



L'OSPITE, 1993. COURTESY LOCUS SOLUS, GENOVA. FOTO FEDERICA DE ANGELI.

GIULIO PAOLINI

UNA MOSTRA LUNGA UN ANNO

FRANCESCA PASINI

Nel 1991 Giulio Paolini premette al suo libro, *Contemplator enim*, una sbalorditiva avvertenza: "Mai più una mostra". Poche righe in cui dichiara: "Forse qualcosa davvero si apre e si chiude, almeno per me. Si apre una fase diversa, una nuova area di ricognizione si profila all'orizzonte: ed ecco che per poterla osservare si chiude la pratica del 'grand tour', la precaria conquista e il conseguente abbandono degli 'spazi espositivi', colonie sterili e provvisorie di un *Aleph* senza fissa dimora". Da allora Paolini non si è rinchiuso in un ostinato silenzio, con garbo, con "dili-

genza" ha risposto alle chiamate.

Ma sotto sotto, si sentiva un che di lontano, di sospeso. Come se quelle quattro parole, "mai più una mostra", gli aleggiassero attorno in attesa di esplodere. Sì, come fa il tuono che mormora dietro le nubi. L'esplosione non c'è stata, il tempo si è rasserenato: mai più una mostra è diventata una mostra lunga un anno. Per tutta questa stagione Paolini occupa la galleria Locus Solus di Genova, e da un mese all'altro sviluppa il suo progetto in un arco di tempo "naturale".

Già qui emerge una novità rispetto ai

canoni convenzionali che alternano una mostra all'altra, un artista all'altro. "Spazio e tempo — mi dice — sono gli ingredienti magistrali che regolano questa mostra. Il tempo perché produrrà un'estensione anomala rispetto ai codici tradizionali di esposizione; lo spazio perché non sarà definito solo dal confine di ogni opera, ma da quello che ognuna andrà a comporre inserendosi nei luoghi della scacchiera". Il cuore di tutto si intitola *Fotofinish* ed evoca subito l'idea del traguardo finale. È costituito da un cubo trasparente di plexiglas, in cui sono rinchiuso

due sedie e un tavolino, simbolo dello spazio in cui avviene il gioco degli scacchi. Sopra il cubo si trova infatti una scacchiera, da cui emerge il ritratto di Raymond Roussel. Di mese in mese verranno coperte le caselle con le foto delle opere che si avvicenderanno, fino a coprire il volto di Roussel. La scansione è legata alla geometria dei 64 quadrati di cui è composta la scacchiera: 32 le opere che si alterneranno, 8 le diverse fasi.

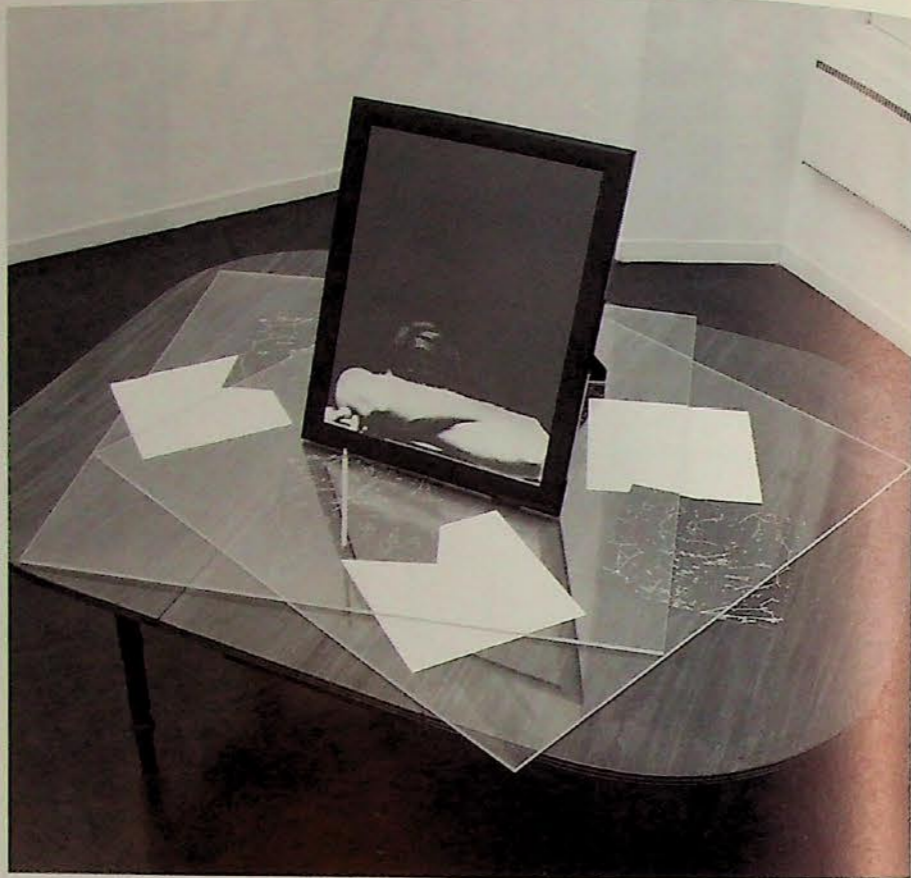
La scelta di questa immagine è strettamente intrecciata al lavoro di Paolini (già una volta ha presentato in questa galleria un'opera dedicata a Roussel) e alla galleria stessa che ha tratto il nome, *Locus Solus*, proprio dal libro di Roussel. Una vera scacchiera di parentele creative. Come ha scritto Giovanni Macchia, la ricerca di Roussel fa emergere "i mutamenti delle forme e delle immagini che proliferano nell'infinita combinazione degli elementi stessi del linguaggio". Una tensione analogica percorre tutta l'opera di Paolini, e trova in questa mostra una specie di dimostrazione attiva, fatta in presenza dell'artista, della galleria, dei visitatori.

