

Giulio Paolini

Massimo D'Alessandro

Luisa Laureati

Le cose, materia di disegno

Things, a Subject for Design

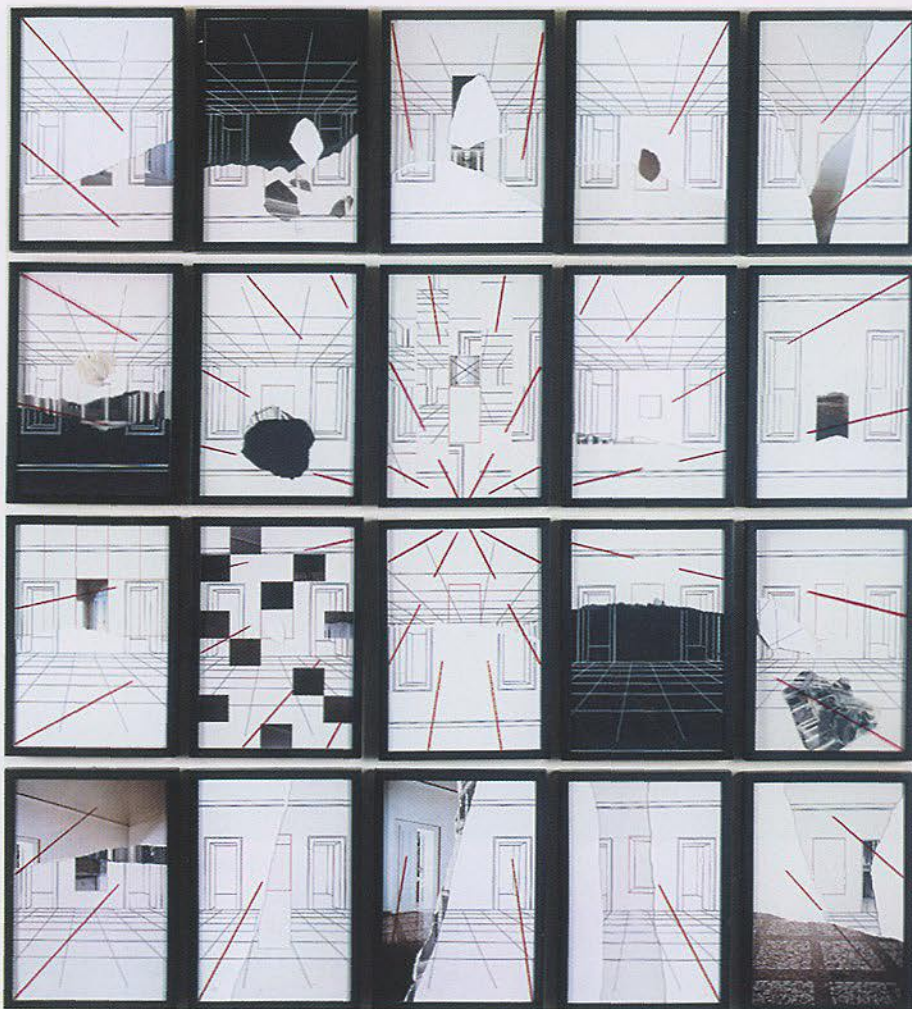
"Io sono, come dire, malato di progettualità; e non so disegnare"
 da una conversazione tra Pier Giovanni Castagnoli e Giulio Paolini.
 Galleria dell'Oca, Roma, 25 novembre 2004

(...) 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 (...).

