

Laudatio dell'artista assente, Giulio Paolini

By Federico Ferrari

Giulio Paolini è nato a Genova il 5 novembre del 1940. Penso che il nostro illustre ospite – che oggi *[ieri, 22 gennaio, N.d.r.]* riceve il diploma honoris causa in Pittura dell'Accademia di Belle Arti di Brera – sarebbe d'accordo con me nel ritenere che ci si potrebbe fermare qui per quanto riguarda la sua persona. Paolini, pur essendo uno dei principali artisti italiani della seconda parte del novecento, è, infatti, tra le figure più riservate dell'arte contemporanea. Tanto affabile e cordiale nei rapporti privati, quanto discreto e schivo nelle occasioni pubbliche. Pochi più di lui hanno disertato negli ultimi decenni il grande flusso mediatico, il mondo della comunicazione, opponendogli una fiera e ostinata discrezione.

Potremmo probabilmente dire che Giulio Paolini è interamente nella sua opera. Si potrebbe, cioè, dire che non è tanto dell'autore che si tratta di parlare, di intessere le lodi, ma dei suoi quadri, dei suoi disegni, delle sue installazioni, perché è lì che si concentra tutto quello che per lui ha davvero importanza e perché è attraverso le opere che si può comprendere qualcosa dell'uomo a cui, qui, oggi, rendiamo onore.



Académie 3, 1965
olio su tela fotografica
165 x 115 cm

Ma, in fondo, non è vero: Paolini non è nemmeno nella sua opera. Anzi, la sua opera è il modo attraverso cui lui, come quasi tutti i grandi artisti, si è assentato da se stesso, da quell'ingombro che è un'identità, da quell'ingombro alla comprensione dell'opera che è l'identità dell'artista, *ça va sans dire*, spesso istrionicamente ipertrofica in questa categoria.

Se questa ipotesi ha qualche realtà, allora, come non credo sia difficile comprendere, diventa estremamente complicato recitare la *laudatio* di un fantasma (ancor più avendolo qui di fianco, con quel suo sorriso serafico e disarmante).

Abbandonata la possibilità dell'aneddotica colta, non resta, quindi, che percorrere la via delle opere. Soffermandosi, seppur brevemente, su alcune delle stazioni di questo cammino verso la sparizione. Quasi come se l'insieme delle opere si configurasse come una sorta di reiterato autoritratto, per mezzo del quale l'identità dell'autore, di Giulio Paolini, l'identità dell'artista si ritraesse, cioè si sottraesse, per lasciare traccia di quel che è stata *un'esistenza*, probabilmente, non solo la sua, ma quella di una stagione, di un'epoca, di un tempo. Sì, l'opera come traccia del tempo.

Non è mistero, né denota particolare acume critico, sottolineare come uno dei temi ricorrenti nell'opera di Paolini sia proprio la questione del tempo, del tempo dell'arte e del rapporto che con questo tempo intrattengono le opere di ogni epoca. Potremmo, forse, dire che l'opera di Paolini è un confronto inesausto con le condizioni di possibilità dello sguardo nel loro rapporto al tempo. In fondo, si tratta di un'opera kantiana, che cerca cioè di definire e di afferrare visivamente le due grandi categorie trascendentali: lo spazio e il tempo. Un'opera che cerca di spazializzare il tempo, rendendo così visibile ciò che sfugge alla visibilità.



Disegno geometrico, 1960
bianco di zinco, vinavil e inchiostro su tela
40 x 60 cm

