

Fuoricampo 2

arte e spettacolo

lire 900

sped. abb. post. gr. III-70 anno 1 n. 2 - giugno 1973



Nico Orenco Giulio Paolini Dipingere la pittura

Un po' di cronologia (da Giulio Paolini e Germano Celant).

L'attività di Giulio Paolini (è nato a Genova nel 1940 e vive a Torino) ha inizio nel 1960. I primi lavori sono: "copiare su una tela, nella giusta proporzione, il disegno preliminare di qualsiasi disegno, cioè la squadratura geometrica della superficie", "su una superficie tipicamente pittorica si posa una lettera, tracciata a china con il tiralinee", una "tela su cui non si è condotto alcun intervento", "un telaio vuoto, di legno, che per convenzione circoscrive uno spazio. La tela è sostituita dalla plastica trasparente, ma una tela, di dimensioni inferiori, è sospesa con dei fili nel vuoto del telaio come 'soggetto del quadro'", "un disegno che consiste nell'aver tracciato su una carta quadrata, delle righe nei due sensi in modo da delineare una quadratura inscritta e alternata a quella già esistente", "un lavoro consiste in un pezzo di masonite, la cui adesione al supporto è sottolineata dalle viti in vista, a cui visibilmente sono stati sagomati gli angoli, ortogonalmente, per rivelare il telaio, ai vertici e ai bordi", "un foglio di carta millimetrata è appuntato su un lato del supporto e lasciato cadere libero sull'altro, in maniera da non coinvolgere in un tutto unico la carta e il telaio, che si intravedono sotto il foglio"; Ipotesi per una mostra, "concerne i visitatori, come soggetto d'indagine". "Il pubblico della mostra sarebbe dovuto trovarsi di fronte, anziché alle opere esposte, ad un 'altro' pubblico, predisposto, che doveva stipare la galleria e quindi costituire l'immagine complessiva di una mostra in atto". "L'idea è quella di trovare nei visitatori il soggetto dell'esposizione, in uno spazio altro da quello percorso dai visitatori reali".

"La ricerca è tesa verso immagini assolute inerenti alla natura stessa della tela e all'impiego di una tecnica

elementare: colori a tempera, inchiostri, ecc. (la squadratura geometrica della superficie pittorica, la computazione monocroma, il ricalco di una carta quadrata, il disegno di una lettera...".

Nel "1961-62-63 il quadro cessa di trasmettere un'immagine e diventa una presenza muta, rappresenta cioè gli elementi stessi con cui si costituisce: una superficie di masonite, un foglio di carta sono rifilati in modo da far intravedere il telaio su cui sono fissati".

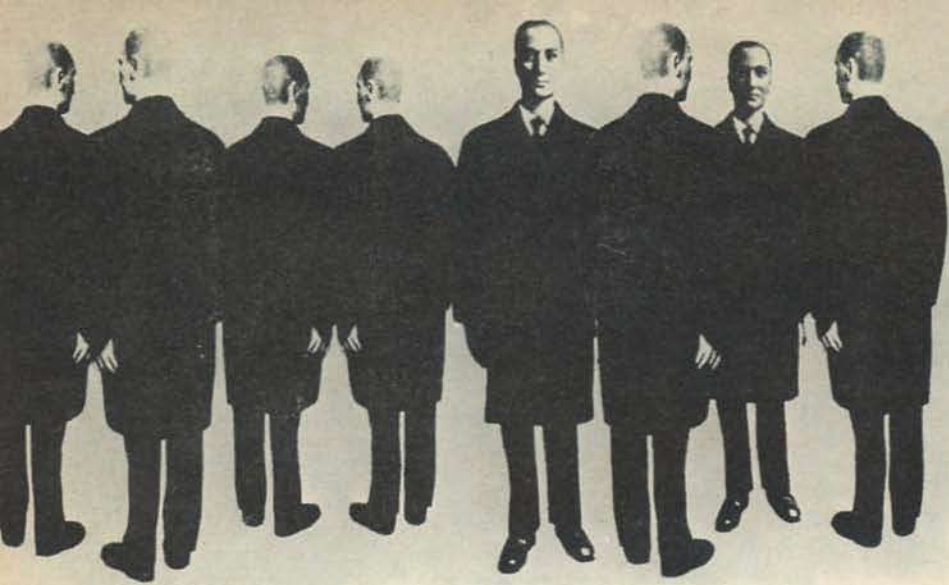
Nel 1964 (alla Galleria La Salita di Roma) una mostra che dà l'impressione di un'esposizione in allestimento: "l'esposizione consiste in una serie di pannelli di legno compensato, elementi capaci di ricordare l'entità fisica occupata dai quadri, appoggiati o appesi alle pareti". "L'idea di occupare lo spazio, in modo generico, è centrata sull'identità tra le due superfici, quadro e parete e sul significato di una superficie a contatto di un'altra": "facendo scivolare, fisicamente l'una sull'altra, le due superfici, l'identità e quindi la forza tautologica della superficie portante, è sottolineata in un pannello che ha le stesse caratteristiche del muro".