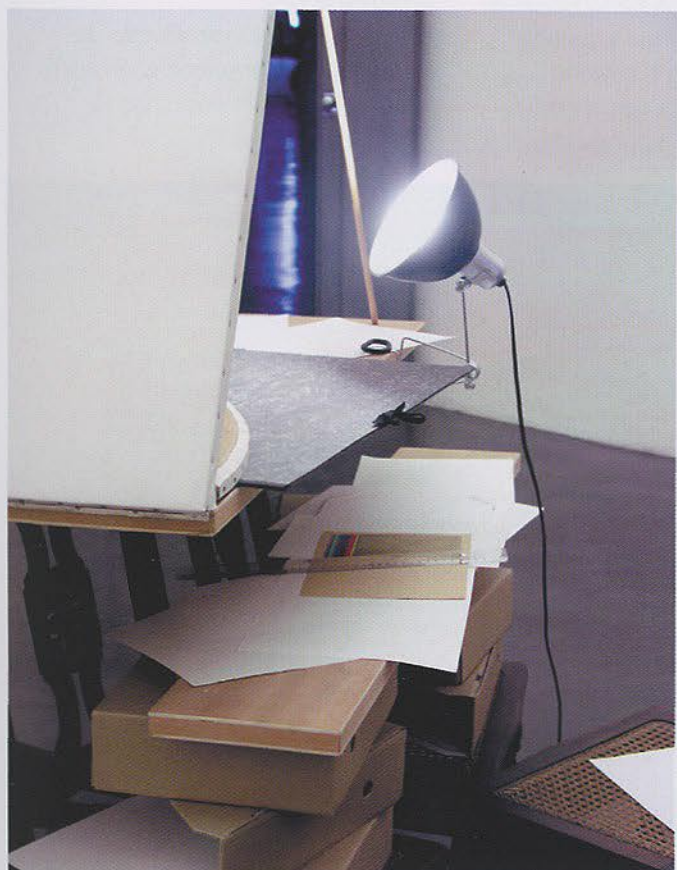
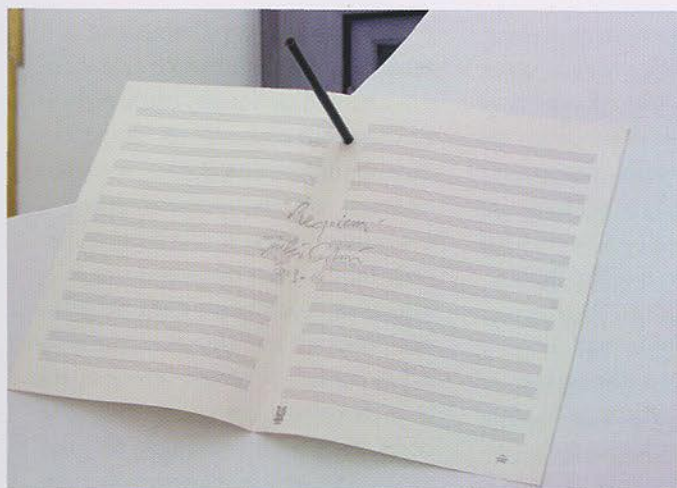
Giulio Paolini: La melanconia che avvertiamo probabilmente è l'effetto della consapevolezza, alla quale aderisco sempre più e che mi porta a costatare come l'autore in fondo non sia nessuno. L'autore non c'è, l'autore è davvero una controfigura, una comparsa, qualcuno che, insomma, trasferisce qualcosa 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

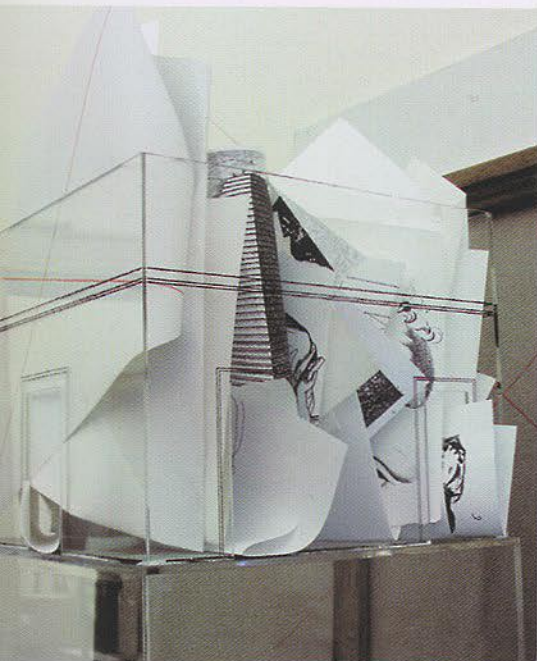


lui. Allora, prima di avventurarmi in oscurità e in balbettii inadeguati, voglio dire che, ecco, questa melanconia è "abbandonica", da abbandono: non a caso c'è l'Arianna, perché è, come dire, il riflesso della constatazione che via via sempre più mi trovo ad accertare l'estraneità mia e, mi azzardo 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 (...).

