

A partire da affondi teorici sulle definizioni di “spazio” e di “arte astratta”, questa raccolta di saggi intende indagare le relazioni fra l'architettura e le arti nel periodo compreso tra la fine della seconda guerra mondiale e l'inizio degli anni settanta entro lo scenario storico della città di Milano.

Le prerogative dell'astrattismo stimolano aperture progettuali e possibilità spaziali sia mediate dalla bidimensionalità della tela o dello schermo cinematografico, sia reali nel loro concretizzarsi in forme tangibili ed esperibili con il corpo. Nascono così spazialità inedite, che si affermano nella città, nell'interno domestico, nei luoghi della mobilità e della cultura come musei e gallerie, e che inducono nuovi modi di percepire ed esperire lo spazio architettonico e urbano. Sotto osservazione lenticolare sono poste la genesi costitutiva di alcune opere per discernere le molteplici forme dell'“arte di astrarre”, la rete delle collaborazioni fra architetti, artisti, operatori visuali e designer oltre a quella geografia di traiettorie che ha coinvolto su più piani il “laboratorio” milanese.



a cura di
Annalisa Viati Navone
Letizia Tedeschi
Stefano Setti

Spazi astratti

SA

Interferenze fra
architettura e arti
a Milano 1945-1970

Sommario

- 8 **Spazi astratti. Una chiave di lettura**
Annalisa Viati Navone, Letizia Tedeschi, Stefano Setti
- Declinare le spazialità dell'astrattismo**
- 18 **Le spazialità dell'astrattismo e la loro applicazione "ambientale"**
Francesco Tedeschi
- 25 **Per una storia naturale dell'astrazione pittorica**
Riccardo Venturi
- 36 **Interferenze astratte tra arte e progetto in Marco Zanuso**
Letizia Tedeschi
- 49 **Spazialismo, tempo e architettura.**
Lo studio dei BBPR di via dei Chiostrì, 1947-1951
Stefano Setti
- 62 **L'astrattismo come immagine e simbolo: due casi cinematografici nella Milano degli anni sessanta**
Kevin McManus
- 71 **Metropolitana Milanese: un progetto integrale e integrato per gli spazi della mobilità urbana (1964)**
Alberto Bassi
- Esporre l'arte astratta**
- 88 **Le gallerie degli architetti a Milano.**
Spazi per esporre e vendere l'arte contemporanea
Imma Forino
- 102 **Valentino Vago e l'Annunciata: rompendo la superficie**
Bianca Trevisan
- 114 **Spazi figurati per la non figurazione.**
Beatrice Monti della Corte e le pareti della Galleria dell'Ariete
Caterina Toschi
- 124 **"Non si trattava di elaborare degli spazi astratti":**
Giulio Paolini all'Ariete, 1966
Francesco Guzzetti
- 138 **Forme astratte e architetture organiche**
alla XII Triennale di Milano del 1960.
L'allestimento di Carlo Scarpa per Frank Lloyd Wright
Orietta Lanzarini
- Allestire interni domestici**
- 156 **Spazi astratti, pulsanti, luminosi e in divenire:**
l'esperienza del Gruppo T
Lucilla Meloni
- 168 **La pratica dell'astrazione e dello straniamento**
in alcuni interni di Marco Zanuso
Annalisa Viati Navone
- 184 **Esperienze di sintesi delle arti negli interni domestici.**
Villa Fontana, Villa Carlevaro e le Ville gemelle a confronto
Carola D'Ambros
- 196 **"Spazi aperti". Gli interni domestici di Nanda Vigo**
Pamela Bianchi

“Non si trattava di elaborare degli spazi astratti”:

Giulio Paolini all'Ariete, 1966

Francesco Guzzetti*

Nella ben nota e discussa cronologia dell'arte del ventesimo secolo curata da Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin H.D. Buchloh, due eventi sono ricordati per il 1966: l'installazione di *Étant donnés* di Marcel Duchamp al museo di Filadelfia e la mostra *Eccentric Abstractions*, ordinata da Lucy Lippard alla Fischbach Gallery di New York¹. Al di là dei limiti e delle pregiudiziali che ispirano il canone instaurato in quel volume, i due episodi costituiscono altrettante sfaccettature del tema che, a tutti gli effetti, accomuna le maggiori esperienze dell'avanguardia artistica occidentale in quel torno di tempo: la messa in tensione e l'investigazione dello spazio – sia esso inteso come un luogo specifico o come coordinata astratta dell'esperienza – in una diretta relazione con l'osservatore. Un'altra circostanza registrata a New York in quell'anno, l'esposizione *Primary Structures* curata da Kynaston McShine al Jewish Museum, articolava tale problematica mostrando la tendenza verso l'essenzializzazione della grammatica dell'opera in scultura, in parte coincidente con il cosiddetto minimalismo.