Sono "pannelli in legno grezzo (accostati, o sovrapposti l'uno all'altro, appoggiati alla parete ecc.) sostituiscono la presenza dei quadri alle pareti e analizzano i puri rapporti convenzionali di un'esposizione".

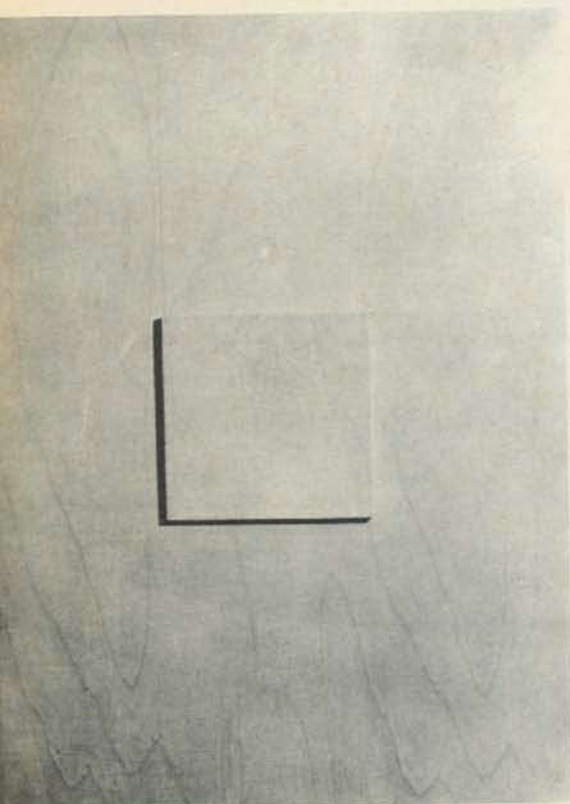
Nel 1965, una serie di immagini fotografiche ritrae in diversi "quadri" ed in alcuni "momenti" l'autore stesso o il suo studio: "la fotografia sul pannello sospeso al centro del pannello più grande è l'immagine di come il quadro si presentava davanti all'obiettivo, riproduce cioè l'immagine stessa che si fa del quadro". "Delfo sempre nel 1965, è il documento di questa sincronia tra autore e struttura segnica, riproduce infatti in grandezza naturale, cm. 95x180, il telaio vuoto, su cui la tela fotografica sarà in seguito fissata, e l'autore posto dietro il telaio.

Giulio Paolini, Disegno geometrico, 1960.





Giulio Paolini, Ipotesi per una mostra (progetto), 1963.



Giulio Paolini, Senza titolo, 1964.

Il risultato è una sequenza di trasparenze, non fisiche, non mentali, che stabiliscono una continuità tra tela, telaio e autore. In Diaframma 8 è l'autore stesso ad essere ripreso, fuori dallo studio, nell'atto di trasportare una tela.

“Nel 1966. Altre opere tendono a leggere rigorosamente l'ambiente e a copiare l'immagine di se stesse: i lavori erano costituiti da tele bianche, montate su telai di legno, e si adattavano variamente ai confini spaziali dell'ambiente; la tela si muoveva secondo la direzione dell'indagine spaziale, tanto da identificarsi concretamente con lo spazio. Per esempio *Ut op* era composta da tre superfici quadrate uguali, distribuite secondo le coordinate di un angolo, e

si presentava come parametro spaziale, generale”; *Capitemi!* è un lavoro che vuole essere una descrizione, anche se per emblemi e non per racconto, dell'evoluzione di un'opera. È costituito da sei tele che circolarmente abbracciano le tre coordinate di un angolo. Si passa dal primo elemento che è il telaio vuoto alla tela rovesciata, da questa alla tela bianca, dalla tela bianca ad una fotografia con l'immagine del pittore sull'atto di afferrarla, da questa al suo negativo, per terminare in una tela nera, un fondo pieno fotografico’.