Tutto a posto? Nessun tuono mormora all'orizzonte? Si può ricominciare il giro? No. Con questa mostra Paolini mette i piedi nel piatto, o come direbbe lui, "mette in scena" il problema dell'unità dell'opera e il suo contrasto rispetto al sistema attuale di divulgazione. È il suo modo di interrogarsi su una possibile altra via. "Per non aderire a quella campionatura di cose da vedere, che avviene in modo sempre più disperante nelle grandi mostre a pretesa universalistica. Oggi un artista deve trovare una distanza dal mondo esterno e aumentare, piuttosto, l'aspirazione a creare delle regole che rispondano alle sue proprie esigenze".

Ma non è sempre stato così? "Certo, non è una novità assoluta, ma oggi mi sembra che sia necessario un ripensamento. Allora, pur non rinunciando allo spazio di esposizione, vorrei scandagliare proprio qui dentro un modo meno consueto di interagire col sistema dell'arte".

Da queste battute, che ci siamo scambiati all'inaugurazione della mostra, è nato il desiderio di ragionare attorno a questi problemi in un'intervista più approfondita e specificatamente diretta al pubblico dell'arte.

Giulio Paolini: Pensando al nostro incontro mi sono venute in mente alcune affermazioni di Gianni Kounellis, uscite nei giornali (*La Repubblica* e *L'Espresso*) in occasione della sua mostra a Pistoia [Palazzo Fabroni, 1993/4. *N.d.R.*]. Te le leggo: "Il bello nasce, secondo me, dal giusto. Nel fare una cosa bella devi assolutamente sperimentare una verità". "Il rapporto fra arte, ideologia e politica è un rapporto fatto di profondità e non di illusione. Per fare arte bisogna amare l'uomo, avere il senso dello Stato e difen-



NOTTI BIANCHE, 1990/94. COURTESY LOCUS SOLUS, GENOVA. FOTO FEDERICA DE ANGELI.

dere la propria cultura. Altrimenti non c'è possibilità di rappresentare niente". Sono davvero sconcertato...

Francesca Pasini: Perché? Vuoi dire che l'arte non deve essere influenzata dagli eventi sociali e politici?

G.P.: All'artista, all'intellettuale, allo scienziato, tocca prendere atto, lasciar vedere, e forse lasciar perdere... Intellettuali, scienziati e artisti non devono ricondurre il popolo all'osservanza di certe verità. Come fossimo noi a decidere quanto ci capita di constatare: non si tratta di decidere, la scelta è già posseduta dall'osservazione.

F.P.: Il rapporto tra la sensibilità di un artista e quella del suo tempo è simile a quella di chiunque?

G.P.: Come artista, non vorrei mai far pesare la mia sensibilità, mi sembra invece che Gianni ritenga di avere il dovere di trasmetterla come verità. Io credo che esistano delle suggestioni che l'artista annota ed elabora e che trasmette senza volerlo, facendone pura rivelazione di linguaggio e non verità da tramandare.

F.P.: Però, un artista, come chiunque di noi, è colpito da ciò che succede, traduce in linguaggio qualcosa che appartiene a un sentimento diffuso, reale.

G.P.: Questo sentimento diffuso, a cui an-

che l'artista può aderire, non fa di lui un oracolo, ma un episodio, legittimato dalla sua capacità di tradurlo in forma estetica. Non vedo a quali discorsi obbligati l'artista debba far ricorso...