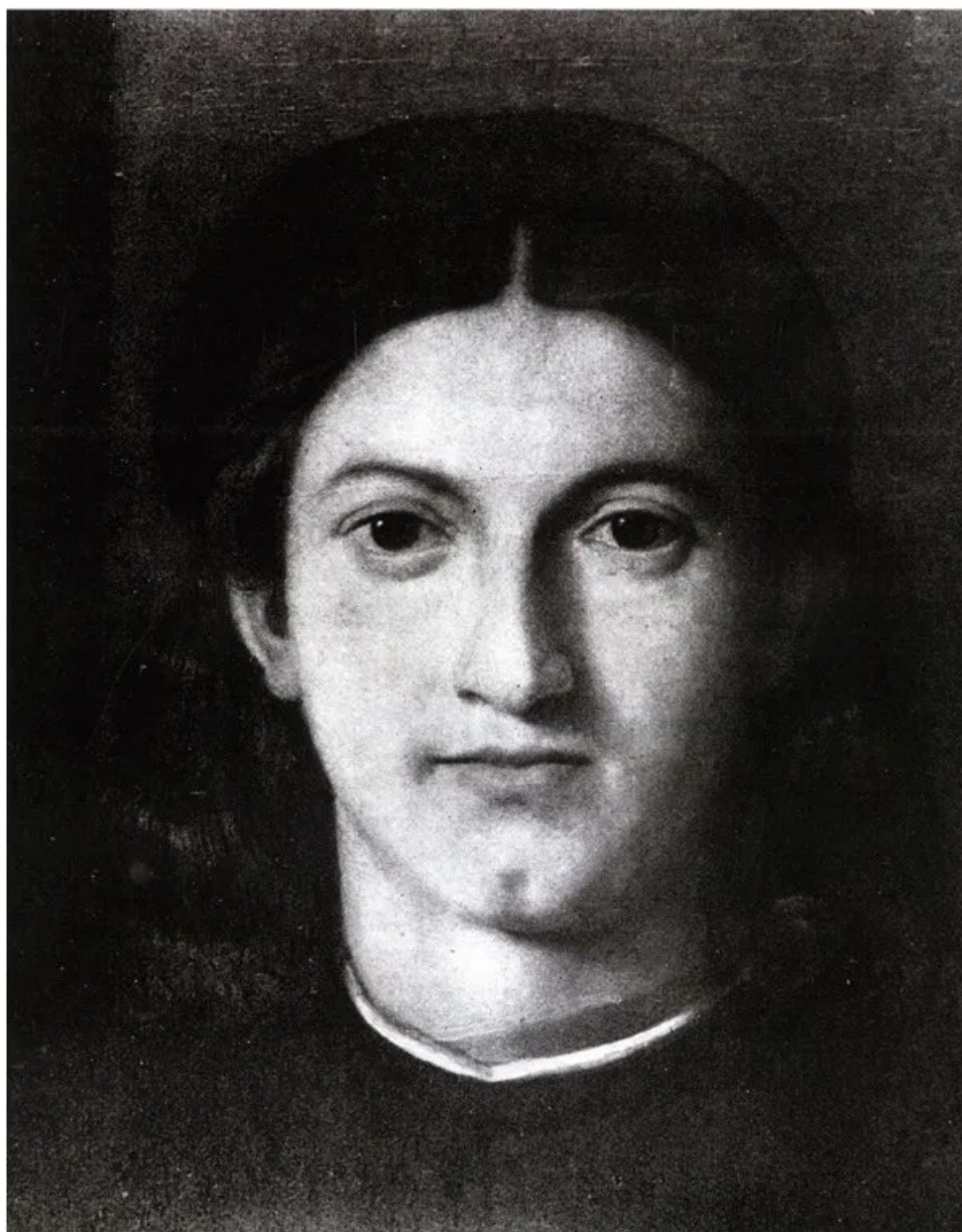
Tutto comincia con un gesto che non aggiunge nulla al mondo, ma ne rivela la struttura sottostante. Nel 1960, con *Disegno geometrico*, Paolini compie l'atto di fondazione della sua intera estetica. Nella squadratura della tela (tramite delle linee di inchiostro), in questo quadro primo e "ultimo", in questo quadro che in filigrana ricomparirà in tutti quelli successivi, proprio in quanto tracciato e traccia di quel sistema della rappresentazione che governa tempi e modi dell'apparire dell'immagine, si concentra tutta la *poetica*, se questa parola ha ancora un senso, dell'opera di Paolini. Non c'è immagine, non c'è narrazione; c'è solo la premessa di ogni possibile visione. È la "tabula rasa" che non precede l'opera, ma diviene, si fa, è l'opera stessa.