Anche in Italia il 1966 fu contraddistinto, in ambito artistico, dal confronto tra ipotesi diverse di indagine dello spazio. Fu un anno di transizione, in cui l'assestamento dei nuovi fenomeni artistici emersi all'inizio del decennio si accompagnava alle prime manifestazioni di tendenze di segno radicalmente diverso. Queste ultime miravano a ripensare in termini più propriamente “ambientali” la collocazione delle opere nello spazio espositivo, come tasselli di un organismo unitario e, in quanto tale, irripetibile, offerto alla fruizione. Basti ricordare, per citare due episodi, la personale di Pino Pascali alla Galleria L'Attico di Roma, ancora nella sede di Piazza di Spagna, o la mostra “Arte abitabile”, che riuniva, alla Galleria Sperone di Torino, interventi di Piero Gilardi, Gianni Piacentino e Michelangelo Pistoletto. In questo contesto, Milano sembra apparentemente defilata rispetto all'emergenza dei fenomeni della nuova avanguardia. Tuttavia, nel corso del 1966 una ricognizione delle gallerie del capoluogo lombardo – una topografia densa di indirizzi concentrati a poche decine o centinaia di metri l'uno dall'altro – poteva offrire uno spaccato piuttosto articolato della ricerca di quel momento. L'anno si era aperto sotto il segno dell'arte ambientale, con la prima personale italiana di Yayoi Kusama che ripropose al Naviglio 2 di via Manzoni 45 il suo *Driving Image Show*². Nei mesi successivi, alcune occasioni fornirono una sintesi sull'arte

cinetica, programmata e op, che avevano segnato l'evoluzione dei linguaggi artistici ad apertura del decennio. A giugno, la Galleria Milano in via della Spiga 46 aveva ospitato un'ampia retrospettiva di questi fenomeni, raccolti da Nanda Vigo sotto la definizione di “Nuove ricerche visive in Italia”, nello stesso periodo in cui al Naviglio 2 opere di quella tipologia erano allineate insieme a lavori di artisti afferenti a un clima pop, secondo un binomio che, nel testo di Dorflies in catalogo, rappresentava dall'inizio degli anni sessanta l'alternativa inevitabile tra astrazione e figurazione per chiunque volesse aderire alle “Nuove tendenze in Italia”³. In questo contesto, le informazioni da oltreoceano si diffondevano al ritmo delle recensioni, delle segnalazioni o delle fotografie sulle riviste, consentendo l'avvio della discussione sul lavoro di artisti come Donald Judd o Robert Morris e su una tendenza che, sotto diverse definizioni - da “cool art” a “boring art” – fu presto riconosciuta come “minimal art”⁴. Fu proprio Milano ad accogliere, a cavallo tra 1966 e 1967, la prima mostra personale italiana di un'artista afferente al minimalismo americano, Dan Flavin, le cui luci bianche vennero presentate dal torinese Gian Enzo Sperone nello spazio di via Bigli 24⁵. Per comprendere la vivacità di quel momento di rapida evoluzione, in cui fermenti “primari” d'oltreoceano e recenti tendenze di area cinetica o pop erano sì definibili come “nuovi”, ma già passibili di assestamento critico e retrospettivo, un'altra mostra nel circuito delle gallerie milanesi merita di essere indagata approfonditamente. Si tratta della personale di un giovane artista, Giulio Paolini, che si stava imponendo all'attenzione in quegli anni come una delle personalità più interessanti. La mostra, inauguratasi il 15 aprile 1966 alla Galleria dell'Ariete in via Sant'Andrea 5, introdusse elementi inediti all'interno del generale interesse per la grammatica spaziale dell'opera d'arte, sovvertendo in qualche modo il primato assegnato alla scultura dal fronte della nuova avanguardia⁶.

Furono i buoni uffici di Enrico Castellani, legato da amicizia all'artista e a Beatrice Monti, fondatrice della Galleria dell'Ariete, a favorire la realizzazione della mostra⁷. In base alle informazioni fornite nel catalogo-brochure pubblicato per l'occasione, essa comprendeva tre distinte tipologie di opere: composizioni su tela realizzate mediante l'impiego della fotografia, del disegno o della scrittura; strutture tridimensionali costituite da tele preparate; sei lavori su carta. Due opere della prima tipologia – *2200/H* e *Delfo*⁸ – erano già state presentate in precedenza (fig. 1). Secondo il ricordo dell'artista, nessun lavoro venne realizzato appositamente in funzione della mostra. In effetti, l'allestimento, per come ci viene restituito dalle fotografie scattate da Anna Piva, futura moglie dell'artista, durante l'inaugurazione e soprattutto da Ugo Mulas, fino ad oggi inedite, non registra particolari accorgimenti, se non in ragione di specifiche necessità imposte dalle opere stesse⁹. Le opere erano così distribuite: nel grande ambiente di ingresso della galleria si trovavano, in senso orario, *Cara Carla*, *Senza titolo*, *AB3*, *Una poesia*, *Delfo*, *L'esprit de finesse*, *Ut-op*¹⁰;



1

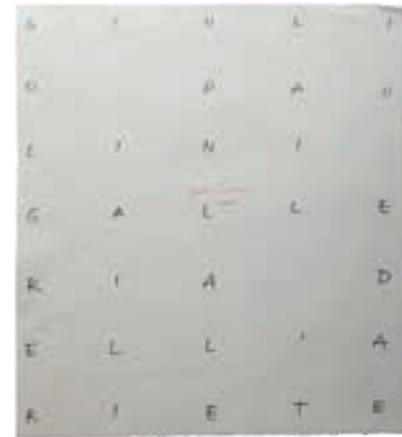
1. Inaugurazione della mostra. Da sinistra verso destra: Carla Accardi, Marisa Merz e Carla Lonzi. Sulla parete, *Delfo*, 1965. Foto Anna Piva. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino



2

2. Veduta della sala d'ingresso della mostra, a sinistra entrando. Da sinistra verso destra: *Cara Carla* (1966) al soffitto, *Senza titolo* (1965)

sulla parete in fondo e, sul muro in primo piano, *Una poesia* (1966). Foto Ugo Mulas. © Eredi Ugo Mulas. Tutti i diritti riservati



3

3. Giulio Paolini, manifesto per la mostra personale alla Galleria dell'Ariete, 1966. Inchiostro su carta (pennarello, timbro), 60 x 60 cm. Collezione Beatrice Monti della Corte



4

4. Inaugurazione della mostra. In alto nell'angolo *AB3* (1966), sulla parete dietro il visitatore *Una poesia* (1966) Foto Anna Piva. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino

nella stanza retrostante, adiacente agli uffici, *Versailles* era collocato a terra sul fondo, mentre la parete a destra entrando ospitava *2200/H*.