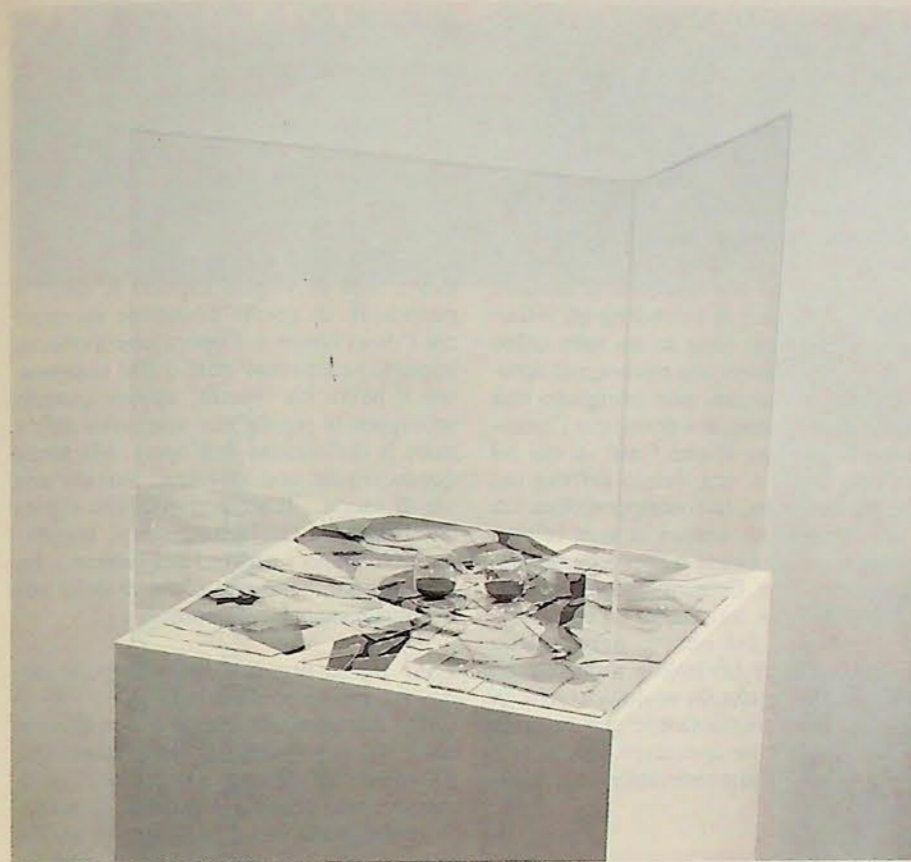
F.P.: Nella fucilazione di Goya si sente, ancora oggi, una tensione politica che si esprime proprio in quel fuoco, in quella massa nera in cui cade la morte.

G.P.: Perché entra nella sfera delle sue antenne sensibili, ma non come altoparlante di verità. Per questo non sono d'accordo con Gianni. Per me, la verità è un filo sottile: si tende tra il sentimento dell'artista, che non sa quel che fa, e la sensazione vaga di aver fatto qualcosa.

F.P.: Eppure, quando vedo un quadro, quando leggo una poesia, un romanzo..., e sono toccata nel profondo, non posso che riconoscere una verità.

G.P.: Su questo sono d'accordo. Se quell'immagine, scaturita dal nulla sulla tela, evoca — al di là della scena rappresentata — il modo di averla vista e intesa dell'artista, allora sì. Ma se non c'è saldatura tra il come e il che cosa, allora ci siamo. E anche il come non basta a farsi portatore di una verità assoluta, è sempre un elemento che si pone in questione.

F.P.: Ho sempre pensato che gli artisti fossero suscitatori di libertà, per esem-



PASSATEMPO, 1992/3. COURTESY LOCUS SOLUS, GENOVA. FOTO FEDERICA DE ANGELI.

pio Schütte, a Documenta, ha messo sotto gli occhi di tutti l'intreccio tra la sua sensibilità e un problema vero, reale, non solo per lui. Così sono rimasta colpita dalla bellezza dei quadri di Richter sulla Baader-Meinhof, ma anche dal modo con cui ha elaborato un dramma della Germania contemporanea, dalla sua libertà nell'esporsi nel museo di Francoforte, la città simbolo della potenza economica tedesca. E l'immediatezza con cui Haacke ci ricorda la tragedia di questo secolo, scegliendo di portarla dentro il luogo che gli compete (la Biennale) la trovo precisa, "vera", se mi concedi questa parola.

G.P.: In quei quadri di Richter vedo lo stupore e il malessere che si prova di fronte a episodi tragici. Lui se ne fa messaggero sconvolto quanto noi... Non vedo né in Richter né in Schütte una dichiarata posizione dell'artista, vedo un loro restare attoniti, affranti loro stessi prima di noi.

Cosa che invece non mi pare accada più in Gianni, che sembra così sicuro del suo punto di vista e del suo ruolo, da perdere quell'instabilità e quella messa in questione che ancora gli altri due conservano. La responsabilità di un artista non sta nel farsi firmatario di una parte o di un'altra, ma nel metterla in evidenza, evocarla senza giudicarla. Altrimenti

diventa un'altra cosa che non ha nulla a che fare con l'arte. Non ho visto la Biennale, ma mi sembra che Haacke metta in scena qualcosa che già sapeva, non da artista ma da storico. La sua critica non espone dal linguaggio che resta secondario rispetto all'enfasi della verità che vuole affermare: è troppo sicuro di una certa verità, si limita a darle drammaticità, ma la vera drammaticità, almeno quella che mi tocca di più, non è quella esibita ma quella vissuta per arrivare a rappresentarla.