Senza titolo, 1960
tela preparata, filo di cotone, telaio, polietilene
50 x 35 cm

Insieme a *Senza titolo*, dello stesso anno, l'artista stabilisce che il suo campo di indagine non sarà la cronaca o l'emozione, ma il linguaggio stesso della pittura inteso come spazio logico o

trascendentale. Qui il bianco, “copia di un’opera senza titolo e senza data”, non è vuoto, è potenziale puro, il perimetro entro cui l’universo si farà visibile. L’immagine mostra se stessa in quanto immagine, come nel capolavoro dei capolavori (“il più bel quadro di tutti i tempi”, lo definirà Paolini), *Las Meninas* (1656 ca.) di Velázquez, dove il retro della tela inserito nello spazio stesso della rappresentazione apre lo spazio stesso dell’arte moderna (non da meno, seppur meno noto e di molti anni antecedente a quello di Velázquez, è l’autoritratto o le tre età della vita o l’allegoria della pittura (1593 ca.) di Annibale Carracci, conservato alla Pinacoteca di Brera, in cui la rappresentazione, all’interno della tela, del retro della tela stessa rende l’immagine, l’artista e la vita alla loro finzione e alla loro realtà, inseparabilmente, intrecciate nel destino dell’immagine).



Giovane che guarda Lorenzo Lotto, 1967
fotografia su tela emulsionata
30 x 24 cm

Se la tela bianca era la struttura, *Giovane che guarda* Lorenzo Lotto del 1967 rappresenta l'irruzione della storia e del soggetto. Paolini non dipinge un ritratto, ma riproduce

fotograficamente il *Ritratto di giovane* di Lorenzo Lotto (1505). L'operazione concettuale è folgorante: l'artista sposta l'attenzione dal "chi è ritratto" al "chi sta guardando". Ma chi guarda chi? Il giovane guarda Lotto; Lotto guarda il giovane per ritrarlo; Paolini guarda il giovane ritratto da Lotto; noi guardiamo l'immagine di Paolini in cui Lotto guarda il giovane che lo guarda. All'interno di questo vortice di sguardi la domanda sorge inevitabilmente: chi è, alla fine, l'autore del quadro? E la risposta che Paolini sembra suggerire, senza affermarlo, è: noi tutti o l'opera stessa. Noi tutti in qualche modo, diventiamo l'autore, in un cortocircuito temporale, nel quale non resta che un gioco di sguardi senza fine: il passato ci osserva con la stessa intensità del presente. "L'opera non parla ma vede, ci vede proprio nel momento in cui noi crediamo di vederla" (Paolini, 2025, 23). È, proprio qui, in questo quadro che è una *mise en abyme* della storia dell'arte, che, probabilmente, Paolini rende più evidente quanto l'arte non sia fatta di oggetti, di quadri fissati in un determinato momento della storia, ma di sguardi che si incrociano, anacronisticamente, attraverso i secoli.