Grazie alle fotografie di Mulas, è possibile identificare cinque delle sei carte menzionate nel catalogo, che furono montate su tela-- secondo una prassi dell'epoca, volta a valorizzarne lo statuto di opere vere e proprie – e appese ai muri del medesimo ambiente (fig. 6). Posizionandosi all'interno della sala, a sinistra della porta d'ingresso, si poteva vedere un collage con la sagoma scontornata della mano destra dell'artista nell'atto di disegnare, incollata con un sottile sfalsamento ad aggetto lungo il margine destro di un foglio. Si tratta di una soluzione ripresa dall'artista in un'opera su carta fucsia del medesimo anno e in altre varianti l'anno successivo, inclusa un'edizione grafica¹¹. A destra della porta, venne posizionato un altro collage: al centro, sopra il ritaglio rettangolare di una veduta di un cielo, l'artista ha incollato la fotografia di un foglio bianco fermato con delle puntine agli angoli, in cui si vede il segmento di un righello trasparente poggiato in diagonale sopra di esso¹². Una composizione analoga, nella quale due stampe di diverse dimensioni della stessa fotografia del foglio con la riga sono incollate l'una sull'altra, caratterizzava il primo collage a sinistra lungo la parete di fronte a quella con *2200/H*. Al suo fianco, l'immagine di Mulas mostra un lavoro costituito da un foglio bianco posizionato sopra il ritaglio di una pagina nella quale si scorgono sequenze di fotografie di volti¹³. Infine, spiccava un'opera su carta nera, nella quale l'artista ha prolungato con la matita bianca uno spiraglio di luce che attraversa un prisma geometrico, visibile in una fotografia incollata al centro¹⁴. Ad oggi, non è possibile identificare il sesto foglio, che fu verosimilmente esposto nella stessa stanza.

La mostra all'Ariete seguì le prime due personali dell'artista, alla Galleria La Salita di Roma nel 1964 e alla Galleria Notizie di Torino nel 1965. Nella prima occasione, l'artista aveva presentato un insieme fortemente coerente di opere, una serie di pannelli di compensato che “rilevavano” le pareti e il perimetro di un ipotetico spazio espositivo, coincidente con quello reale. Alla Galleria Notizie, invece, le opere variavano per cronologia e caratteri formali e visivi. Il nucleo maggiore ruotava intorno alla sagoma/immagine dell'artista, elevata a dimensione tipologica. La personale all'Ariete ne seguiva in parte l'impostazione, riproponendo alcune opere già esposte l'anno precedente. Tuttavia, la profonda coerenza tra le opere faceva premio, a Milano, sulla varietà delle soluzioni tecniche e compositive. In questo senso, la mostra sancì la messa a punto di uno stile. Il termine è particolarmente complesso, soprattutto se adoperato in relazione a fenomeni che, nella sommaria classificazione delle tendenze, sembravano allora mirare all'abolizione del primato dello stile, basti pensare agli *Oggetti in meno* di Pistoletto. Al contrario di un simile approccio, nella seconda metà degli anni sessanta Paolini consolidò la propria pratica intorno a motivi e temi che, al di là delle molteplici soluzioni compositive o tecniche, sono connotati da una profonda riconoscibilità.

Tema centrale della mostra era lo spazio. Di tutte le possibili associazioni semantiche che il concetto suscitò in quegli anni, dalla notazione letterale del perimetro di una stanza allo sviluppo tridimensionale dello spazio architettonico, dalla implicazione relazionale delle nozioni di comportamento alla dimensione assoluta della visione astratta, le opere esposte non sono identificabili con nessuna. Si veda, tra i lavori lì presentati per la prima volta, *Senza titolo* (fig. 2). Perfettamente al centro di una superficie quadrata di tela grezza, l'artista ha tracciato con una matita copiativa un quadrato, il cui perimetro corrisponde alla metà di quello della tela in cui è inscritto, e ne ha dipinto l'interno con della tempera bianca. A una prima occhiata, l'opera sembra del tutto astratta, per la centralità e la simmetria della composizione, l'uniforme stesura bianca del riquadro centrale, la semplicità essenziale dell'immagine. Tuttavia, uno sguardo attento scoprirebbe che la mano dell'artista ha seguito il profilo del riquadro dipinto disegnando una linea ondulata lungo tutto i margini. Questa linea rappresenta in maniera aderente alla realtà le onde che si formano nel bordo di una tela fissata sul telaio. L'immagine assume così un inaspettato livello di realtà. Come i lavori con i pannelli di compensato di due anni prima, così ora l'artista ha inteso “ricalcare” la condizione basilare di esistenza di un quadro, cioè il suo statuto di superficie appesa su un muro verticale, ad esso parallela. In verità, rispetto alle opere presentate alla Salita nel 1964, *Senza titolo* costituisce un passo avanti verso la presa di possesso della realtà linguistica del quadro. Mentre infatti i pannelli di legno assumono una tridimensionalità distinta dalla parete vera e propria, strappando alla realtà empirica una porzione di presenza, in questo caso l'artista ha scelto di immergersi nella natura specifica di un quadro, inteso come oggetto, come superficie, e come immagine. Riquadrando una porzione in perfetto rapporto dimensionale con il totale, l'artista ne ha evidenziato il perimetro; intervenendo con la tempera bianca, ne ha valorizzato la natura di superficie sensibile, pronta ad accogliere qualsiasi immagine; disegnando il bordo ondulato di una tela, ne ha “rappresentato” la condizione di quadro. Quest'ultimo aspetto è particolarmente rilevante: la tela dipinta di bianco non imita, ma è una tela preparata, mentre il bordo disegnato rappresenta, cioè imita, un bordo reale. Nell'opera, l'artista ha inteso fissare una coincidenza tra lo spazio figurativo e lo spazio reale, cioè tra l'immagine e il dato materiale che la compone. In questo modo, l'opera rappresenta ciò che è intrinsecamente, nell'esposizione dei dati materiali necessari (la tela grezza, la pittura bianca) e delle condizioni sufficienti (la riquadratura, il disegno del bordo) della struttura di un quadro.

