

Giulio Paolini

Massimo D'Alessandro

Luisa Laureati

## Le cose, materia di disegno

### Things, a Subject for Design

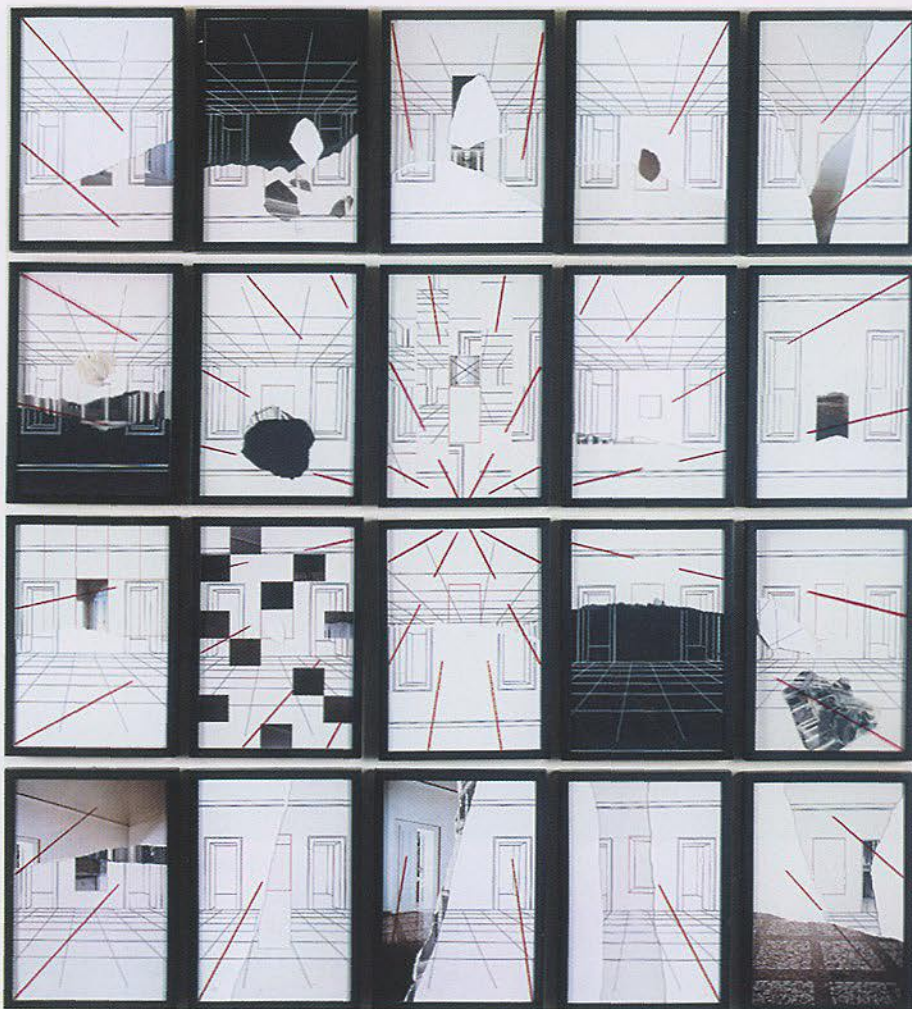
*"Io sono, come dire, malato di progettualità; e non so disegnare"*  
 da una conversazione tra Pier Giovanni Castagnoli e Giulio Paolini.  
 Galleria dell'Oca, Roma, 25 novembre 2004

(...) Penso che Paolini sorriderà a sentirmi dire queste cose; ma non trovo altro modo per decriptare gli elementi che compongono questo suo lavoro se non partendo col dire che l'opera mostrata raffigura un pianoforte a coda. Mostra anche la riproduzione di un'immagine: una scultura tardo ellenistica, conservata nei Musei Vaticani, che ritrae Arianna. La riproduzione non è di primissima qualità, come spesso avviene nell'utilizzo che Paolini fa delle immagini che estrae dalla storia dell'arte, dall'arte del passato; e questo ha un senso che poi vedremo. La forma del coperchio del piano costruisce una sorta di telaio, un telaio, in questo caso, rovesciato rispetto alla tela su cui è impressa la figura dell'Arianna. (...) Dal bordo di questo telaio fuoriesce una mano che penzola un poco mollemente nello spazio, presenza che pone una prima questione, determinando un primo ordine di rapporti, un primo spiazamento, tra ciò che è figurato, riprodotto, e tra ciò che assume consistenza reale pur continuando ad appartenere al medesimo campo della riproduzione. Ci sono ancora altri elementi che compongono il pianoforte: la cassa armonica, costruita con quelli che potremmo chiamare gli attrezzi del mestiere, quelli che tante altre volte Paolini ha utilizzato. Ci sono vari fogli da disegno, bianchi, incontaminati, vergini. C'è una cornice vuota con una modanatura. C'è un rotolo di fogli di