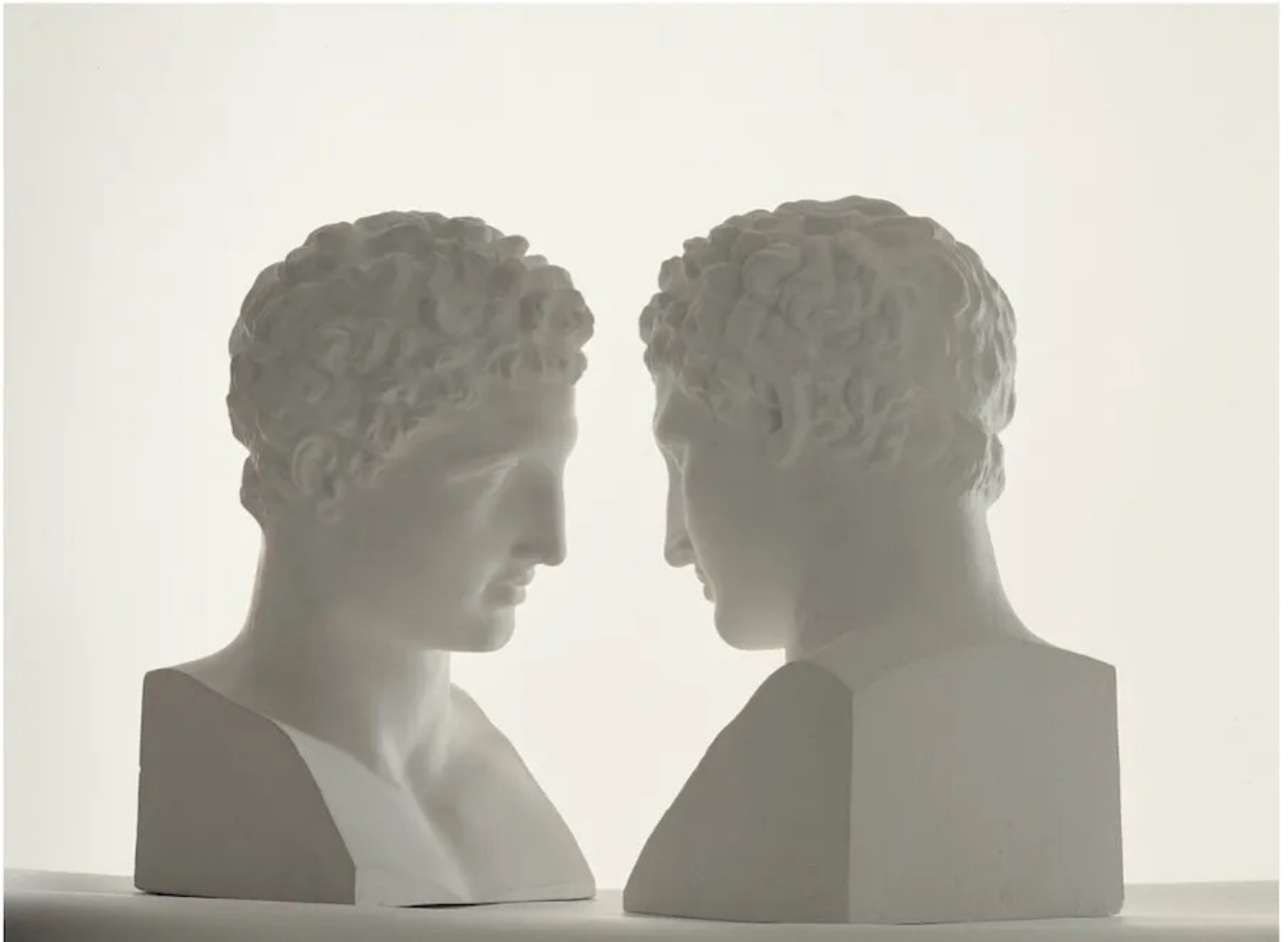
Doppia verità, 1995

calchi in gesso, teche di plexiglas con lato specchiante, base bianca

160 x 110 x 60 cm

A metà degli anni Sessanta, l'uso dei materiali diventa cruciale per definire la "distanza" tra opera e spettatore. In *Académie 3* e soprattutto in *Delfo* del 1965, Paolini introduce il tema del doppio e dell'occultamento. In *Delfo*, l'artista utilizza una tela fotografica applicata su un telaio che mostra il suo retro: l'immagine e il supporto fisico si scambiano i ruoli. La fotografia non è più solo un'immagine, ma diviene una pelle che riveste un oggetto tridimensionale. La pelle delle immagini si espone, diventa la superficie in cui l'immagine, mostrandosi, si mette

a nudo, si espone alla sua nudità, alla sua indigenza significativa, alla sua nuda e muta presenza.