Riducendo un quadro ai propri elementi strutturali e logici, Paolini ne ha dunque inteso valorizzare la potenzialità, quella “virtualità” – intesa come possibilità di esistenza di qualsiasi tipo di immagine su una superficie preparata a riceverne – di cui puntualmente ha scritto Carla Lonzi nel testo di presentazione della mostra: “Abituati a identificare il quadro come contenitore di

segni rischiamo di non riconoscerlo quando essa si presenta quale elemento di fondazione dei segni nella sua pura virtualità. È a questa virtualità che si applica la fantasia di Paolini nella fase attuale del suo lavoro, attraverso la luminosità non meglio specificata delle sue tele e gli spazi non verificabili delle sue superfici¹⁵. Senza distrazioni, la selezione delle opere esposte costituiva una serrata interrogazione delle possibilità del quadro. Anche un'opera come *Una poesia* rientrava in questa indagine: fissando l'equivalenza tra la griglia del disegno e la struttura del testo, l'artista ha stabilito la perfetta tautologia metrica tra la superficie del quadro e la sua immagine. È significativo osservare con quale frequenza una simile soluzione sia stata riproposta in quel torno di tempo, ispirando anche la composizione del manifesto della mostra all'Ariete, realizzato a pennarello dall'artista come esemplare unico, secondo una prassi seguita da Beatrice Monti per tutte le personali ospitate nella propria galleria (fig. 3)¹⁶. *Una poesia* attirò l'attenzione di Lucio Fontana, il quale, come era solito fare per sostenere i giovani artisti di particolare interesse ai suoi occhi, l'acquistò in quella circostanza¹⁷.

Il nucleo più consistente della mostra era costituito dai lavori tridimensionali. L'uso di quest'aggettivo deve essere prudente. Essi sono infatti composti di una o più tele di formato medio-grande, montate su telai sagomati quadrangolari o triangolari, dipinte di bianco. Come in *Senza titolo*, è la superficie di ciascun elemento a risultare determinante¹⁸. L'accostamento delle tele è mirato a far coincidere le rispettive superfici con ciascuna delle estremità di un ambiente, i punti in cui lo spazio viene limitato e compreso: soffitto, pareti, pavimento e gli angoli o le linee di demarcazione che risultano dai reciproci contatti. *Cara Carla*, dedicato a Lonzi, è composto di due tele posizionate in corrispondenza del bordo che unisce la parete al soffitto. *AB3* e *L'esprit de finesse* nascondono due angoli speculari, che segnalano il punto d'incontro tra due pareti contigue e rispettivamente il soffitto e il pavimento. Anche *Ut-op* è collocato in prossimità di un angolo, ma, anziché insinuarsi nello spazio compreso tra le tre superfici che lo determinano, rileva la configurazione ortogonale degli assi da cui si genera. Ciascuna delle opere si pone nel delicato equilibrio tra realtà e illusione. La tela preparata costituisce il perimetro di una superficie appositamente "sensibilizzata" dall'artista. Posizionandole in corrispondenza di tutte le possibili tipologie di delimitazione dell'ingombro di una stanza, l'artista associa due differenti perimetri, quello dell'immagine e quello dello spazio reale.