carta che lascia intuire la presenza di un disegno senza che si riesca distintamente a riconoscerlo; intuiamo che si tratta di *stamponi*, quei fogli che servono come prove per la stampa, per la riproduzione in questo caso di opere dell'autore. Infine c'è la tastiera, in cui troviamo vari elementi costituiti da materiali sottratti dallo studio dell'artista. Due elementi colpiscono in particolare fino a costituirsi come semplici ma eloquenti spunti di lettura, quasi *istruzioni d'uso*: uno è un quaderno a righe, l'altro un blocchetto di campioni di carta colorata sovrapposti così da lasciar vedere barrette di diversi colori. Il foglio soprammesso a tutti gli altri, quello interamente in vista è un foglio d'oro. I fogli sono dodici, dodici come i toni di una scala armonica costituita nella tradizione post-dodecafonica nell'equiparazione dei toni individuati dalla tastiera del pianoforte. Dicono che vi è una equivalenza piena e assoluta tra opera e armonia, tra opera ed elementi che la costituiscono. Parlano di una volontà molto intenzionata a creare un sistema di relazioni, di corrispondenze squisitamente formali, un ordine, diciamo così, di rapporti che passo dopo passo, prolungando la nostra attenzione, rivelano la prevalenza di un principio ordinatore che armonizzi tutti i valori e li esalti. Sulla parte posteriore del coperchio del pianoforte, infisso da una matita, sta un foglio di carta da musica privo di

annotazioni musicali. Porta scritto il titolo dell'opera *Requiem* e la firma dell'autore. Figura essere sul retro dell'opera, ma l'opera di Paolini non ha né un recto né un verso e il foglio identifica titolo e firma come parti ugualmente rilevanti, ugualmente costitutive del risultato, mentre la matita, la stessa che ha vergato titolo e firma, esalta il valore del disegno come *probità dell'arte*.

La matita che trafigge l'opera come un dardo, esalta il primato del disegno, un primato che non deriva, nella visione di Paolini da una supposta superiorità al colore; ma perché il disegno è il mezzo che più aderisce alla originarietà del pensiero, del concetto, della visione primigenia da cui l'opera statuisce, l'innescio da cui l'opera muove e a cui possiamo anche dire, alla fine, l'opera continuamente ritorna. Come il disegno, nel campo del colore, che abbiamo visto rappresentato nella successione dei toni, primeggia l'oro: colore antifenomenico, colore assoluto dell'astrazione. (...) Potrebbe bastare questo a sottolineare una corrispondenza tra il pensiero del primato del disegno e l'esaltazione dell'oro, come colore capace di rispecchiare il mondo e noi sappiamo quanto sia importante nella visione di Paolini la dinamica dei rispecchiamenti: prima di tutto dell'opera in se stessa e poi dell'una nelle altre in un processo che non ha mai fine e che continuamente arricchisce di nuove perle la corona. Infine c'è Arianna, un'immagine che ha avuto larga fortuna nella storia della pittura. L'Arianna di Paolini è quella abbandonata che ha patito l'abbandono