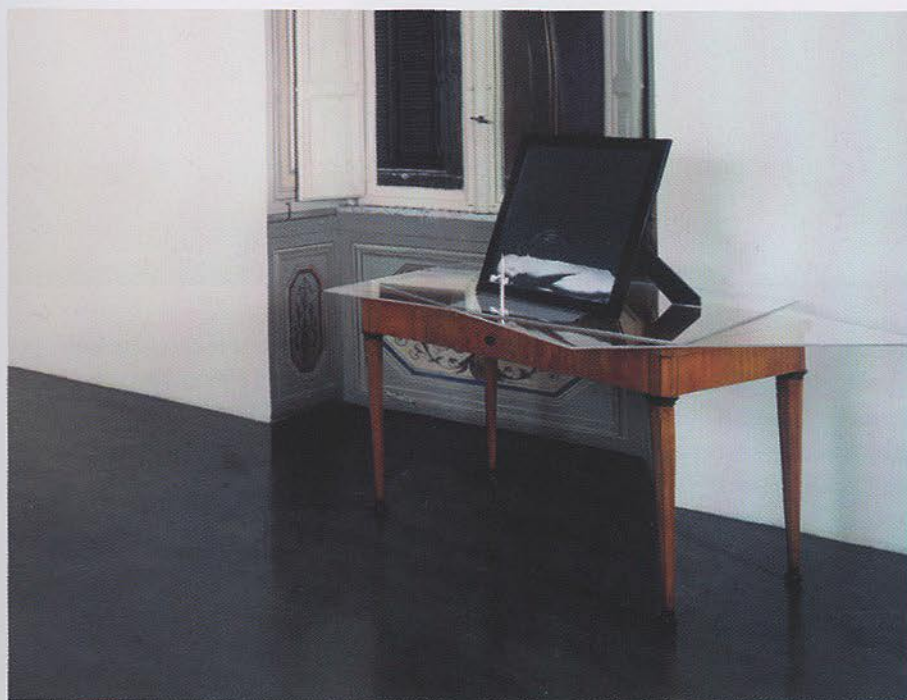


Giulio Paolini, *Carte segrete e Notti bianche*, 1994 (foto/photos: Claudio Abate).

■ *'I am, how can I put it, a sucker for design and I can't draw'
from a conversation between Pier Giovanni Castagnoli and Giulio Paolini.
Galleria dell'Oca, Rome, November 25, 2004*

I know Paolini won't laugh when he hears me say this, but I can't find another way to decrypt the elements of this particular work except to say that it represents a grand piano; it also reproduces an image, a late Hellenic sculpture of Ariadne kept in the Vatican museum. It isn't a good quality reproduction, as is often the way with Paolini when he uses images that come from history of art or past artworks. And this is significant too, as we will see later. So, the shape of the piano top is a sort of frame, in this case a back-to-front frame, compared to the canvas on which the face of Ariadne is painted. (...) A hand sticks

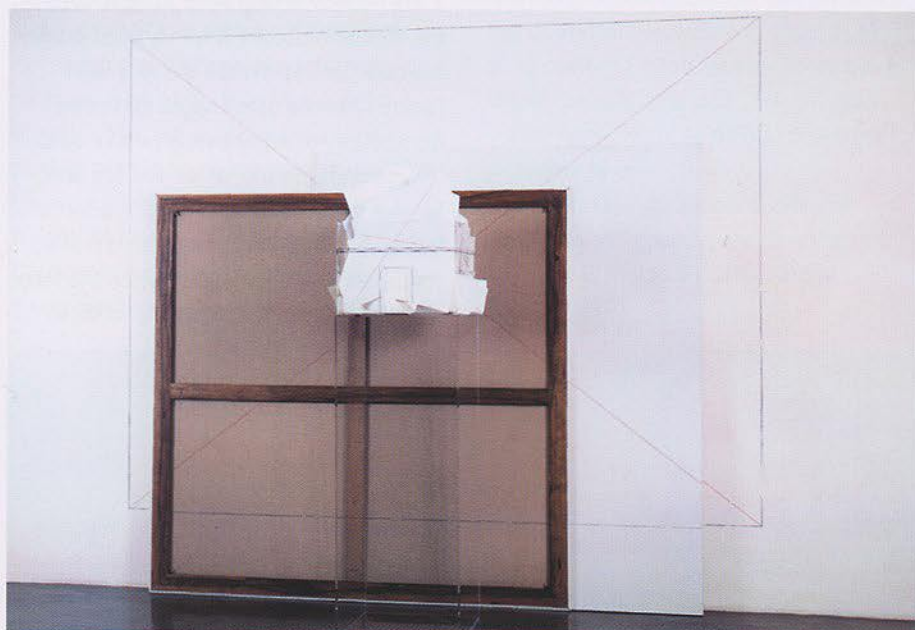
out from the edges of the frame; the hand hanging dreamily in space is already a problem because, in a nutshell, it creates an initial set of relationships, an initial bewilderment, between what is represented and reproduced and what is real, even if it's the same reproduction. There are other elements in the piano: the sound box made of what we could call the tools of the trade, the ones so often used by Paolini; then there're some blank, white sheets of drawing paper, uncontaminated and untouched; there's an empty picture frame with a frame. Then there's a roll of sheets of paper that blocks the view; you can sense that something has been drawn on them, but you can't immediately see what it is. You can see they're sheets of paper, they're the ones called draft 'proofs' used to check the quality of the print when reproducing artists' works. Then comes the piano's keyboard with several things from the artist's studio. Two of them in particular eloquently provide us with very precise instructions, valuable hints at how to interpret the work. One is a sheet of paper, the other's a small pad of coloured paper samples, the type that show the various colours in layers one on top of the other. The sheet on top is a sheet of gold. There are twelve sheets, twelve like the colours of a harmony similar to musical harmony, but which is, instead, very similar to us and our sensibilities, because that's the harmony developed in post-dodecaphonic tradition when the tones had to match the