La realtà dello spazio è intesa da Paolini in senso percettivo. La perentorietà delle superfici candide di ciascuna opera non deve far supporre che l'artista volesse indagare lo spazio come entità astratta. Al contrario, ogni opera impronta e pone in luce una specifica situazione, legata al rapporto tra la sua superficie e la visione del fruitore. Le due tele di *Cara Carla* sono montabili in orizzontale oppure a libro, ma sempre in corrispondenza del limite supe-

riore di un ambiente, così da misurarne idealmente le coordinate fondamentali, mentre le tele a forma di triangolo equilatero che costituiscono rispettivamente *AB3* e *L'esprit de finesse* sono collocate "secondo una volumetria simmetrica all'angolo", secondo le parole dell'artista (fig. 4)¹⁹. La piatezza della superficie della tela è riscattata dalla sua posizione inclinata, che suscita l'illusione di un volume triangolare retrostante. Tale illusione è possibile nella misura in cui la superficie bianca della tela inclinata intercetta perpendicolarmente lo sguardo di uno spettatore che levi la testa verso l'alto, nel caso di *AB3*, o lo abbassi verso l'angolo inferiore, nel caso di *L'esprit de finesse*. Il titolo chiarisce la natura di queste opere. *AB3* combina due sequenze logiche di entità e quantità assolute (lettere e numeri) in un'illogica serie alfanumerica secondo la quale la terza lettera dell'alfabeto dopo A e B è sostituita dal numero corrispondente alla sua posizione, allo stesso modo in cui, nell'opera, l'assolutezza autoreferenziale del quadro incontra la contingenza della sua collocazione spaziale. Ancora più esplicito è il riferimento di *L'esprit de finesse*, che, richiamando la formula con cui Blaise Pascal definì la conoscenza per via di intuizione, contrapposta allo spirito analitico e razionale, definito *esprit de géométrie*, pone in risalto la condizione puramente ottica dell'opera cui dà il titolo (fig. 5). In essa, il triangolo equilatero è inclinato in modo tale che il vertice superiore cada all'altezza dell'asse visivo medio, corrispondente a 160 cm. Così posizionato, esso diviene il punto di fuga di una prospettiva totalmente immaginaria. La delimitazione spaziale dell'angolo compreso tra le pareti e il pavimento di una stanza non è tanto evidenziata dall'opera, quanto controbilanciata dal senso dinamico, vettoriale che la sua collocazione imprime alla sua forma. Tale investigazione sulle possibilità di coincidenza tra spazio reale e spazio della rappresentazione culmina nel cubo immaginario originato dalla posizione delle tre tele di *Ut-op*. Al contrario dell'esattezza analitica delle opere cinetiche e op allora in voga, e indirettamente evocate nel titolo, l'opera propone una "utopia ottica", come ricordava l'artista a Germano Celant: "*Ut-op* era il pezzo centrale, il nucleo della mostra, che stava un po' per utopia ottica (tra "ut" e "op" c'è un trattino). C'era appunto la tensione a dimostrare l'assolutezza di uno spazio che poteva essere lo spazio delle tre superfici in sé stesse o meglio lo spazio che le tre superfici venivano a determinare nell'ambiente, cioè il quadro si presenta un po' come un cubo aperto e quindi poteva presentarsi un po' come un parametro spaziale generale"²⁰.

Per comprendere la specificità di queste opere, non occorre solo misurarne la sostanziale diversità dalla precisione della meccanica percettiva dell'arte optical e cinetica. Ancora più sottile, ma maggiormente determinante, è la differenza che le separa dalle ipotesi dell'arte minimalista d'oltreoceano più rigorosa. La conformazione di alcune di esse e la loro collocazione agli angoli di una stanza indurrebbe a impostare un confronto con i lavori presentati



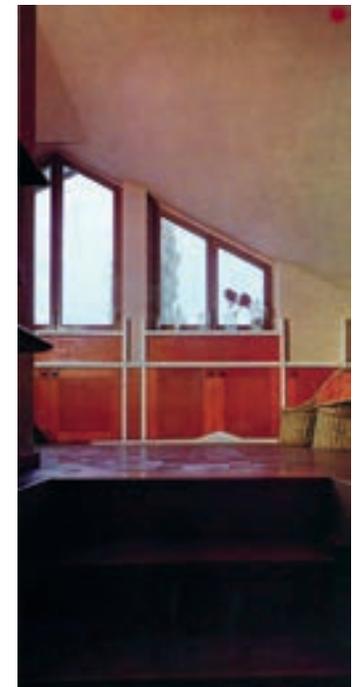
5



7



6



8

5. Veduta della sala d'ingresso della mostra, a destra entrando. Da sinistra verso destra: *L'esprit de finesse* (1966) e *Ut-op* (1966).
Foto Ugo Mulas
© Eredi Ugo Mulas.
Tutti i diritti riservati

6. Veduta della seconda sala della mostra. Sul pavimento, *Versailles* (1966). Sul muro a sinistra, due collage *Senza titolo* (1966).
Foto Ugo Mulas
© Eredi Ugo Mulas.
Tutti i diritti riservati

7. Giulio Paolini nello studio di via Governolo, Torino. A sinistra, sullo sfondo, *Versailles*, 1966. Fotomontaggio pubblicato nella brochure della personale all'Ariete, virato in arancio. Foto Anna Piva Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino

8. *Versailles* sul pavimento di una casa torinese (da A. Comolli Sordelli, *Rapporto fra spazio e arredo. Duplex a Torino*, in "Interni. La rivista dell'arredamento", II, 9, 1968, p. 7)

da Robert Morris alla Green Gallery di New York nel 1964. Tuttavia, l'ambizione di Morris di condensare la perfetta apprensione gestaltica della forma attraverso la visione d'insieme mal si concilia con gli interessi di Paolini. Non mancò chi, come Gillo Dorfles, all'inaugurazione della mostra all'Ariete, ricordò all'artista il lavoro di Morris, lamentando l'imperfezione delle opere di Paolini a confronto con l'esattezza anonima della lavorazione industriale delle superfici di quelle dell'americano²¹. Nella conversazione con Celant del 1972, il ricordo fu occasione di una riflessione puntuale sul significato di queste opere: "Questi quadri erano un po' a onta dell'effetto figurativo che avevano. Non erano realizzati in materiali perfetti, cioè non erano né in plastica né in lamiera lucidata, ma erano pur sempre tele preparate per la pittura e questo era importante perché non erano degli interventi astratti e puristici sullo spazio, ma erano pur sempre le tele, cioè era pur sempre la tela del pittore che configurandosi nello spazio in un certo modo veniva a determinarlo in quel modo. Non si trattava di elaborare degli spazi astratti, ma erano sempre spazi costituiti dalla tela del pittore. Questa era l'implicazione che era abbastanza importante nella mostra. Cioè era il diverso modo di articolarsi della tela o delle tele che creavano questo intervento nello spazio, ma non era uno spazio creato così alla leggera"²².