Mimesi, 1975
calchi in gesso
due calchi 48 x 23.5 x 25.5 cm ciascuno
opera realizzata in 5 esemplari e 2 prove d'artista

Nel 1975, con *Mimesi*, il materiale per eccellenza diventa il gesso. L'uso dei calchi dell'Antinoo non è casuale: il gesso è un materiale di riproduzione, una "copia" che per sua

natura nega l'originalità. La fragilità e il candore del gesso conferiscono alle due statue un'aura spettrale; sono presenze tattili ma allo stesso tempo immateriali. Il vuoto tra le due figure è carico della densità fisica del materiale che le compone, creando un chiasmo tra la solidità della scultura e l'invisibilità del loro dialogo. L'immagine viene, così, immersa in un silenzio in cui c'è spazio solo per un'eco lontana. Nessuna volontà di comunicare dei contenuti, dei messaggi, il significato dell'opera. Semmai apertura di uno spazio silenzioso, in cui ascoltare l'eco del tempo, la solitaria presenza/assenza di una fragile bellezza il cui eone fugge nell'eternità.

Non a caso, Paolini integra spesso il plexiglas e il vetro come diaframmi che proteggono l'opera ma ne rivelano la fragilità. Questi materiali trasparenti non sono semplici contenitori, ma strumenti ottici che moltiplicano i piani prospettici, costringendo lo spettatore a percepire lo spazio che intercorre tra sé e il cuore del lavoro, tra il fluire della vita e l'immobilità dell'arte.



Autoritratto, 1968
fotografia su tela emulsionata

151 x 126 cm

Il 1968 è l'anno degli *Autoritratto*, dove in tutta la sua evidenza si comprende chi sia l'autore per Giulio Paolini. Non è un individuo con una biografia, è una funzione del vedere. Se mettiamo in relazione questi autoritratti con la successiva *Controfigura (critica del punto di vista)* del 1981, comprendiamo la vertigine paoliniana: l'artista è colui che sta "al posto di", una controfigura che osserva il mondo da una posizione impossibile. Il punto di vista non è mai univoco; è una costruzione prospettica che include sempre il suo opposto, la sua smentita.

Questa decifrazione del visibile e del punto di vista raggiunge un apice con *Vedo (l'opera completa di Édouard Manet come decifrazione del mio campo visivo)* del 1974. Qui il materiale è il frammento cartaceo, la riproduzione che viene scomposta e riorganizzata nello spazio.