“Nel 1967-68. Il lavoro è sollecitato da occasioni più libere”: *Lo spazio, otto caratteri sagomati in legno, dipinti di bianco (di colore fluorescente e della stessa tinta dell'ambiente), applicati sulle pareti all'altezza dell'asse ottico (centimetri 160 da terra) a distanza reciproca uguale a 1/8 del perimetro dell'ambiente. Esperienze più fantastiche*. In *Averroè* il lavoro consiste in “un'asta di acciaio cromato che finisce con la tipica decorazione a foglia d'alloro. L'asta è alta 180 centimetri, circa l'altezza della persona, e sostiene, anziché una sola, quindici bandiere, ciascuna di 70x100 centimetri. Le bandiere che ho scelto non valgono di per sé, non sono cioè “quelle” bandiere, semplicemente sono più di una bandiera e, quindi, sono quelle ed altre, ed altre ancora, o addirittura tutte le bandiere tranne quelle”.

“Giovane che guarda *Lorenzo Lotto* è un'affermazione astratta”: *una riproduzione su tela fotografica, nel formato identico all'originale, di un "Ritratto di giovine" di Lorenzo Lotto. Il lavoro è l'esatta copia fotografica del quadro. Il ritratto è bellissimo, il soggetto guarda con fissità l'obiettivo, cioè il pittore, tanto da restaurare la percezione del momento in cui Lotto dipingeva questo quadro*’.

“La riproduzione di un particolare di un dipinto di Nicolas Poussin è ‘doppia’ affinché Flora stessa, porga

allo spettatore le sembianze in cui è stata rappresentata dal pittore”. *La rispondenza tra autore e spettatore è qui dovuta alla messa a fuoco concreta dell'artefatto che, invece di accettare l'equiparazione con gli altri termini della triade (autore – artefatto – spettatore), produce uno spostamento dell'obiettivo che viene a sovrapporre all'immagine l'immagine dell'immagine, così da sostituire all'occhio dell'autore e dello spettatore, l'occhio dell'artefatto (Flora stessa che offre il soggetto)*’.

“1969-70. Una mostra intitolata *Vedo*, è introdotta da un mio breve scritto: ‘Non posso affermare che la mostra è dedicata al vero (al visibile) così come, forse, non si può affermare che l'arte astratta è nata, nel 1810, con gli „errori” di Ingres’ ”. *Vedo* è la stesura diretta sulla parete di una serie di punti a matita corrispondenti alla superficie del campo visivo. La materia di *Vedo*, riguardando il singolo, è la decifrazione della finitudine del vedere, ma come in *Quattro immagini uguali* l'infinitudine era data dal suo negativo, la finitezza delle immagini, così in *Vedo* la finitudine è data dall'infinitudine del retino, che contiene tutte le immagini possibili”. *Quattro immagini uguali* consiste in quattro tele identiche esposte al centro delle quattro pareti dell'ambiente, in modo che ogni tela “riproduce” l'immagine di se stessa in relazione alle altre. L'identità delle tele e la loro specularità alludono però non solo ad una focalizzazione reciproca, del dato con il medesimo dato, ma all'infinitudine del fenomeno del vedere’.

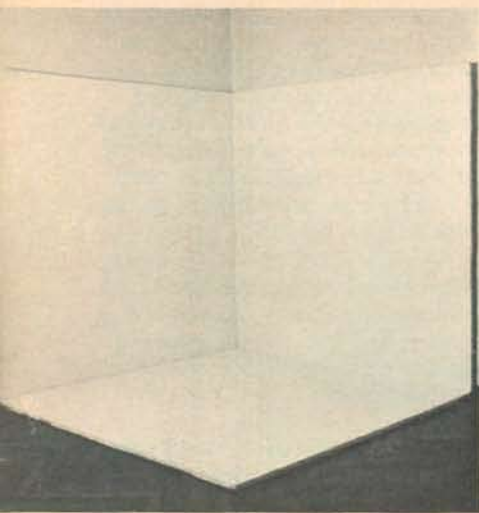
“Il quadro si spoglia cioè di ogni implicazione e direzionalità, per offrirsi come presenza assoluta all'occhio del visitatore. Non si tratta quindi di una scelta critica o della riscoperta di un'opera particolare, ma dell'affermazione che questo, come infiniti altri, è un atteggiamento creativo”.

1971. *Giulio Paolini, è il libro che raccoglie le firme e le date dei lavori, dal 1960 al 1971, e ripete dunque tutti i momenti precedenti dall'indagine sino al libro stesso*. ‘L'uso della calligrafia dà obbiettività a momenti singolari dei suoi lavori, riferiti qui solo dalle firme l'ultima delle quali chiude però la sua identificazione risultando al tempo stesso emblema di un lavoro del 1971 e segnatura del libro’.