È la materialità di queste opere, impossibile da restituire nelle fotografie ma evidente se osservata dal vero, a misurare la distanza dalle opere minimaliste. Lo stesso Celant, nel 1972, colse la necessità di allontanare da esse "ogni rapporto, seppur apparente, con il misticismo strutturalistico e tecnologico della minimal art, il cui interesse è assolutamente propositivo, in senso formale e materiale"²³. Non c'è perentorietà nelle opere dell'artista, né il respiro filosofico del pensiero che animava Morris e altri artisti americani. Il rigore della riflessione di quest'ultimo, sviluppato nelle *Notes on sculpture*, mirava a mettere a fuoco i caratteri di una scultura che fosse priva di implicazioni figurative o pittoricistiche e che si offrisse invece come forma sintetica di decantazione dei parametri assoluti di spazio e tempo. Al contrario, Paolini non ha mai pensato ai lavori esposti all'Ariete come scultura, bensì come quadro, senza soluzione di continuità tra le composizioni nello spazio e le superfici verticali di *Una poesia* o *Senza titolo*. Nelle prime, l'artista mise a punto prospettive, angoli di visione, tagli in profondità o volumi in rilievo del tutto immaginari, allo stesso modo in cui, nelle seconde, la metrica spaziale si costruisce a partire dalla superficie e dal perimetro della tela. Per questo, nel testo introduttivo alla mostra, Lonzi volle rimarcare che le opere illusoriamente tridimensionali lì esposte non fossero "oggetti", termine caro al minimalismo e alle discussioni critiche di quegli anni: "La concretezza dei quadri di Paolini non è di tipo oggettuale: queste tele bianche a cementite montate su telai di legno e variamente costruite negli spazi ambientali della nostra vita sono ancora dei quadri"²⁴. In esse, l'artista ha inteso rendere visi-

bile la liberazione della possibilità di esistenza di una forma, originata da una o più superfici piane collocate nello spazio, ma non compresa in esse.

La distanza dal minimalismo è evidente in un lavoro come *Versailles* (fig. 6). All'apparenza, si tratta di una tela sagomata su un telaio triangolare, adagiata a terra. In verità, l'opera si compone di due tele, una più grande di formato trapezoidale ed una più piccola di forma triangolare, posizionata lungo la base minore del trapezio e ribaltata in verticale. Si potrebbe immaginare che un'opera del genere fosse destinata ad essere collocata in prossimità di un angolo della stanza, e così talvolta essa è stata allestita. Tuttavia, la fotografia dell'allestimento mostra l'opera posizionata in modo da essere inquadrata entro il varco di accesso alla sala, come a proseguire il cannocchiale prospettico di un osservatore che cammini verso di essa. Tale disposizione è confermata da una delle due fotografie pubblicate nel catalogo, che mostrano l'artista di schiena e di fronte, appoggiato allo stipite di una porta del suo studio (fig. 7). Nella seconda immagine, dietro la figura di Paolini, si scorge per l'appunto *Versailles*, posizionata a terra, la base maggiore parallela alla parete di fondo in modo che la punta del triangolo risulti direzionata verso di essa. La terminazione triangolare dell'opera non è dunque un calco di un angolo spaziale, ma la visualizzazione di una prospettiva convergente verso un punto di fuga. Nuovamente, è la "virtualità" del quadro ad essere impiegata da Paolini in funzione puramente ottica, legata alla fruizione dell'osservatore. Per questo motivo, l'artista ha predisposto tre tele triangolari di diverse dimensioni, intercambiabili all'estremità superiore del trapezio, a seconda delle diverse condizioni di allestimento e fruizione dell'opera.

Alla luce di queste precisazioni, il titolo *Versailles* costituisce un riferimento preciso: Paolini ha inteso richiamare la prospettiva dei giardini di Versailles, capolavoro di illusione ottica dell'architetto André Le Nôtre (1613-1700)²⁵. Studiando le dimensioni e la conformazione dell'ambiente, quest'ultimo si era accorto che il lieve dislivello del terreno, che in lontananza sale in direzione opposta al palazzo, avrebbe determinato un eccessivo accorciamento prospettico del Grand Canal. Per evitarlo, egli modificò le proporzioni dei bacini più lontani rispetto all'edificio sfruttando i principi dell'anamorfosi e studiò una finta prospettiva a più livelli, calcolando la visuale del Grand Canal in base a diverse altezze, a partire dalla gradinata più alta della terrazza e fino all'imposta della fontana di Latona. In questo modo, egli creò un'illusione di profondità non corrispondente allo spazio reale, ma fondata sul punto di vista dell'osservatore. Tale effetto non poteva non colpire l'immaginazione di Paolini, il quale riprese la soluzione di una visione a più altezze dell'architetto francese nella scelta di includere tre tele triangolari intercambiabili in *Versailles*. L'opera venne acquistata alla mostra da un collezionista che si mostrò attento a preservarne la forza prospettica. Lo testimonia una fotografia della sua casa a Valsalice, Torino, disegnata dallo

studio Gabetti e Isola, nella quale si vede il lavoro posizionato a terra in corrispondenza dello sbocco di una scala di raccordo con il piano inferiore: salendo i gradini, l'osservatore avrebbe gradualmente scorto la punta verticale dell'opera come un indicatore di profondità, variabile a seconda dell'altezza del punto di vista (fig. 8)²⁶.