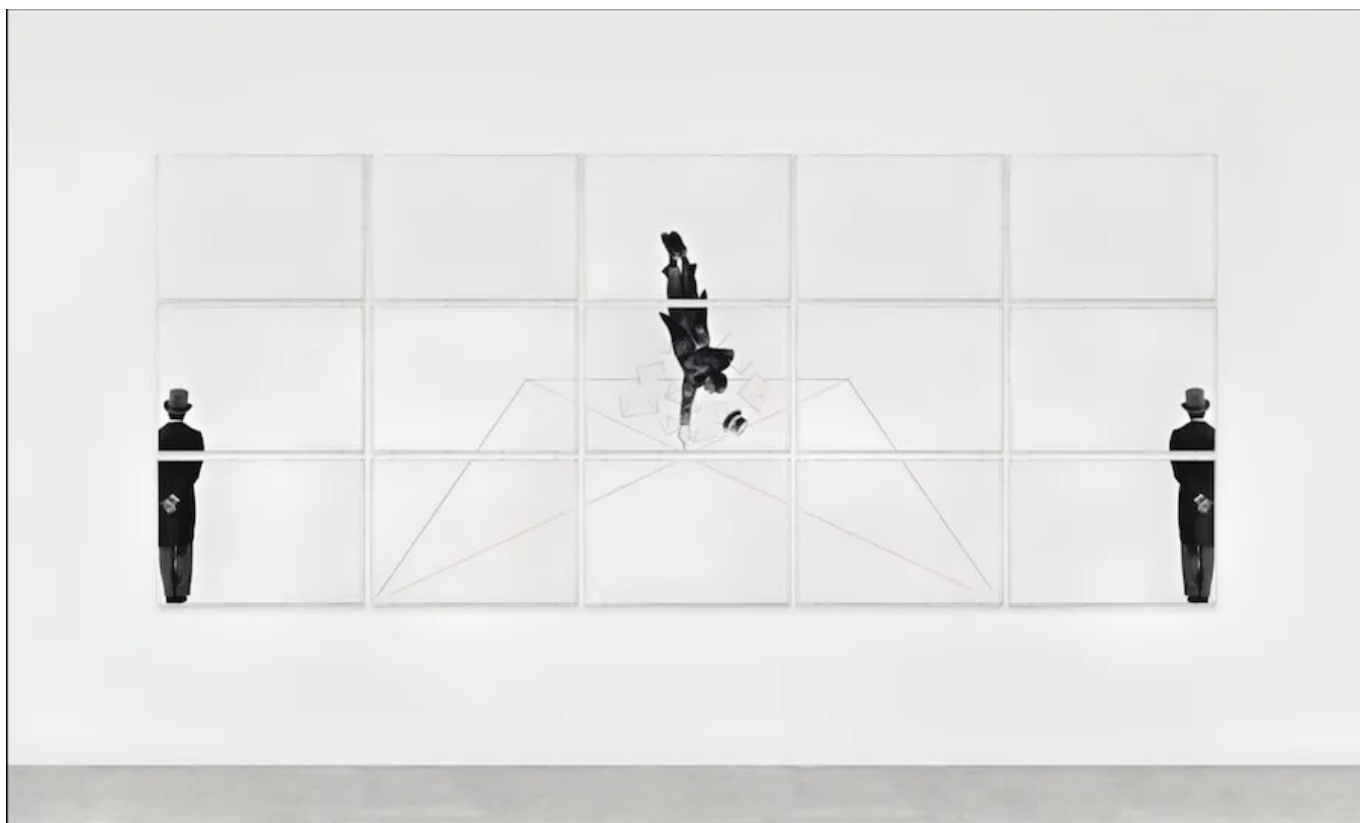
Alla fine degli anni Settanta, il lavoro si fa più denso di riferimenti simbolici e filosofici. *Del bello intelligibile. Parte prima: "E che dirò del fulgore dell'oro?" e Parte seconda: "Melencolia I"* del 1978 ci pongono di fronte all'enigma dello splendore e del lutto. L'uso dell'oro (foglia o pigmento) rappresenta il massimo della preziosità materiale che aspira alla luce pura. Di contro, il richiamo a Dürer con *Melencolia I* introduce il peso degli strumenti di misura: bussole, clessidre, solidi geometrici che diventano oggetti fisici sulla scena. Il confronto con la storia dell'arte si fa sempre più serrato. Non c'è arte che non sia un continuo confronto, una continua ripresa, una messa in scena del proprio passato, della propria tradizione. Non c'è avvenire se non nelle radici e – non meno importante – non ci sono vive radici se non nel gesto che le rilancia nel futuro. Un buon auspicio o, più pragmaticamente, un buon metodo di lavoro anche per questa Accademia che oggi compie 250 anni.

Questa teatralità prosegue negli anni Ottanta, dove l'opera diventa un set. *Olimpia* e *Cythère* utilizzano spesso il collage e la stratificazione di immagini per evocare, non solo il sovrapporsi delle diverse epoche e dei diversi tempi, ma anche mondi dove il desiderio è sempre mediato dalla rappresentazione, dove la vita può finalmente comprendersi, nella sua complessità,

attraverso l'arte. In *Dal "Trionfo della rappresentazione" (cerimoniale: in prospettiva)*, gli elementi del fare artistico — cavalletti, tele bianche, cornici vuote — vengono esposti nella loro nuda materialità, diventando attori di un dramma immobile, di cui ognuno di noi è l'inconsapevole attore.

Dagli anni Novanta a oggi, il lavoro di Paolini sembra muoversi sempre più verso i margini fisici dell'opera. *Doppia verità* del 1995 e *Fuori quadro* del 1998 mostrano l'opera che si nega, che scivola via dal centro per rivelare il muro, il supporto, la polvere.