1972. “Alcuni miei quadri, dal 1967 al 1971, proponevano una prospettiva che era però assolutamente mentale e soltanto suggerita proprio dagli elementi stessi che la indicavano, ma non la esaurivano.

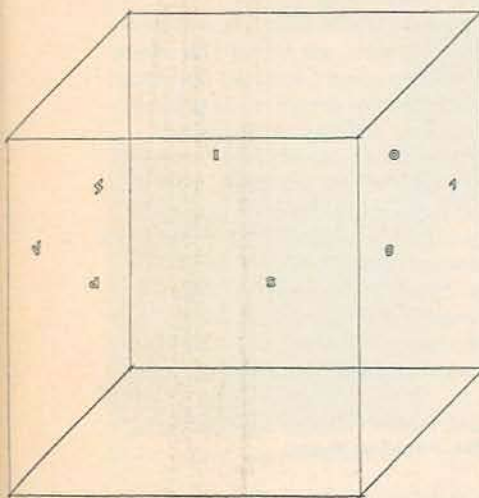
Nei nuovi lavori la prospettiva (di essi e della loro significazione) dovrebbero risultare come un'immagine conclusa, cioè elaborata e voluta, mentre precedentemente era soltanto intuita. Ed appunto se allora potevamo

Nella pagina accanto, dall'alto, tre opere di Giulio Paolini: *Ut-op*, 1966. *Lo spazio (assonometria)*, 1967. *Delfo*, 1965.



chiamarla mentale, diventa ora un tracciato, una falsariga visiva, su cui si collocano i lavori precedenti.

"Disegno geometrico 1971, realizzato con la stessa tecnica a inchiostro, mediante tiraline e compasso di **Disegno geometrico, 1960"**.



D. Ivàn Puni, diceva V. Sklovskij, dipinge un quadro, lo guarda e pensa: lo non c'entro, doveva essere fatto così. Anche di te, mi pare si possa dire lo stesso. Cosa significa per te dunque operare all'interno di un circuito pittorico, e perchè si manifesta questo tipo di "necessità". Nei tuoi primi lavori abbiamo visto come tu non abbia proposto una immagine ma offerto, invece, gli strumenti elementari dai quali l'immagine acquista dimensione.

R. L'esigenza era quella di affrontare il quadro per quello che l'idea di quadro poteva stimolare o proporre. Nel senso appunto di cercare di afferrare il perchè della presenza fisica del quadro come oggetto.

D. Come regressione....

R. No. Era coscienza critica, non nel senso di lavoro riduttivo, ma come esigenza astratta. Nel senso di gratuità dell'opera. Era il tentativo di dare forma, esistenza direi, ad una opera senza la mortificazione di vederla compiuta. Senza l'impaccio intimidatorio dell'opera. Un desiderio di una applicazione pura.

D. Ma non era poi sostituire un'immagine con un'altra?

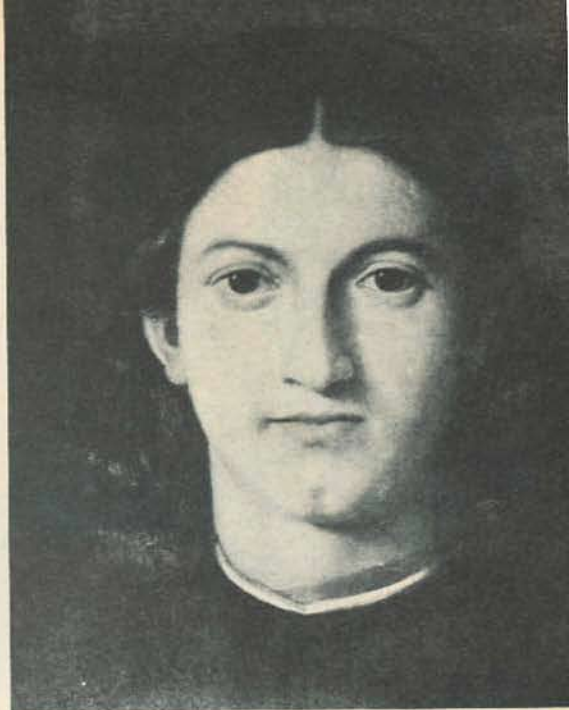
R. Lo era di fatto. Ma non lavoravo per scandire dei punti successivi, ma per questo senso di applicazione astratta e senza fini.