La personale alla Galleria dell'Ariete segnò dunque un momento fondamentale nel percorso di Paolini, ma anche nell'evoluzione dei linguaggi artistici della seconda metà degli anni sessanta. Il rifiuto di considerare le opere esposte in quella sede come "spazi astratti" si deve leggere come negazione dell'oggettualità della singola opera. Il concetto di "astratto" è da intendersi come la "abstractness" evocata da Morris nella terza delle sue *Notes on sculpture*²⁷. Con essa, l'artista americano evocava la non referenzialità del "new three-dimensional work" che era andato proponendo a partire dal 1964, una dimensione in bilico tra la rivendicazione dell'inevitabile concretezza della scultura, in opposizione alla pittura, e l'assolutezza della Gestalt. Morris si opponeva alle letture di Clement Greenberg e Michael Fried nella misura in cui la scultura non ha mai avuto a che fare con l'illusionismo della pittura, e dunque "the sculptural facts of space, light, and materials have always functioned concretely and literally"²⁸. Paolini, al contrario, ha inteso ripartire dagli assunti strutturali del quadro, dunque dell'illusionismo pittorico, come forma di totale disponibilità verso la sua natura puramente ottica. Nello stesso mese di aprile in cui inaugurava la mostra all'Ariete, una breve intervista con Mila Pistoï su "Marcatrè" condensava il pensiero dell'artista, secondo cui "il problema strutturale del quadro" era da intendersi come "una coscienza rinuncia ad un impegno che in ogni caso risulti pregiudizievole nei confronti di una totale disponibilità ad ogni nuova esperienza" e dunque "l'oggetto è come cancellato dalla pittura bianca e tende a suggerire un'apertura all'infinito"²⁹. La *struttura* dell'opera – concetto che ricorre costantemente nella discussione di quegli anni, con la più ampia varietà di accezioni – non coincide dunque, per Paolini, con la tridimensionalità del volume che occupa, né con la geometria del perimetro della stanza in cui essa è ospitata. La struttura è la condizione basilare di esistenza del quadro, predisposta alla *libera dimensione* che, dall'omonimo articolo di Piero Manzoni in poi, connota il lavoro della generazione degli artisti emersa negli anni sessanta: "Nella misura in cui valuta l' indefinito campo di libertà che si estende oggi di fronte al pittore", scrisse Lonzi, "e proprio nel senso di un agire 'oltre' la dimensione del quadro, Paolini prova il bisogno di attenersi a essa per mettere in evidenza la struttura dell'opera dalla quale si costituisce l'attività del dipingere [...]. Nel suo lavoro Paolini manifesta un'attitudine dell'intelligenza creativa che non si esercita nell'elaborare immagini o forme plastiche, ma nel mettere a nudo i moventi e i modi che sono alla base del fatto artistico"³⁰.

* Università degli Studi di Firenze

Desidero ringraziare: Maddalena Disch e Bettina Della Casa, Fondazione Giulio e Anna Paolini; Giulio Paolini; Valentina e Pier Luigi Pero; Alessandra Pozzati, Archivio Ugo Mulas; Caterina Toschi; Bianca Trevisan

- 1 AA.VV., *Art since 1900*, Thames & Hudson, London 2004, trad. it. *Arte dal 1900*, a cura di E. Grazioli, Zanichelli, Milano 2006, pp. 496-504.
- 2 *Yayoi Kusama*, catalogo della mostra (Milano, Naviglio 2 – Galleria d'arte, 1966).
- 3 *Nuove ricerche visive in Italia*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Milano, 1966), presentazione di G. Kaiserlian; *Nuove tendenze in Italia*, catalogo della mostra (Milano, Naviglio 2 – Galleria d'arte, 1966), a cura di G. Dorfles; T. Trini, *Chi ha paura dell'op art?*, in "Domus", 442, 1966, pp. 47-48.
- 4 A titolo d'esempio: L.R. Lippard, *Notizie da New York*, in "D'Ars Agency", VI, 3, 1965, pp. 90-91; B. Alfieri, *Diario critico (II). Dopo il complesso di inferiorità di New York con Parigi (1900-1963) ecco il complesso di Parigi con New York malgré De Gaulle (intanto Londra cresce)*, in "Metro", V, 10, 1965, pp. 10-13; *Sculture e dipinti alla Ottava Biennale di San Paolo*, in "Domus", 432, 1965, pp. 53-54; *Marcastero. Due ultimissimi aspetti della pittura americana*, in "Marcatrè", IV, 23-25, 1966, pp. 176-177; D.P., *Marcastero. Primary structures*, in "Marcatrè", IV, 26-29, 1966, pp. 316-317; E. Sottsass jr., *Memoires di panna montata*, in "Domus", 445, 1966, pp. 49-50.
- 5 Per quanto un manifesto della mostra riporti la data febbraio 1967, l'esistenza di una recensione antecedente di Tommaso Trini confermerebbe le date riportate nella lista di mostre di "Domus", cioè 10 dicembre 1966 - 10 gennaio 1967; cfr. T. Trini, *Mostre a Milano*, in "Domus", 446, gennaio 1967, p. 33.
- 6 La mostra nel suo complesso non è ancora stata studiata, se non per gli accenni in R. Cuomo, *Giulio Paolini, Lo spazio, 1967*, Corraini, Mantova 2016, pp. 51-57.
- 7 Conversazione con l'artista, 15 febbraio 2023.
- 8 *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, a cura di M. Disch, n. GPO-0078, GPO-0085, www.fondazionepaolini.it/ita/catalogo-ragionato.
- 9 Le fotografie di Anna Piva consentono soprattutto di identificare alcune personalità intervenute all'inaugurazione, come Carla Accardi, Gillo Dorfles, Marisa Merz, Luciano e Carla Fabro, Carla Lonzi, Gianni Piacentino, Luciano Pistoï.
- 10 *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, cit., n. GPO-0093, GPO-0094, GPO-0097, GPO-

