC, *Fondo Storico*, Arti Visive, b. 247, Paolini, lettera di C. Ripa di Meana a G. Paolini, Venezia 3 aprile 1976. Per approfondimenti sulla mostra, si vedano XXXVII *Biennale* 1976 e Celant 1977.

29 ASAC, *Fondo Storico*, Arti Visive, b. 246, lettere di C. Ripa di Meana agli artisti invitati, 3 aprile 1976.

30 L'artista, in conversazione con l'autrice, Torino 1 marzo 2012.

31 Nota dell'artista (1963), in Paolini 1975, p. 13.

32 L'artista, in Celant 1972, p. 34.

33 L'artista, in Orengo 1975, p. 8.

34 L'artista, in Disch 1995, p. 42.

Le edizioni del 1984, del 1997 e del 2013, curate rispettivamente da Maurizio Calvesi, da Germano Celant e da Bartolomeo Pietromarchi, sembrano confermare l'atteggiamento e il giudizio (o non giudizio)³⁵ da parte dell'artista sulla manifestazione.

L'intento della mostra *Arte allo specchio*, da inaugurarsi presso il Padiglione Centrale il 10 giugno 1984, è quello, scrive Calvesi, di illustrare «l'uso che, in varie chiavi, è stato fatto nell'arte contemporanea di materiali "citativi" (riferendosi cioè al passato), attraverso i vari studi storici delle ricerche d'avanguardia, e poi della post-avanguardia»³⁶. Ed è lo stesso critico a segnalare le opere da chiedere in prestito a ciascuno degli artisti invitati. Accanto al nome Giulio Paolini, egli annota: «Si richiedono opere per una sala di 35-40 metri quadrati. Si vorrebbe, tra queste, almeno un'opera degli anni Sessanta (preferibilmente "Giovane che guarda Lorenzo Lotto"). Si prega di scegliere anche le altre opere tra quelle contenenti riferimenti all'arte del passato (scultura classica, Watteau, Poussin ecc.)»³⁷. La richiesta, divenuta ufficiale con una lettera datata 26 marzo³⁸, viene prontamente esaudita: Paolini invia l'opera *ivi* citata e altri tre lavori³⁹, rispondenti ai criteri definiti da Calvesi nello scritto suddetto.

Si tratta forse di un radicale mutamento d'approccio da parte dell'artista nei confronti della manifestazione? Apparentemente sembrerebbe di sì, ma in verità niente è cambiato da quella sua prima partecipazione alla Biennale del 1970. Infatti, laddove l'edizione del 1984, per Paolini, «distrae [...] lo sguardo su sguardi non sempre essenziali, spesso addirittura occasionali o transitori»⁴⁰, il suo intervento convoglia invece lo sguardo verso le sole coordinate che lo costituiscono.

Una delle opere esposte, *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, ne è l'evidente dimostrazione. Su una parete, ai lati dell'apertura d'ingresso alla sala a lui destinata, l'artista applica frammenti lacerati di una riproduzione fotografica a colori dell'arazzo *Dama del liocorno*⁴¹. L'ellisse così delineata fornisce la traduzione in cifre del fenomeno del vedere; come a voler avvertire il visitatore che, al di là di quell'ingresso, si apre una dimensione altra rispetto a quella della rassegna. Dimensione nella quale, sottolinea l'autore, è necessario «guardare una scena»; cioè «vederla ad occhi chiusi, dimenticarla – e dunque esserne osservati – come accade a chiunque riesca a trovarsi in condizioni *normali* (per esempio a teatro, o in un museo) piuttosto che in condizioni *accidentali*»⁴².

35 Già nel 1970 Paolini, interrogato sulla Biennale (in *Chi sono gli italiani* 1970, p. 59), aveva dichiarato: «Non è facile configurarsi un atteggiamento e, tanto meno, formulare un giudizio nei riguardi di una manifestazione che è la prima a dichiararsi provvisoria e imperfetta».