F.P.: Non sono d'accordo io, questa volta. L'essenzialità del suo linguaggio portava in luce un allarme allo stato nascente. Come se potessimo leggerne simultaneamente l'inizio e la fine. Unendo il simbolo dell'unificazione tedesca (la moneta di 1 marco del '90) a quello della nascita della politica artistica del Terzo Reich (la visita di Hitler alla Biennale di Venezia nel '34) e alla distruzione che ha comportato, Haacke mette l'accento sulla sua sensibilità di artista e non solo sulla critica al rifiorire dell'intolleranza in Germania.

G.P.: Un tantino dimostrativo tutto ciò? E questo comunque mi sembra meno pro-mettente della dimensione di chi vive in prima persona la drammaticità dell'immagine che sta per formulare e, tuttavia, non osa considerarsi depositario della Verità,

ma vive questo passaggio insieme a noi, semplicemente mettendosi alla prova, senza dover dimostrare, certificare nulla. Se vogliamo parlare di pittura-verità, la parola spetta allora a Niele Toroni. (A proposito di falsa verità, cui già accenno in *Locus Solus* se ti capita guarda *Art Press* di marzo '94, e dimmi se non è furto continuato. Ma non è il caso di parlarne).

F.P.: Allora cambio domanda. In questa fase di cambiamento politico, culturale, sociale, cosa muove un artista? Io credo che l'arte possa avere questa chance di andare vicino alla richiesta di verità, solo quando consente a tutti di misurare la propria anonima sensibilità.

G.P.: Hai ragione, "la propria anonima sensibilità" è una felicissima definizione. Mi è difficile spiegare che cosa mi muove a fare un quadro, certamente è qualcosa che non so tradurre diversamente. Quindi, quel quadro non sarà portavoce di una verità che io già conoscevo, sarà esso stesso testimone di questa mia urgenza. Però, nel momento in cui lo espongo è un pronunciamento, una sorta di editto, un'affermazione solenne. Questa gravità è innegabile, e dunque a maggior ragione non può farsi tramite di una verità preconcepita, ma solo di quella che appare nel momento stesso in cui l'opera prende forma.

F.P.: Prendiamo la mostra da *Locus Solus*, qual è il pronunciamento?

G.P.: Sono sempre più portato a credere che un'opera sia tale quanto più resta aderente alla sua destinazione ultima, che è quella di essere esposta senza essere continuamente trasferita, dislocata al di là delle circostanze per cui era stata pensata. La preoccupazione di cercare una saldatura, tra opera e esposizione, mi ha portato a pensare a questo progetto: l'opera ultima sarà il modo con cui via via le singole opere saranno apparse una dopo l'altra.

F.P.: È questo il tuo modo di instaurare un colloquio con la anonima sensibilità di tutti rispetto al desiderio di cambiare il sistema tradizionale di esposizione?

G.P.: Non vorrei ergermi a protagonista di un cambiamento ma, visto che mi è concesso: cerco di rispondere al sistema dell'arte con il sistema dell'opera, (ride). Insomma, spostare l'idea dell'indeterminata circolazione di opere e mostre, come avviene oggi, e presentare un modello di sistematicità strettamente personale. Nel libro che ho pubblicato in questa occasione, cito Gustave Moreau, il quale non volle sottrarsi al desiderio di tenere insieme la maggior parte delle sue opere, cito anche Paul Valéry che, in un bellissimo testo sul problema dei musei, constata con molto spirito, ma con la dovuta gravità, il disorientamento che prova quando, recandosi in un *salon*, è messo di fronte a una tale disparità di cose, che gli impedisce di di-

stinguerle una ad una. Forse, anch'io, sotto sotto, desidero la stessa cosa, cioè salvarmi dal destino caotico e un po' confusionario che, appunto, il sistema dell'arte oggi ci riserva, tentando di dar vita a un'architettura virtuale dove porre le opere in una prospettiva mentale un po' più leggibile di quella che le grandi mostre mettono sempre più a rumore. Questa è una ragione, l'altra è la tentazione di fare di tutte le opere un'opera sola. L'artista produce molte opere, ma credo che alla fine ne produca una sola.

F.P.: Allora è questa la contraddizione sociale, politica, che vuoi affrontare? È qui che vuoi mettere alla prova la tua "verità"?

G.P.: Sì, vorrei opporre alla dispersione un po' di concentrazione, non per promulgare una "Verità", semplicemente per rispetto dell'opera d'arte, che non è abituata ad alzare la voce ma ad essere ascoltata col suo tono naturale. Non è un appello però...

F.P.: Una specie di vacanza dal sistema dell'arte?

G.P.: (ride) Una specie di pensionamento anticipato!

F.P.: E rispetto al tuo linguaggio cosa hai notato?