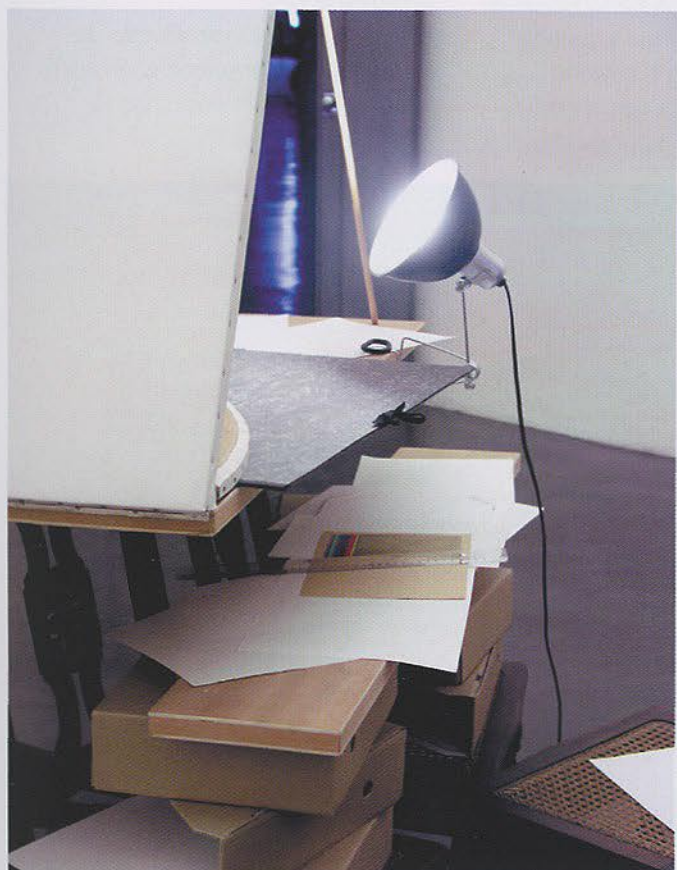
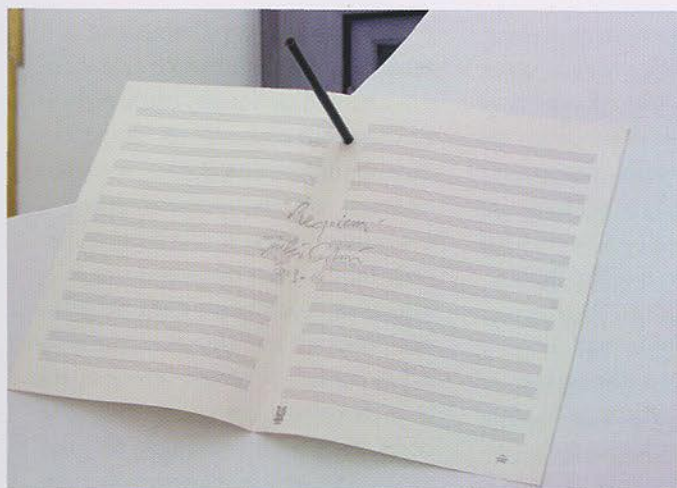
di cui ancora sta soffrendo e ancora piange, prima che arrivi Bacco, prima delle nozze e, soprattutto, prima che Bacco scagli nel cielo la sua corona per farne una meravigliosa, splendente costellazione. È questa Arianna di Paolini, l'immagine della malinconia, una straordinaria, toccante *melanconia*, realizzata con il suo codice, con i suoi strumenti e con una grandissima forza (...).

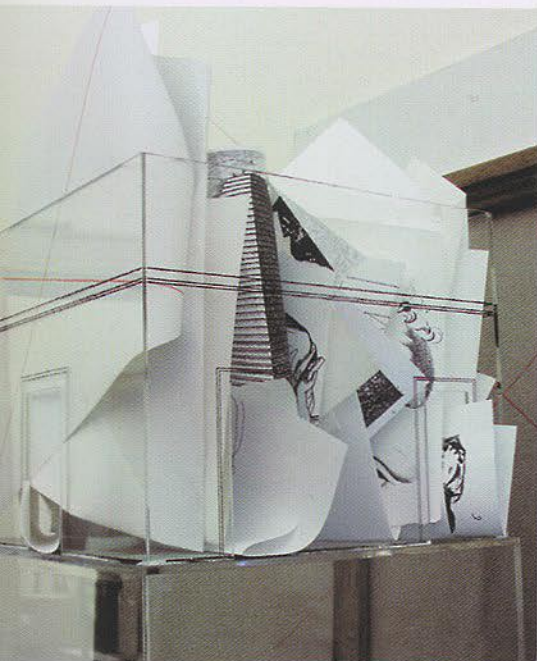
**Giulio Paolini:** La melanconia che avvertiamo probabilmente è l'effetto della consapevolezza, alla quale aderisco sempre più e che mi porta a costatare come l'autore in fondo non sia nessuno. L'autore non c'è, l'autore è davvero una controfigura, una comparsa, qualcuno che, insomma, trasferisce qualcosa a se stesso nel momento in cui attua, realizza l'opera; un qualche cosa che l'opera comunque ha già, prima e al di fuori di