D. Il foglio squadrato, il barattolo di vernice imprigionato nel telaio ecc., non erano azioni bloccate, intimidite, ripensamento o incapacità di aggredire una situazione? Cosa volevano dire queste tue operazioni, quali significati acquistavano verso l'esterno. . .

R. Nessun lavoro da quell'epoca a oggi si pone come elemento in successione, nè all'interno del mio lavoro, o in scala dialettica coi fenomeni dell'arte. . Con quei lavori non intendevo sottrarmi ad una situazione obbiettiva..., ma dedicarmi ad uno spazio esclusivo.

D. Squadrare il foglio era squadrare il foglio?

R. Era partecipare ad un fenomeno, quello della pittura ma in dimensione tutta privata ed astratta. Si trattava di un comportamento privato ed anche con presunzione di assolutezza, senza responsabilità verso la situazione della pittura in atto. E, ripeto, al di fuori da qualsiasi dialettica a favore o contro.



Giulio Paolini, *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, 1967.

D. Lo stimolo comunque era "quella" situazione in atto.

R. Certo non mi mancava l'informazione di "quella" pittura in "quel" momento. Ma il mio non era un atteggiamento naïf, bensì una precisa volontà di non dichiarare attraverso il lavoro una collocazione in riferimento alla situazione.

D. Quelle tue tele bianche da chi e come sarebbero state riempite, più tardi?

R. Dalla considerazione stretta del supporto il mio discorso si sarebbe ampliato, come interesse ad un contesto generale dell'arte, cioè all'oggetto visto nel suo spazio.

D. A questo punto l'oggetto non era un oggetto visto, ma un oggetto "da vedere". Quale?

R. I lavori per esempio a cui abbiamo alluso, quelli del '64, semplici pannelli di legno che avevano la pura funzione di sostituire la presenza del quadro nello spazio di una mostra: il quadro diventava l'oggetto di se stesso. Il problema diveniva domanda sulla presenza fisica del quadro, sulla sua individuazione su di uno "spazio appeso". In seguito la tela bianca è vista dall'istantanea fotografica nello studio o come elemento complementare del pittore fino ad articolarsi in uno spazio reale. E anche in questo caso seguendo declinazioni ovvie: segnare un angolo di una stanza. Erano rilevazioni più che invenzioni.

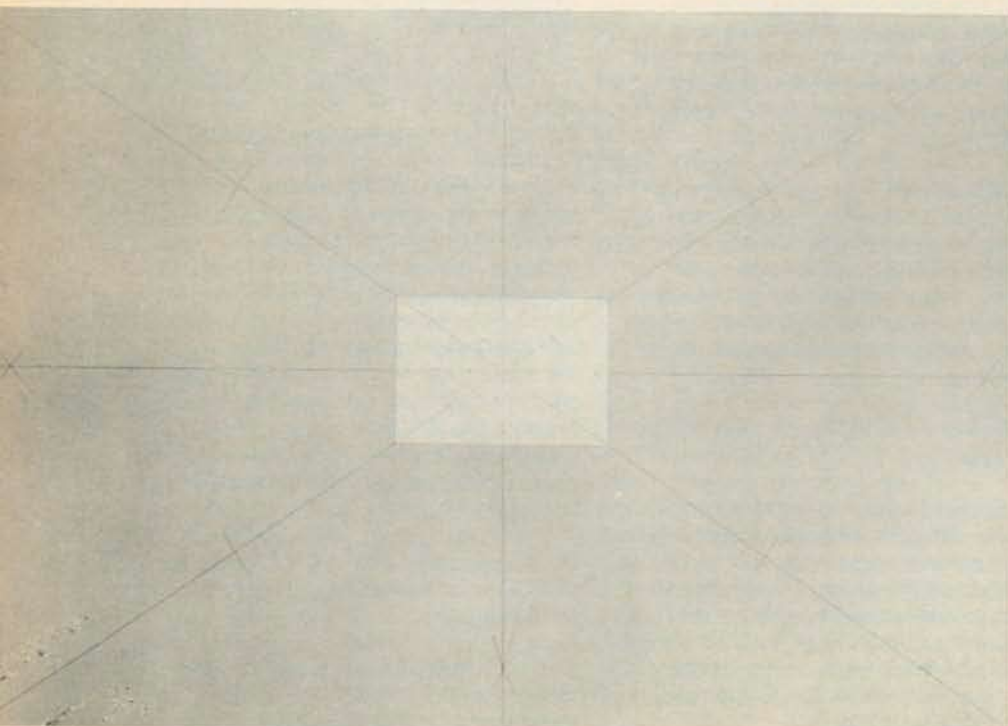
D. C'è nel tuo lavoro una enigmaticità degli strumenti, come rappresentazione di se stessi.