G.P.: La mia sempre più viva curiosità per il momento dell'esposizione. Oggi diventa più complesso, ma anche più avvincente. Perché non si tratta soltanto di capire come esporre un certo lavoro, ma, come e quando, esporre. Una questione su cui mi arrovello da tempo, dalla mostra al Museo di Nantes a quella alla Galleria Nazionale di Roma, a quella di Stoccarda. Da Locus Solus non espongo solo opere inedite, ne riappaiono altre in una sorta di incastro, di scacchiera appunto, come è la cifra della mostra, che le associa in una strana sintesi e componibilità. Un po' come il lavoro, in parte segreto, che avviene nell'atelier dell'artista. Nello studio le opere si alternano, si sospendono, si pospongono, si dimenticano, si improvvisano in una dimensione di tempo più libera, più disponibile all'elaborazione.

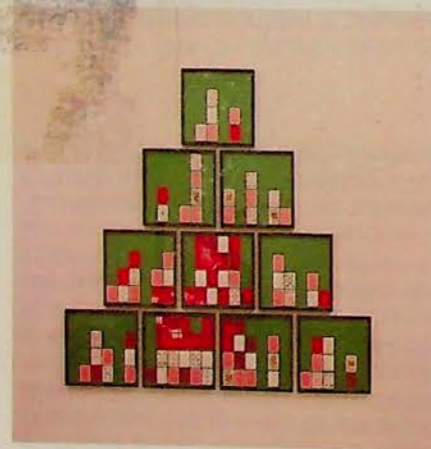
F.P.: Vuoi metterle in sintonia con la tua vita quotidiana?

G.P.: La mia vita non so bene cosa sia, ma certamente le opere esposte in questo modo fanno trasparire meglio l'autore, aprono qualche varco in più sulla vista del retroscena...

F.P.: Facciamo scendere l'artista dal piedestallo?

G.P.: (ride) Di questo passo tra un po' scendiamo in cantina! Non voglio scendere dal piedestallo, perché, ahimé mi piace starci, e poi è forse una consolazio-

ne legittima visto che questo piedestallo sta qui nella penombra del mio studio, o poco oltre, e non pretende di diventare un monumento. Il piedestallo non toglie-temelo, ma non illuminatemi a giorno, non mettetemi in centro alla piazza! All'artista non resta che rinnovare ogni volta il suo solo unico quadro e affacciarsi, sporgersi appena da quella *Fenêtre ouverte* (che ci ha lasciato Matisse) che è la soglia tra il suo studio e il mondo. Tutte le sue opere si succedono all'infinito, ma risiedono tutte in un solo unico istante: non fissano una misura, ma aprono una dimensione, non occupano una porzione di spazio, ma delineano l'estensione del vuoto. È una frase su cui ho sofferto (ride) e, ora, faccio soffrire anche te. Insomma, la contrapposizione tra l'assolutezza che sempre ci apre la prospettiva, e quel niente o poco che sappiamo di aver fatto. Come posizione morale, e anche politica, mi sembra un po' diversa da quella del nostro caro amico (Gianni) perché lui invece propende ad attribuire all'artista un ruolo concreto. A mio avviso, l'artista sa che questo ruolo gli tocca, e se ne compiace, ma sa che esiste solo nell'imponderabile coinciden-



CASTELLI DI CARTE, 1994. COURTESY LOCUS SOLUS, GENOVA. FOTO FEDERICA DE ANGELI.

za, sintonia, affinità con un altro occhio che incontra il suo.

F.P.: Per un'attrazione più vicina alla conoscenza emotiva che a quella razionale?

G.P.: Esattamente, e senza far ricorso a valori consolidati, ma solo a questo imprevedibile incontro, che ogni volta oltre tutto viene messo in discussione dall'opera che segue, dalla successione dei momenti. Un segnale posto lì, in attesa di essere percepito.

F.P.: Come suscitatore di scambi?

G.P.: Sì, ma senza una specifica tensione a comunicare. Nel mio libretto *Idem* parlavo addirittura di scandalo della comu-

nicazione! Ora la mia posizione si è un po' attenuata. Giustamente, si cresce! Però rimango fedele alla convinzione di fondo che l'arte è un'offerta non indirizzata. Certo, occorre che qualcuno la avvisti. Quando questo avviene, l'opera esiste: proprio attraverso la relazione che sa istituire con chi la guarda.

F.P.: E questo qualcuno chi è?

G.P.: Non lo voglio sapere! Il bello è proprio lì: in questo eventuale incontro tra l'osservatore e l'opera che avviene, appunto, attraverso quello che chiamiamo il bello. La "verità" appare quando scompare la regola che sembrava informare la definizione dell'opera. Ma senza quella regola non avremmo trovato una via di uscita... È attraverso quella regola che l'opera si rivela trasparente, leggibile. Non siamo i padroni del mondo... Io, almeno, non sono che *L'ospite* della sua eventuale rappresentazione.