0100, GPO-0101, GPO-0105, GPO-0108.

11 Ivi, n. GPC-0057, GPC-0087, GPC-0088, GPC-0089, GPC-0117.

12 Ivi, n. GPC-0068.

13 Ivi, n. GPC-0070. Si tratta dell'unico lavoro su carta di cui già era nota l'esposizione all'Ariete.

14 Ivi, n. GPC-0065.

15 C. Lonzi, presentazione, in *Giulio Paolini*, catalogo della mostra (Milano, Galleria dell'Ariete, 1966), pp. 119-120.

16 I manifesti realizzati a mano dagli artisti invitati a esporre all'Ariete sono accomunati dallo stesso formato quadrato. Una selezione di queste opere è stata esposta in occasione della mostra *Galleria dell'Ariete. Una storia documentaria*, curata da Caterina Toschi alla Fondazione ICA di Milano nel 2019.

17 Si veda il riferimento nella conversazione tra Fontana e Lonzi del 1967, trascritta integralmente in *Lucio Fontana. Autoritratto, opere 1931-1967*, catalogo della mostra, a cura di W. Guadagnini, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2022, pp. 119-120.

18 Lo comprese anche il recensore della mostra sul "Corriere della sera", cfr. Vice, *Mostre d'arte*, "Corriere della sera", 11 maggio 1966, p. 4.

19 G. Paolini, conversazione con G. Celant, 1972, trascrizione inedita presso l'archivio dell'artista.

20 *Ibidem*.

21 G. Paolini, conversazione con S. Prina, 12 novembre 2012.

22 Id., conversazione con Celant, cit.

23 G. Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York 1972, p. 115, n. 57.

24 C. Lonzi, *op. cit.*

25 Il riferimento è confermato da Maurizio Fagiolo in *Giulio Paolini*, catalogo della mostra, a cura di M. Fagiolo, A.C. Quintavalle, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Parma 1976, p. 25.

26 A. Comolli Sordelli, *Rapporto fra spazio e arredo. Duplex a Torino*, in "Interni. La rivista dell'arredamento", II, 9, 1968, p. 7.

27 R. Morris, *Notes on Sculpture Part 3: Notes and Nonsequiturs*, in "Artforum", V, 10, 1967, p. 26.

28 Id., *Notes on Sculpture*, in "Artforum", IV, 6, 1966, p. 43.

29 M.P., *Presentazioni: Giulio Paolini*, in "Marcatrè", IV, 19-22, 1966, 386.

30 C. Lonzi, *op. cit.*

Responsabile editoriale

Marco Vianello

Coordinamento editoriale

Federica Boragina

Redazione

Roberto Spadea

Graphic design

Tassinari/Vetta

Impaginazione

Angelo Galiotto

Ricerca iconografica

Simona Pirovano

Si ringraziano gli autori per aver fornito le immagini, autorizzandone la pubblicazione. L'editore è a disposizione degli aventi diritto riguardo a eventuali fonti iconografiche non identificate.

**Spazi astratti
Interferenze fra architettura
e arti a Milano 1945-1970**

Giornate di studio

Balerna, 9-10 giugno 2023

promosse da



Archivio
del
Moderno

Università della Svizzera italiana

CRA.IT

Centro di Ricerca sull'Arte Astratta in Italia



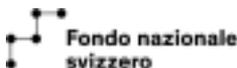
UNIVERSITÀ
CATTOLICA
del Sacro Cuore

in collaborazione con

Comune di Balerna-Dicastero della cultura

con il sostegno di

FNSRS Fondo Nazionale Svizzero
per la Ricerca Scientifica



- © Max Bill, by SIAE 2024
- © Enrico Castellani, by SIAE 2024
- © Fondazione Lucio Fontana, Milano, by SIAE 2024
- © Marino Marini, by SIAE 2024
- © Fausto Melotti, by SIAE 2024
- © Richard Smith, by SIAE 2024

© Gli autori per i testi

© 2024 Electa S.p.A., Milano
Tutti i diritti riservati

www.electa.it

Questo volume è stato stampato per conto di Electa S.p.A.
presso Errestampa s.r.l., Orio al Serio (BG), nell'anno 2024