R. C'è tutta la pittura nel pennello. Se siamo arrivati a confezionare e a dare voce di vocabolario al pennello. Ci so-





Giulio Paolini, Vedo (la decifrazione del mio campo visivo), 1969.
sotto: Disegno geometrico, 1971.

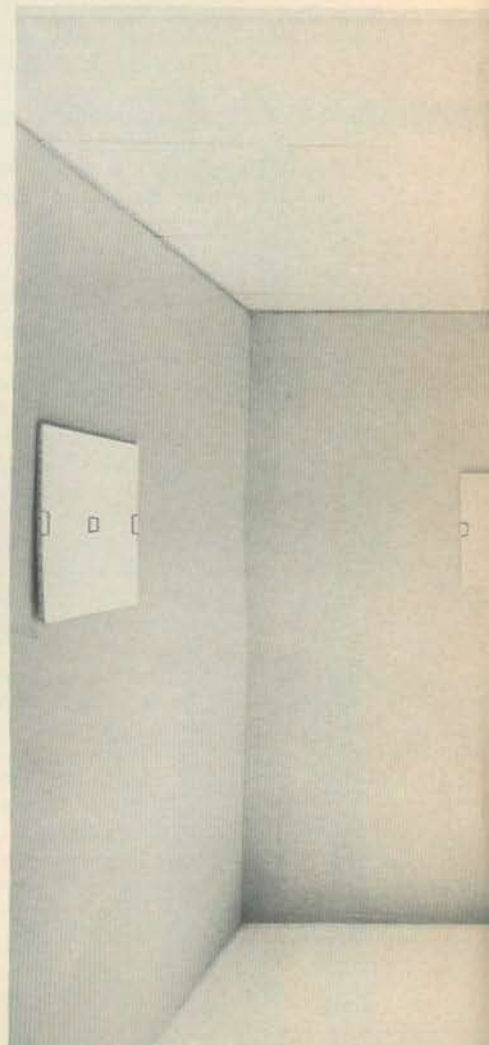


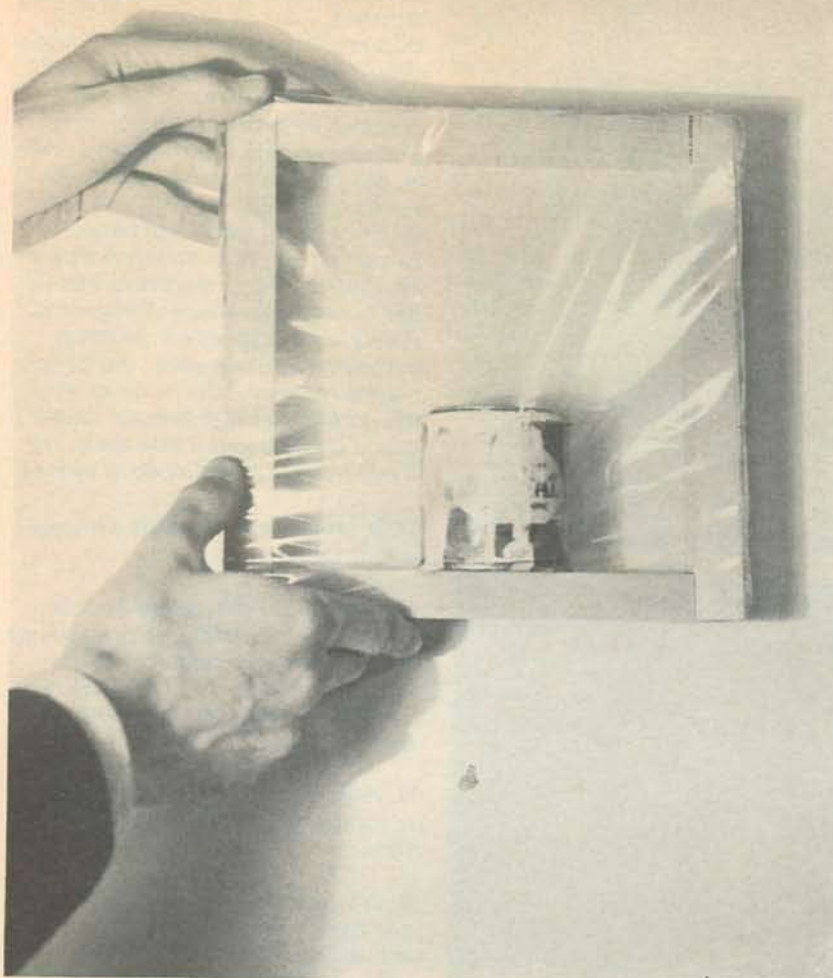
no stratificazioni di esperienze e di tecniche in questo termine. C'è una domanda emblematica nel pennello, nel quadro. L'interrogativo nel quadro. Non perchè esiste il quadro ma perchè deve esistere. Non come debba svilupparsi l'immagine del quadro, ma perchè esiste il quadro, sul perchè dell'esistenza pura del quadro.