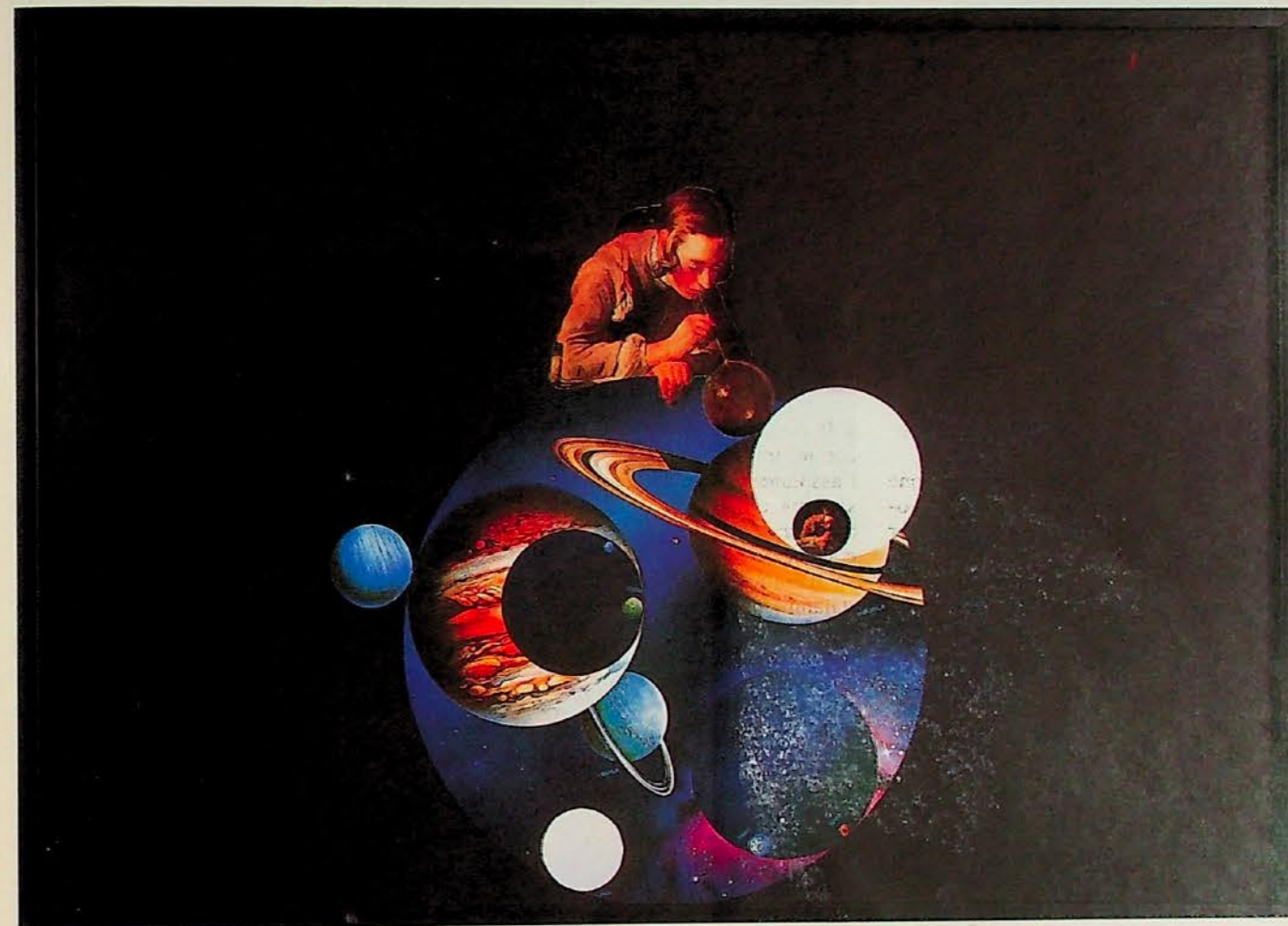
F.P.: Ma la regola l'hai inventata tu, dov'è il tuo posto di "ospite"?

G.P.: Accanto all'opera, e non dietro: nella stessa visuale dell'osservatore. Qui a Genova, mi affianco a opere che con lo stesso titolo erano già esistite: *Il nome proprio*, *Notti bianche*, *Sotto le stelle*, *Tout se tient...* È una cosa a cui sono fedele da tempo, da quando recuperavo le immagini dell'antico e le riproponevo come mie. Un modo per segnalare il mio stare a lato, il mio entrare a far parte di qualcosa di già esistente.

F.P.: Ma oggi, come si fa a stare accanto a un mondo che tende a imporre sempre più la regola di una alternanza, senza pause, di un messaggio con l'altro, di una visione con l'altra? Per esempio un giovane come fa a trovare la sua misura, se prima ancora di emergere deve fare i conti con questa situazione?

G.P.: Ho lasciato l'insegnamento in Accademia, anni fa, proprio per evitare di dare consigli ai giovani artisti, o di dire ai giovani come si diventa artisti. Artisti non si nasce, e non si diventa: tutto sta in una sorta di atto di fede tra sé e sé. Se la fortuna mi concedesse di essere, oggi, un giovane artista, forse eviterei l'errore, peraltro avvincente, di avventurarmi nell'illusione di ricercare versioni sempre diverse del primo, o ultimo, quadro che mi limiterei a realizzare. Certo, la durata di esecuzione non starebbe al passo con la rapidità delle attuali comunicazioni di massa, e quell'opera, quella sola opera perderebbe col contatto mondo. Come vedi non so dare buoni consigli.