piano keys. What they say is that there's a complete and absolute equivalence between the work and harmony, between the work and its elements. They represent the author's intention to create a system of relationships, of exclusively formal correspondences, an order, so to speak, of relationships that gradually capture our attention and reveal the presence of a

written the title and the signature, underscores the value of the drawing as the probity of art.

The pencil that pierces the painting like a dart emphasises the importance of the painting, an importance not based on Paolini's vision of a supposed superiority of colour, but because the painting is what's closest to the original idea, the original



principle of order that harmonises all these values and highlights them.

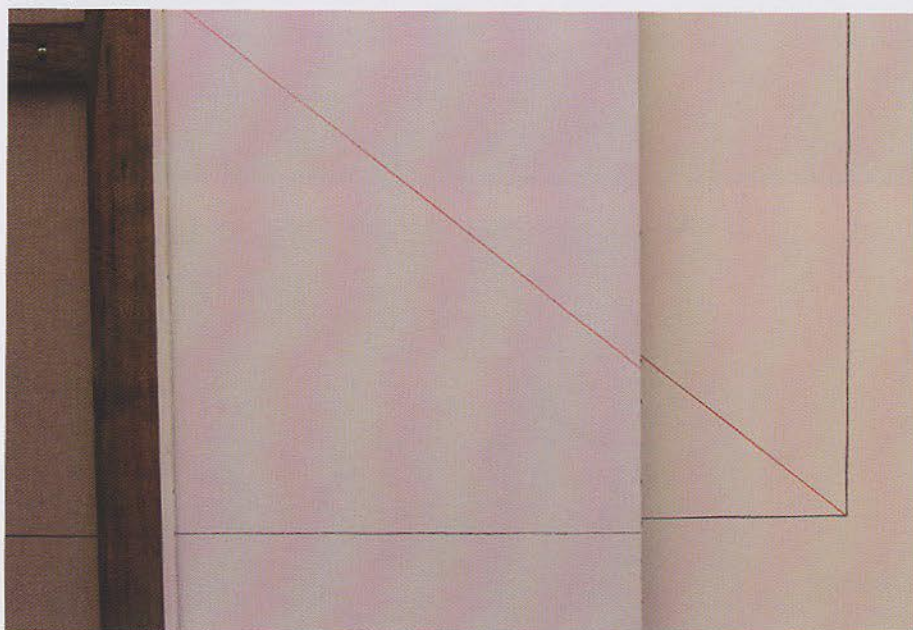
And then, there's a blank score stuck to the back of the piano top with a pencil; all it's got written on it is the title of the work, Requiem, and the author's signature.

It's on the back of the canvas but Paolini's work has no back or front and the sheet identifies the title and the signature as equally important, equally part of the end result, while the pencil, the pencil that has

concept, the original vision of the work, it's the spark that sets off the work, lets it grow, and to which, we can say, it continually returns. Like the drawing, the colour we saw in the tones, the colour that recalls the notes, is chiefly the colour gold: the absolute colour of abstraction, the anti-phenomenal colour. (...) Perhaps all we need to do is to emphasise the similarities between the concept of the supremacy of the drawing and the emphasis on the