36 ASAC, *Fondo Storico*, b. 2719 (n. provvisorio), dattiloscritto di M. Calvesi, s.d. Per approfondimenti sulla mostra, si vedano *XLI Biennale* 1984 e Calvesi 1984.

37 ASAC, *Fondo Storico*, b. 2719 (n. provvisorio), manoscritto di M. Calvesi, s.d.

38 ASAC, *Fondo Storico*, b. 2719 (n. provvisorio), lettera di P. Portoghesi a G. Paolini, Venezia 26 marzo 1984.

39 Cfr. Disch 2008, pp. 427, 470, 524.

40 L'artista, in *Venezia* 1984, p. 70.

41 Disch 2008, p. 523. Nella prima versione dell'opera (1969), l'artista aveva decifrato il suo campo visivo, tracciando punti a matita su fogli da disegno appuntati sulla parete del proprio studio. *Ivi*, p. 201.

42 Paolini 1991, p. 17.

La condizione *accidentale* è propria della Biennale, in quanto il visitatore vi si aggira, *osservando*, da una sala all'altra, le molteplici opere senza però riuscire a *vederle*, cioè a carpirne l'essenza, a entrare nel loro universo senza peso né tempo.

Dunque, come per l'edizione del 1970, Paolini affida alla soglia, cioè al varco d'ingresso, il compito di preannunciare che «la sala monografica riguarda la tematica del vedere, dell'essere visti»⁴³ e che, in virtù di tale reciprocità di sguardi, lo spazio e l'occasione espositiva diventano “opera” in sé, luogo chiuso ma percorribile grazie alla “fenditura” evocata dall'assenza del cuore visivo centrale di *Vedo*. Solo muovendo da tale presupposto e dalla consapevolezza che il tema della Biennale del 1984 è lo specchio, possiamo comprendere le ragioni dell'allestimento ideato dall'artista, basato su assi visive speculari, reciproche e in sé concluse.

Di fronte a *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (1967), richiesta da Calvesi, Paolini espone, sulla parete opposta, *Controfigura (critica del punto di vista)* (1981), ovvero una fotografia su tela emulsionata dello stesso quadro di Lotto, ma con applicata la riproduzione fotografica dei suoi stessi occhi. Sull'asse di tale rispecchiamento, come a ribadirlo, colloca poi *L'altra figura* (1979-1980), due calchi in gesso dell'*Ebe* di Bertel Thorvaldsen, contrapposti al centro della sala in modo leggermente sfalsato in modo che i loro sguardi sembrino incrociarsi. Proseguendo in questo gioco di simmetrie, laddove la coppia di sculture sottrae alla percorribilità l'epicentro della sala, quali sorta di *pendant*, i frammenti che costituiscono *Vedo* sono applicati ai lati dell'ingresso «come se il cuore centrale del campo visivo fosse venuto a mancare perché non era attraversabile»⁴⁴. Infine, due colonne speculari addossate nell'angolo dell'ambiente, trattengono una tela preparata sulla quale è riportato il disegno delle coordinate dell'angolo “nascosto”. Sulla stessa tela e tutt'intorno sulla parete, i frammenti lacerati di un disegno settecentesco di una mano che tiene la penna, alludono a qualcosa di inespresso. *L'exil du cygne* (1984), questo il titolo dell'opera realizzata appositamente per l'occasione, suggerisce l'esilio dell'Arte, destinata a rimanere muta a causa dell'irraggiungibilità di un *Aleph* troppo puro per essere visualizzato con segni percepibili.

Il vedere è una tematica ricorrente nella poetica di Paolini, ma è singolare che sia stata trattata in tutti gli interventi proposti nelle edizioni della Biennale finora analizzate. Forse partecipare all'evento, significa per l'artista cogliere l'opportunità di riflettere sulla corretta modalità sia di *vedere* l'Arte sia di fare una mostra. Nel luogo dove per antonomasia l'Autore, attraverso le opere esposte, comunica al grande pubblico il proprio “nome” e il personale pensiero, Paolini preferisce invece non dire, limitandosi a proporre visioni “cieche”: in luogo di un soggetto dichiarato (inteso sia come autore sia come messaggio veicolato dall'opera), nei tre interventi finora trattati, egli presenta l'occhio, e quindi, per sineddoche, lo spettatore come visto a sua volta, come unico soggetto/oggetto della rappresentazione. L'artista scompare, lasciando l'osservatore davanti al sipario di una scena presunta.