Con il nuovo millennio, i titoli si fanno più evocativi. *Sulla soglia* e *In esilio* descrivono la condizione, inattuale e solitaria, dell'artista.



Caduta libera (suicida felice), 2018-19
matita, matita rossa e collage su carta in teche di plexiglas

220 x 520 cm

Le opere degli ultimi anni (2016-2023) radicalizzano la sparizione dell'autore. *Fine, Eco nel vuoto, Finis terrae* e *Caduta libera (suicida felice)*, *L'arte di non esserci* utilizzano la carta bianca e lo spazio vuoto come materiali primari. In *Deposizione*, la "caduta" degli strumenti di lavoro sul pavimento sembra inscenare una sorta di ballo degli addii o la coreografia finale di una cerimonia il cui protagonista è ormai assente: l'abito giace al suolo, l'artista dichiara la fine del proprio compito.

"L'arte accade" ha, spesso e laconicamente, ripetuto Paolini, facendo eco a Whistler. E l'intero suo lavoro, da *Disegno geometrico* (1960) fino a *Deposizione* (2018) e oltre, è fedele testimone di questo accadere. Ma anche la vita accade e, anzi, nel suo accadere cade, svanisce, senza testimone alcuno. Pur condividendo questo movimento parallelo, vita ed arte paiono differenziarsi. Se l'arte, tramite lo sguardo dell'artista, si fa testimone oculare di tale accadere dell'evento artistico, fissandolo nell'opera, la vita e le sue tracce sembrano, al contrario, sempre destinate a perdersi, a svanire sulle rive del tempo, cancellate dal sopravvenire di sempre nuove onde, che rendono la battigia, coperta delle tracce dei passanti, nuovamente vergine per generazioni a venire. L'arte tiene traccia, la vita no. La vita dimentica, sprofonda nell'oblio, lascia che i morti seppelliscano i morti. Solo l'arte persiste (e fallisce) con il suo sguardo orfico. O, per dir meglio, lo sguardo dell'arte, lo sguardo di Orfeo, si fa testimone, non della possibilità di salvezza dalla morte, ma di una seconda morte. Lo sguardo dell'arte, il suo sguardo all'indietro, in fondo, mostra l'impossibilità di non morire, proiettandone all'infinito l'immagine. Lo sguardo dell'arte è lo sguardo dell'umano che è disceso al cuore degli inferi: è uno sguardo di morte, lo sguardo di un vivo che è ormai nell'aldilà e che vive l'istante, sempre in istanza, della propria morte.

Si sente, in questo Paolini della più grande maturità, una nostalgia e, allo stesso tempo, un'interrogazione stupita e senza risposta, per il tempo passato e per quello presente; per le presenze prossime e per quelle scomparse. Sono interrogazioni aperte le sue ultime opere. Quando accade il presente? Dove accade il presente? E dove svanisce il passato? Chi è il testimone di questo venir meno? In quale forma potrà essere contenuto il trascolorare del

tempo? In quale sguardo? Come imparare a non essere più? È data agli umani *l'arte di non esserci?*

Accomiatandomi con queste domande senza risposta – domande con cui ognuno di noi è invitato a confrontarsi, come tanti prima di noi hanno fatto proprio tra queste mura –, lascio la parola a Giulio Paolini, rendendogli grazie per tutto quello che ha saputo farci vedere e pensare in questa piega del tempo nella quale ci è capitato di vivere.



Autoritratto, 1968
fotografia su tela emulsionata, filo di nylon
98 x 74 cm

[Il testo qui riportato è stato pronunciato da Federico Ferrari il 22 gennaio 2026 in occasione della cerimonia di conferimento a Giulio Paolini della Laurea Honoris Causa in Pittura dalla Accademia di Belle Arti di Brera]

In copertina: Giulio Paolini, Doppia verità, 1995, calchi in gesso, teche di plexiglas con lato specchiante, base bianca, 160 x 110 x 60 cm