lui. Allora, prima di avventurarmi in oscurità e in balbettii inadeguati, voglio dire che, ecco, questa melanconia è "abbandonica", da abbandono: non a caso c'è l'Arianna, perché è, come dire, il riflesso della constatazione che via via sempre più mi trovo ad accertare l'estraneità mia e, mi azzardo a dichiarare, il ruolo stesso dell'autore in generale di fronte a una preesistenza, a un qualcosa di platonicamente già detto e fatto e che è lì, soltanto per essere, come dire, messo in luce, svelato, ma non certamente inventato, prodotto da colui che se ne proclama l'autore. Ecco, quindi, questa melanconia è non soltanto umorale: se lo è,

è un'umorosità provocata e ispirata da una constatazione mentale, cioè che attiene ai giochi del linguaggio e che, non voglio ripeterlo ancora una volta, è una sorta di abdicazione dell'autore di fronte all'opera, di defilarsi proprio nella descrizione che tu hai fatto, così minuziosa appunto. Io stesso, che forse non conosco l'opera bene come la conosci tu, ho riscontrato che c'è proprio una sorta di caduta degli elementi, degli strumenti del linguaggio dell'arte visiva, che sembrano quasi non essere stati toccati da parte di quell'autore che comunque ha messo insieme. Ma non è altro che la messa in scena di una constatazione, di una sensazione di distanza dall'opera, cioè l'opera è lì perché non può essere che così e non può che aspettare... ma non il mio gesto, non la mia presunzione di attribuirle un senso. L'opera se l'attribuirà da sé, se qualcuno sarà, diciamo, lì ad ascoltarla, ecco. Il titolo Requiem forse non è esatto, è un titolo che mi ha superato, nel senso così come mi sto sforzando di dimostrare che l'opera si fa da sé, davanti agli occhi dell'autore e non viceversa, ecco, in questo caso, anche il titolo si è imposto e forse non è esatto. Requiem alla lettera che cos'è? È un ricordo di qualcosa che non c'è più, ma in questo caso è qualcosa che non c'è ancora o che non ci può essere. Non è qualcosa che se ne è andato, è qualcosa che non riusciamo a toccare e, allora, è Requiem nel senso, come dire, di calma e distacco. Ma non di addio, non è una rinuncia, una resa. È una posizione invalicabile. In questo senso, Requiem allusivo... (...).





A proposito di disegno: mi sembra che forse proprio tanto per riportare le cose alla loro natura elementare, più che di disegno si debba parlare di progetto, nel senso che il disegno prende corpo nero su bianco su una pagina, su un foglio, il progetto invece spinge dal di dentro, ma finché non si traduce in disegno rimane una spinta in se stesso.

**Io sono, come dire, malato di progettualità; e non so disegnare,** nel senso che disegno progettando, cioè mi trovo a istituire delle forme nello spazio, costruire qualche cosa senza però la presunzione che questo qualche cosa costituisca una forma e quindi diventi se stesso grazie al disegno (...). L'autore che cosa mette nell'opera? Il suo mestiere, cioè la sua capacità, sua

propria, perché non è la capacità accademica, riconosciuta e ortodossa, è la capacità personale, che si è viziosamente costruito nel tempo, di dare appunto corpo, forma, materia a qualcosa che noi chiamiamo opera; ma la quale opera si vale sì del corpo, della forma, della materia che io le attribuisco, ma l'opera c'era già. Io ho quell'impressione: cioè di non plasmare, ma di mettere in ordine le cose, quello sì, di metterle a loro posto, come dire, dopo che si è fatta una cena mi piace molto rigovernare la tavola, rimettere in ordine le cose. È proprio così, quando voi dite che mi metto alla costruzione di un'opera, in realtà la metto a posto, faccio ordine (...).



Giulio Paolini, *Carte segrete e Notti bianche*, 1994 (foto/photos: Claudio Abate).