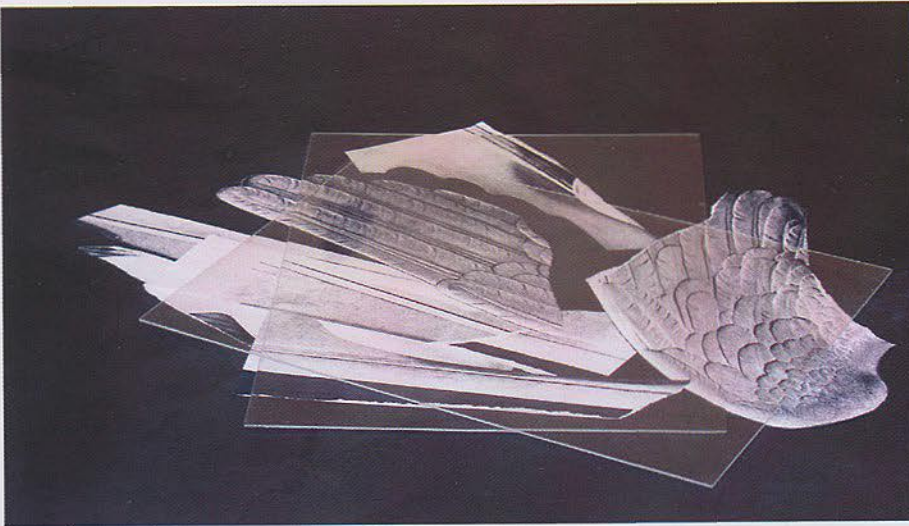
colour gold as a colour capable of reflecting the world; we know how important the dynamics of mirroring is in Paolini's vision; above all, the work that reflects itself and then the work that acts as a mirror between two works, in this unbroken chain in which he continually adds new pearls to the crown.. And then there's Ariadne, an image that has been very successful in the history

Giulio Paolini: the melancholy we feel probably depends on our awareness, it's something I relate to and makes me realise that in fact authors are really nobodies. The author isn't there, we're just a stand-in, a bit-actor, in short, someone that transfers something of himself when he creates or makes an artwork; something that the work already has, before and despite of itself.



of painting. Paolini's Ariadne is an abandoned Ariadne who is still suffering and crying before Bacchus arrives, before she marries and, above all, before Bacchus throws her crown into the heavens for it to become a marvellous, resplendent constellation. This is Paolini's Ariadne, an image of melancholy, a touching, extremely beautiful melancholy, created using his own rules, his own tools, but with, I think, great solidity, great force (...).

So, before adventuring into obscure reasoning and inadequate mumblings, I'd like to say that this melancholy is 'abandonic' from the word abandonment. Ariadne is there on purpose because she reflects, how can I put it, the fact that I am increasingly aware of how removed I am and, I dare to say, how removed the role of authors is in general compared to something that already exists, something that platonically has already been said and



done and which is, how can I say, emphasised, revealed, but certainly not invented or created by the person who says he's the author of the work. That's why this melancholy is not just a mood: if it is, it's been brought on and inspired by a mental observation, in other words, something that belongs to language games and which, I don't want to repeat myself yet again, is a sort of abdication of the author vis-à-vis his work, a way to hide behind the explanation that you described in such great detail. I myself, and perhaps I don't understand the work as well as you do, have noticed that there's a sort of 'cascade' of the tools, the instruments of visual arts, that seem almost untouched by the author that has, however, brought them together. But all this is, is the staging of an opinion, a feeling of detachment from the work, in other words, the work is there because that's how it should be and all it has to do is wait ... but not for my gesture or for my presumption to give it meaning. The work will do that if, let's say, there's someone there to listen to it. The title, *Requiem*, is perhaps a little inaccurate, it's a title that's beyond me, a little like my efforts to demonstrate that the work grows by itself in front of the author's eyes and not vice versa. So even in this case, the title pushed itself onto the work and perhaps isn't as accurate as it should be. Literally, what is requiem? It's the recollection of something that no longer exists, but in this case, it's something that doesn't yet exist or can't exist. It's not something that's past, it's something we can't touch and so it's requiem in the sense, how can I say, of something calm and detached. But it's not a goodbye, it's not

something we have to give up, it's not surrender. It's an impassable position. In this sense, an allusive Requiem... (...). Talking about drawing: I think that perhaps, to see things in their elementary nature, we should use the word design rather than drawing, in the sense that drawings come alive, black on white, on a page or a sheet of paper, instead a design emerges from within, but until it becomes a drawing it's just energy. I am, how can I put it, a sucker for design and I can't draw, in the sense that I draw through design, in other words, I find myself creating shapes in space, creating something, but I don't take it for granted that it'll be a form and as a result become itself thanks to the drawing (...). What does an author put in his work? His craftsmanship, in other words, his own personal skills, not his recognised, orthodox academic skills, but his own skills, the ones he's viciously built up over time, his skill in giving body, form and matter to something we call a work of art, but a work which of course uses the body, form and matter I have given it, but a work that already existed. I've got this impression that I don't create anything, I just arrange things, put them in their place, how can I explain, after dinner I like to clear the table, put things away. That's what happens when, as you say, I begin to create a work, in fact what I'm doing is arranging things, putting them in order (...).

Giulio Paolini, *Voyager IV*, 2004
(foto/photos: Claudio Abate).