D. Con il tuo interrogativo, con la tua analisi aggiungi quadri a quadri. I tuoi quadri non si limitano ad essere solo letture critiche e invenzioni ma anche e solo quadri.

R. *Mi interessa non dare ai miei quadri una consistenza comunicativa che cancelli l'esistenza del quadro come tale, per sovrapporre alla sua presenza la comunicazione che vuol dare, l'esperienza. . Attraverso il mio lavoro non inispesisco il quadro, ma provo a far vivere un quadro come conferma non abusiva della pura presenza del quadro. E', questo atteggiamento, una inconsumabile prospettiva di ricerca che non presume mai i suoi fini. Non è che di questo atteggiamento e del relativo isolamento o incomprensione mi compiaccia. Ma non mi è ben chiaro come potrebbe essere altrimenti: stabilire e descrivere un fenomeno in cui non si intravedono se non intuitivamente linee e confini.*

Giulio Paolini, Quattro immagini uguali, 1969. Foto Ugo Mulas.





Giulio Paolini, Senza titolo, 1961.

D. C'è un momento nella tua ricerca in cui fare il quadro è, diventa, scrivere il quadro.

R. La descrizione dell'opera, il suo titolo, prende il sopravvento e si pone come un momento da percepire e trovare, in questo senso, ogni volta un suo modo precipuo di svolgersi.

D. Perché?

R. Per voler dare un limite superiore all'immagine. Confermare attraverso la parola la disponibilità dello spazio.

D. Quanto c'è di letterario, di narrativo in te? Perché mi sembra di avvertire in te un'urgenza di raccontare.

R. Direi che se c'è un aspetto letterario è sempre dato per sottrazione. Forse in tutti i miei lavori c'è un alone letterario, suggerito, lasciato lievitare per insufficienza e precarietà del dato visivo.

Giulio Paolini si è interessato con una certa frequenza ai problemi della scenografia. Ha firmato nel 1969 per il Teatro Stabile di Torino il Bruto II e nel '70 le soluzioni sceniche della Fantastica Storia di Don Chisciotte della Mancina di Quartucci e Lerici per la TV.

D. I tuoi lavori contengono e propongono uno spazio al di là di quella agibilità oltre che mentale, fisica. La scenografia è qualcosa che accoglie e propone un certo tipo di intervento, no?

R. E' un suggerimento, ovviamente visivo, che ha la funzione non tanto di creare una cornice visuale di quanto accade ma di promuovere l'accadimento fisico della trama che si svolge. Non è uno stile dato e connotato alla azione, ma crea uno spazio adeguato, rivela lo spazio nel quale l'azione avviene. E l'azione avviene grazie alla scena e non (suo malgrado) perché circoscritta dalla scena.

D. Prima hai accennato riferendoti agli inizi del tuo lavoro ad una ricerca "astratta e senza fini". Ancora oggi è così che la intendi? E' rimasta in questi termini la tua poetica? In caso affermativo che tipo di tempo è trascorso tra lo ieri e l'oggi.

R. Il tempo ha portato a sostituire i vocaboli, gli strumenti. C'è stato un ricambio. Agli inizi erano gli strumenti della pittura in generale. Ora il ricambio ha provveduto a sostituirli con le parole (i quadri) che man mano ho fatto. Prima gli strumenti, poi i quadri. Non si è trattato di un'analisi critica in chiave temporale, ora ho comunque fra le mani strumenti di natura diversa.

D. Domani allora il tuo lavoro potrebbe essere svolto con quadri dei tuoi quadri?

R. Sì, lo sono già in pratica. E' come approntare un vocabolario che cambia il lessico ma non la sintassi. Cambia sonorità ma non il tipo di periodo. Saranno parole anziché lettere.

D. Comunque questo tuo precario dato visivo basta a dar luogo a narrazioni.

R. Direi che è lo stesso concetto di quadro ad essere letterario, non solo per la indefinibilità della sua apparenza ma proprio per la sua cristallinità come essenza.