F.P.: Forse hai ragione, bisogna interrompere il circuito, e questo vale per tutti. Ma credo che ci sia anche la necessità di immettere nelle comunicazioni di massa un tratto di invenzione diversa. Altrimenti, resteranno sempre ancorate



BELVEDERE, 1992. COURTESY CHRISTIAN STEIN, MILANO.

all'ossessione del consenso, mentre nessuno oggi può pensare di non tenerne conto. Insomma, è innegabile che l'anomima sensibilità di ognuno di noi si è ampliata anche attraverso gli attuali sistemi di comunicazione. Secondo me, si tratta piuttosto di interagire in modo meno passivo: le informazioni sono aumentate, e quindi vanno prese in parola. Invece mi pare che ci sia ancora una specie di aristocratica diffidenza, che una volta dichiarata non impedisce di accettare, direi, acriticamente le regole del gioco. Non lo dico solo per l'arte, ma anche per l'arte.

G.P.: Anzi, mi pare che il linguaggio dell'arte strizzi l'occhio a quelli che sono i canali dei mass media e, dal mio punto di vista, questo non mi sembra salutare per nessuno. Tuttavia, per seguire il tuo suggerimento a prendere in parola un indizio di cambiamento, posso dire che nella mostra *Post Human* ho intravisto qualche aspetto curioso... Però non è facile prevedere cosa succederà. Sia il minimalismo e ancor più il concettualismo, mi sembrano aver preso accenti sociologici e pedanti. L'era delle tendenze e delle correnti del resto è finita. E quan-

do l'artista è affidato al suo nome e cognome la scommessa è più delicata, più scoperta; anche se dovrà pur avere un riferimento è solo lui ad esporri. Forse non c'è altra via per interagire in modo diverso, come dici tu.

Francesca Pasini è critica d'arte, vive e lavora a Milano.

Giulio Paolini, nato a Genova, 1940. Vive e lavora a Torino.

Principali mostre personali: 1964: La Salita, Roma; 1965: Notizie, Torino; 1966: galleria dell'Archie, Milano; 1970: Notizie, Torino; 1971: Paul Maenz, Colonia; 1972: Sonnabend, New York; 1973: Toselli/François Lambert, Milano; L'Attico, Sperone Fischer, Roma; Annemarie Verna, Zurigo; Marconi, Milano; 1974: MoMA, New York; 1976: Yvon Lambert, Parigi; 1977: Sperone Westwater Fischer, New York; Lisson, Londra; Kunstverein, Mannheim; 1978: Marilena Bonomo, Spoleto; 1979: Stedelijk Museum, Amsterdam; 1982: PAC, Milano; Kunsthalle, Bielefeld; Le Nouveau Musée, Lyon-Villeurbanne; 1984: ICA, Los Angeles; 1985: Pieroni, Roma; Guggenheim Museum, New York; Goodman, New York; 1987: Musée des Beaux-Arts, Nantes; ICA, Nagoya; 1988: Kunstverein, Colonia; Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma; 1989: Minini, Brescia; 1990: Villa delle Rose, Bologna; 1991: Castello di Rivoli, Torino; 1992: Christian Stein, Milano; 1993: Annemarie

Verna, Zurigo; Locus Solus, Genova.

Principali mostre collettive: 1961: Premio Lissone; 1964: Premio Castello Svevo, Termoli; 1967: Museo sperimentale d'arte contemporanea, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino; *Arte Povera*, La Bertesca, Genova; 1968: Teatro delle mostre, La Tartaruga, Roma; 1969: Biennale, Parigi; 1970: *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino; Biennale, Venezia; 1971: *Arte Povera*, Kunstverein, Monaco; 1972: Documenta V, Kassel; 1973: Biennale, Parigi; Biennale, San Paolo; *Project '74*, Colonia; 1975: *Trigon 75*, Neue Galerie, Graz; 1976: *Prospect/Retrospect*, Kunsthalle, Düsseldorf; 1977: Documenta VI, Kassel; Biennale, San Paolo; 1978: Biennale, Venezia; 1979: Biennale, Sydney; *Le Stanze*, Castello di Genazzano; 1980 Biennale, Venezia; *Linee della ricerca artistica in Italia 1960-1980*, Palazzo delle Esposizioni, Roma; *Identità Italiane*, Centre Pompidou, Parigi; *Avanguardia Transavanguardia*, Mura Aureliane, Roma; Documenta VII, Kassel; 1983: *Concetto-Imago*, Kunstverein, Bonn; *Recent European Painting*, Guggenheim Museum, New York; 1984: Biennale, Venezia; 1986: *1960/1985 Aspekte der Italienischen Kunst*, Kunstverein, Francoforte; *Terrae Motus*, Fondazione Amelio, Napoli; *Sonsbeek '86*, Arnhem; *Chambres d'Amis*, Museum van Hedendaagse Kunst, Gand; Biennale, Venezia; 1988: *Presi per Incantamento*, PAC, Milano; 1989: *Italian Art in the twentieth Century*, Royal Academy of Arts, Londra; *Open Mind*, Museum van Hedendaagse Kunst, Gand; 1992: Documenta IX, Kassel; 1993: *Viaggio verso Citera*, Biennale, Venezia.