43 L'artista, in conversazione con l'autrice, Torino 1 marzo 2012.

44 *Ibidem*.

In verità l'autore non scompare mai del tutto: scompare come figura ieratica, ed egocentrica, per nascondersi dietro l'opera e trasformarsi in una controfigura in abito da cerimonia, o in un artefice-mago/funambolo che prelude a qualcosa di imprevedibile e prodigioso.

Non a caso Paolini, chiamato nel 1997 da Celant a “decorare” l'intera facciata del Padiglione Italia⁴⁵, sceglie di rappresentare l'immagine di un acrobata a testa in giù (fig. 2). Dipinta in grandezza al vero, la figura (o controfigura) punta il dito sul vertice di un elemento in plexiglas che evoca un oggetto ruotante. Attorno, numerosi quadrati, delineati in colore oro, precipitano fino a “trasformarsi” in lastre trasparenti trattenute da sei cornici, inquadrate da altrettante porte disegnate a smalto nero⁴⁶. Come rivela l'autore, quest'opera, *Crystal Palace*, mutuando il nome dall'edificio della prima Esposizione universale (1851), allude, attraverso i molteplici elementi quadrati al «numero delle opere esposte all'interno dell'edificio, o al numero delle edizioni passate o future di questa esposizione; o ancora, alle 'porte' che potrebbero aprirsi, altre infinite volte, su questo stesso o altro disegno»⁴⁷. L'acrobata, *alter ego*/controfigura dell'artista, facendo ruotare con un dito quello strano oggetto a losanga, è come se desse origine alla caduta libera dei molteplici e potenziali quadri che invadono la facciata. La magia avviene, non a caso, proprio al di sopra dell'unica porta reale. Al di sopra dunque di quella soglia tra realtà e rappresentazione, sulla quale Paolini da sempre sosta e ci invita a sostare, in trepida attesa di una visione che è già stata o ha da venire.

Una soglia sulla quale si sarebbe basato anche il secondo progetto, *Delfo (IV)*, concepito per la stessa occasione. Il testo *PORTE E FINESTRE. Due progetti per la Biennale di Venezia 1997*, inviato dall'artista all'Ente⁴⁸, non solo conferma che l'elemento centrale di *Crystal Palace* è appunto la porta, ma rivela il pensiero che sta dietro a quel secondo intervento, poi abbandonato a seguito di difficoltà tecniche.

Un ritratto fotografico dell'autore, ripreso nel 1978 alla finestra della sua abitazione da Paolo Mussat Sartor, avrebbe dovuto essere applicato nell'ingrandimento della stessa immagine, in corrispondenza dell'inquadratura della finestra. Il fotomontaggio, realizzato in forma di cibachrome, avrebbe dovuto essere poi montato in un *lightbox*, e inserito nel vano di una finestra dell'Ufficio di direzione della Biennale a Ca' Giustinian⁴⁹.

L'opera del 1978, scrive l'artista nel progetto, si rinnova, ma «la porta è ancora socchiusa»⁵⁰: la finestra non dà accesso all'interno dell'edificio, ma ribalta la profondità verso l'esterno. Perciò, «la soglia rimane interdetta, l'“oracolo” non si pronuncia»⁵¹.

45 *Ibidem*. In merito alla proposta di tale intervento, cfr. ASAC, *Fondo Storico*, b. 2499 (n. provvisorio), lettere di D. Ventimiglia a G. Paolini, 25 febbraio 1997, 3 marzo 1997; Copiaufficio, b. 2111, lettera di A. Soldaini a G. Celant, Venezia 4 marzo 1997. Per approfondimenti sulla mostra, si veda *XLVII Biennale 1997*.