Si tratta di un viaggio, a tappe forzate, su di una traiettoria di cui non si conoscono le stazioni ma si avverte la direzionalità.

D. La tua ultima mostra si chiama *La doublure* (Galleria l'Attico, Febbraio 1973).

R. Il titolo richiama le apparenze illusorie descritte da Raymond Russel nel suo primo libro. E' costituita da 28 tele (14 erano quelle che formavano la mostra, *Un quadro*, 1970). Ogni tela riproduce la funzione prospettica di se stessa e propone uno spazio virtuale, emblematico. Sul retro di ciascuna ho trascritto dei frammenti di altre mie opere come se nessun quadro si sia mai tradotto, per sempre, in



ogni oggetto, al di là della sua pura intenzione.

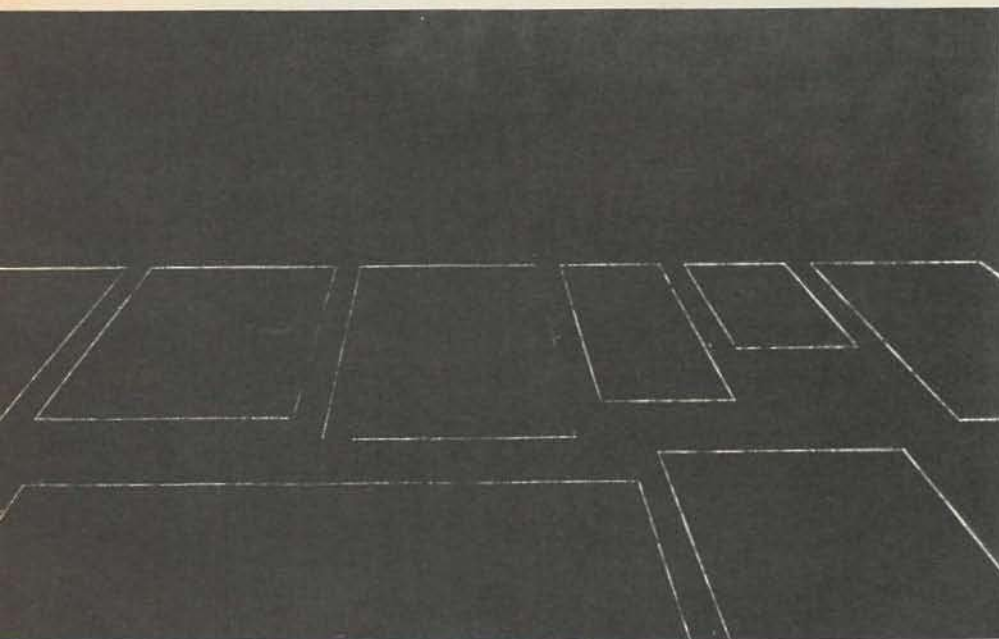
Le dimensioni di queste tele corrispondono al rapporto proporzionale del mio primo quadro, sono cioè l'amplificazione (la presenza?) di Disegno geometrico (1960). Il tracciato è lineare, prospettico, come se i quadri dovessero costituire un riferimento per ciò che è (nello spazio, nel tempo?) davanti ad essi. Non ha quindi altro fine se non quello di rendere riconoscibile la rappresentazione di una scena. Finora era il linguaggio in se stesso a presumere un'immagine: ora è l'immagine (presunta) che tende ad illustrare l'enigma del linguaggio. Questi quadri sono dunque il diaframma tra il mio lavoro e il mio modo di vederlo.

D. E' un discorso che segue e insegue solo te stesso. . ?

R. Direi invece che insegue quanto c'è fuori da me stesso. Ma questa è una constatazione che solo a me spetta fare. Al tempo stesso sono però i termini di una registrazione privata e obbiettiva.

D. Hai costruito un sistema con tutte le contraddizioni che un sistema contiene.

R. Si è costruito da solo come sistema, non come organizzazione di un fine individuato. Il mio modo di agire è in rapporto, staffetta continua, tra il quadro di-prima e quello di dopo. Ogni mio quadro in definitiva è la replica del precedente (vorrei dire che nasce già "come" replica del precedente).



Dall'alto: Giulio Paolini, *La doublure* 1972-73 (Mostra all'Attico di Roma).

Nove quadri datati dal 1967 al 1971 visti in prospettiva, 1972.

A destra: Giulio Paolini, *Vittorio Alfieri, Bruto II*, Teatro Stabile di Torino, 1969.