DELFO, 1965.
TELA FOTOGRAFICA, 180 X 95 CM.



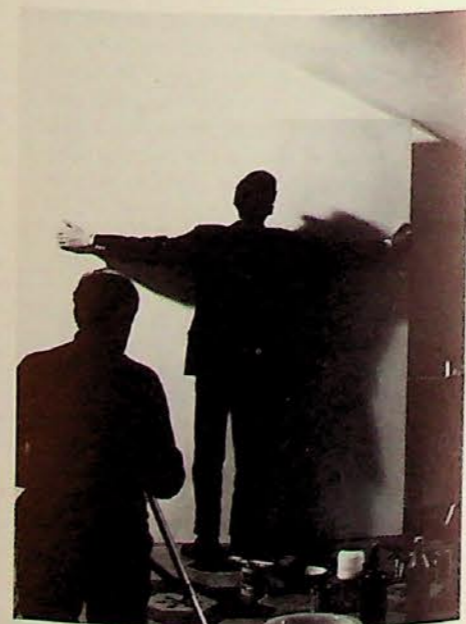
NEL MEZZO DEL DIPINTO FLORA SPARGE I FIORI MENTRE NARCISO SI SPECCHIA IN UN'ANFORA D'ACQUA TENUTA DALLA NINFA ECO, 1968.



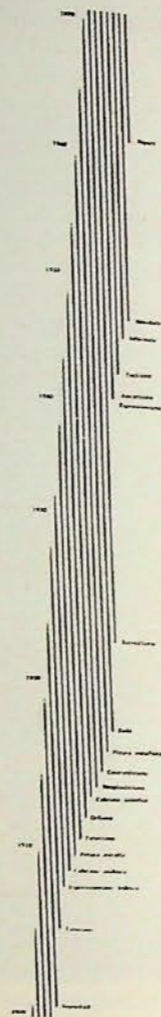
DISEGNO GEOMETRICO, 1960. TEMPERA SU TELA, 40 X 60 CM.



ELEGIA, 1969. GESSO E SPECCHIO, 13 X 13 X 10 CM. FOTO ANNA PIVA.



1921965, 1965.
FOTOGRAFIA SU LEGNO COMPENSATO, 200 X 150 CM.



174, 1965.

GIULIO PAOLINI

Sospendere il giudizio e sentire l'esistenza del mondo come qualcosa di troppo importante perché si possa prendere di fronte ad essa l'atteggiamento di chi ha l'argomentazione pronta, è un atto che tende a invertire il corso delle abitudini e a liberare le energie del possibile. Ciò che nel lavoro di Giulio Paolini può essere frettolosamente interpretato come negazione, in realtà è una affermazione di questo possibile e non in termini ideologici, ma come esperienza concreta, come disposizione personale a un'apertura così illimitata da rendere inservibile ogni compromesso.

Avendo scartato le garanzie tradizionali dell'attività artistica — colore, materia, forma, ecc. — Paolini ha ricondotto le ragioni del suo lavoro alle ragioni del puro sviluppo di un'opera. Passare da un quadro all'altro, per Paolini, è registrare uno scatto di coscienza attraverso concatenazioni di logica operativa da cui il lavoro acquista una efficacia di lucido congegno. E questa efficacia viene misurata dal grado e dalla qualità con cui essa fa presa sull'osservatore alterandone l'equilibrio psicologico, sottraendogli in modo non doloroso, anzi in certo senso incoraggiante (ecco il valore dell'ironia), il comfort delle sue certezze e dei suoi punti di riferimento. L'eliminazione del superfluo — e la cultura plastica fa parte di esso — è in funzione del fatto che gli atti attraverso i quali Paolini persegue la sua fedeltà a una specie di autodisciplina del vuoto, devono rimanere tali e non diventare contenuti o giudizi, assumendo così quel carattere definitivo che ormai nel campo artistico, non meno che negli altri settori della vita, appare una velleità paralizzatrice.

Per questo ogni formazione che preveda un'arte integrata al mondo d'oggi sembra far leva su ambizioni puramente istituzionali. Ci sono pitture che nascono irrigidite dall'assillo all'integrazione — come è stata la diffusione dello pseudo-informale e ora dei sottoprodotti pop e op — e pitture che con un loro modo ben preciso a forza di sottigliezze e di verifiche, irradiano quella disponibilità a vivere elasticamente nel flusso dell'esistenza, che è quanto di essenziale si possa chiedere oggi a un artista. I quadri di Paolini sono lo specchio non deformato, ma utopisticamente riformato di un'esistenza che troppe forze vogliono stupida e prigioniera. Una pittura di luce come scintilla psichica.

Carla Lonzi, 1965.

Dal catalogo galleria Notizie, Torino.



DELFO (II), 1968.
TELA FOTOGRAFICA, 180 X 75 CM.