46 Disch 2008, pp. 802-803.

47 L'artista, in *Giulio Paolini* 2001, p. 51.

48 ASAC, *Fondo Storico*, b. 2499 (n. provvisorio), G. Paolini, *PORTE E FINESTRE. Due progetti per la Biennale di Venezia 1997*.

49 Disch 2008, p. 804.

50 ASAC, *Fondo Storico*, b. 2499 (n. provvisorio), G. Paolini, *PORTE E FINESTRE. Due progetti per la Biennale di Venezia 1997*.

51 Disch 2008, p. 804.

Al contrario, nel 2013, la “finestra” dell’opera apre il varco verso l’interno, verso la realtà eterna ma lontana della rappresentazione. Come nel 1970, nel 1976 e nel 1984, anche nel 2013 è un’intera sala espositiva a essere occupata dall’artista, ma questa volta essa è del tutto virtuale, cioè disegnata a matita e in prospettiva su una grande superficie in cartongesso. Alle sue pareti una quadreria di moduli quadrati sono allineati su diversi ordini paralleli e alcuni accolgono elementi diversi (tele, cornici, frammenti d’immagine). Finestre verso l’incognita della visione, quei riquadri richiedono di essere guardati a distanza e in silenzio, da un punto di vista centrale: da quella soglia che sta poco più in là della base bianca sulla quale è posata una teca in plexiglas. È da lì che il reticolato modulare inciso sui lati di quest’ultima si sovrappone, in prospettiva, al centro della struttura reticolare delineata a parete, costituendone una *mise en abîme*. Ed è da lì che riusciamo ad avere la visione “panottica” dello spazio disegnato; una visione capace di farci intuire come i *Quadri di un’esposizione* annunciati dal titolo non siano solo quelli visibili, ma infiniti. «Appena superata la soglia di un museo, allo sguardo capita abitualmente di cogliere una visione d’insieme dove la quantità s’impone a tutta prima sulla qualità dei quadri alle pareti. [...] In confidenza, devo confessare che è proprio questa la visione che più mi attrae e mi convince»⁵², conferma l’artista.

All’«aberrazione collettivistica»⁵³ indotta dalla Biennale e da manifestazioni analoghe, Paolini riesce sempre a sfuggire scegliendo di osservare dalla “porta” l’evento⁵⁴, e, al contempo, prova ad allontanare da esso anche il pubblico, conducendolo in un altrove senza spazio né tempo.

I cinque interventi alla Biennale, nonché il suo approccio nei confronti di quest’ultima, sono dunque da intendersi come tentativi di creare, entro quel colossale «prêt-à-regarder’ di facili o false percezioni [...] una sorta di ‘città ideale’», dove la folla dei visitatori «sosta silenziosa e immobile. Non all’interno, ma sulla soglia di un museo immaginario», ovvero, egli spiega, «di un’*Esposizione Universale* capace di concentrare e di evocare, senza necessariamente mostrare, l’opera che ancora e sempre attendiamo di vedere»⁵⁵.

52 L’artista, in Paolini 2012, p. 11. L’intervento è stato concepito per la mostra *Vice versa. 55ª Esposizione Internazionale d’Arte della Biennale di Venezia*, tenutasi al Padiglione Italia (Tese delle Vergini, Arsenale), dal 1 giugno al 24 novembre 2013 (cfr. il relativo catalogo).

53 AGPT, dattiloscritto inedito di G. Paolini, 2009.

54 L’artista rivelerà (in Paolini 1997, s.n.p.) di aver accettato l’invito a partecipare alla Biennale del 1997 perché «mi è stato infatti concesso di restare fuori, il permesso di *non* entrare».

55 L’artista, in Paolini 1996, p. 137.

1. Giulio Paolini, Sala allestita alla Biennale di Venezia del 1970 (Foto Mario Sarotto, courtesy Archivio Giulio Paolini, Torino)



2. Giulio Paolini, *Studio per Cristal Palace*, 1997 (courtesy Archivio Giulio Paolini, Torino)

