

Ilaria Bernardi



1. Giulio Paolini, 1966

La mostra *1963 e dintorni*, tenutasi dal 4 giugno al 27 ottobre 2013 a Milano, presso le Gallerie d'Italia, ha ben messo in luce quanto il 1963 abbia costituito in Italia (e non solo) un fondamentale snodo dal punto di vista storico, culturale e artistico. È infatti l'anno "del dopo di" in quanto muoiono John Kennedy, papa Giovanni XXIII, Piero Manzoni, Francesco Lo Savio e viene postulata la fine dell'Informale con le mostre *L'Informale in Italia fino al 1957* e *Oltre l'Informale*. Al contempo è l'anno "del prima di" in quanto precede il 1964, ovvero il momento in cui si verificherà l'invasione della Pop statunitense alla Biennale di Venezia¹.

Se è vero che di fronte ai grandi fatti della storia la quotidianità di ciascun individuo fa un passo indietro, è altrettanto possibile trovare delle "analogie" tra queste due opposte dimensioni. Un esempio: come dal punto di vista storico-culturale il 1963 costituisce un momento di passaggio tra un prima e un poi, così rappresenta una vera e propria soglia nel percorso di un artista italiano: Giulio Paolini. Delinea cioè il confine tra la fase iniziale, ancora privata, della sua attività e l'esordio pubblico, consacrato di lì a poco dalla prima personale tenuta dal 3 ottobre 1964 a Roma, presso la Galleria La Salita.

Data la quantità di testi dedicati all'artista volti a leggere la sua produzione all'interno del contesto storico-artistico coevo², il presente contributo propone un taglio critico diverso. Focalizzandosi sull'autore, sulle sue opere e sulle sue dichiarazioni, cerca di far emergere il suo personale *kunstwollen* per spiegare le ragioni del passaggio, maturato nel corso del 1963, dalla dimensione intima del quadro a quella pubblica dell'esposizione.

Prima del 1963

Giulio Paolini è un autodidatta che nel settembre 1960 realizza il dipinto (probabilmente il primo su tela) da lui definito la sua prima opera "autentica": *Disegno geometrico*³. La squadratura a inchiostro ivi delineata è analoga, forse non a caso, a quella da cui qualsiasi disegno architettonico prende le mosse (il fratello dell'artista studiava infatti

¹ Cfr. *1963 e dintorni. Nuovi segni, nuove forme, nuove immagini*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia-Piazza Scala, 4 giugno-27 ottobre 2013), a cura di F. Tedeschi, Milano 2013, pp. 11-24.

² Si veda ad esempio la monografia G. Celant, *Giulio Paolini*, New York 1972.

³ Per approfondimenti si veda M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, Milano 2008, n. 1.

architettura). La cecità della tela preparata su cui la squadratura è disegnata ricorda invece le coeve indagini sul monocromo sviluppate a Milano dal gruppo Azimuth. Sebbene Paolini dichiari di aver conosciuto le ricerche milanesi solo nel 1963⁴, tra i volumi conservati nella sua libreria compare il catalogo della mostra *Monochrome Malerei* (Leverkusen, Städtisches Museum, 1960), da lui ordinato per corrispondenza nel 1960, dove sono pubblicate anche le immagini di una superficie estroflessa di Enrico Castellani, di un' *Attesa* di Lucio Fontana e di un monocromo di Piero Manzoni. Seppur affine a livello formale alle ricerche condotte dai suddetti artisti, *Disegno geometrico* implica «la scelta di veder trasparire [...] la storia dell'arte passata e futura»⁵. Rispetto al gruppo Azimuth, Paolini non desidera azzerare la pittura, ma evocarne l'intera storia, condensandola nello spazio intonso che da sempre la rende possibile (la superficie bianca della tela).

La medesima riflessione informa anche le opere realizzate nel 1961-1962 in cui, entro un telaio vuoto avvolto da un foglio di polietilene, sono trattenuti rispettivamente un barattolo di vernice, tre tubetti di colore, venticinque cartoncini colorati Plakat Carton e una tela preparata⁶. Pur formalmente affini alle ricerche new-dada di Jasper Johns⁷, queste opere consentono di intravedere il corso unitario della storia dell'arte a cui l'autore sente di appartenere e di cui gli "oggetti" ivi contenuti (gli strumenti del pittore) ne permettono da sempre l'esistenza. *Arte come arte*: così Germano Celant definisce i primi anni di attività dell'artista, mettendone in luce l'intento di liberare il linguaggio dalla funzione comunicativa per presentarlo quale entità autoreferente, sulla scia di Jasper Johns, Ad Reinhardt e Henry Flynt⁸.

Nonostante l'indubbio valore concettuale delle opere realizzate tra il 1960 e il 1962, l'unica a essere esposta in quegli anni è il *Senza titolo* del 1961⁹ che, grazie al titolare della Galleria Apollinaire di Milano – Guido Le Noci –, fu presentata al Premio Lissone del 1961. La frequentazione sia delle gallerie torinesi (prima tra tutte la Galleria Notizie di Luciano Pistoia) sia della Galleria Apollinaire non danno infatti luogo ad alcun'altra occasione espositiva. In una lettera datata gennaio 1963 Le Noci riferisce a Paolini di aver illustrato il tema delle sue ricerche al critico della galleria, Pierre Restany, il quale «pur avendo rispetto delle idee degli altri, mi è fatto capire che esse si rivolgono a tutt'altro campo di ricerche del suo, che è anche il mio. Per cui, mi dispiace di non poterle dare la mia collaborazione ufficiale al suo lavoro»¹⁰.

Sarà forse stata la delusione derivata da tale prospettiva mancata a indurre Paolini a cambiare rotta, a spingersi, in quello stesso gennaio 1963, fino a Roma per cercare fortuna

da Guido Montana, direttore della rivista "Arte Oggi", portandogli in visione alcune opere realizzate in quell'anno capaci di spostare l'attenzione dall'analisi modernista sulla superficie e sugli strumenti pittorici a essa impliciti, a un'approfondita indagine sul "vedere".

Analizzare la produzione del 1963 significa pertanto individuare le premesse di una ricerca che, da allora fino a oggi, è volta a mettere in scena il delicato rapporto tra l'occhio (sia dell'autore sia dello spettatore) e lo spazio destinato ad accoglierne la visione (la superficie del supporto o il volume di una sala espositiva). Le tre tipologie di opere concepite in quell'anno, approfondite nei tre paragrafi seguenti, corrispondono ai passaggi attraverso cui l'artista dall'*annunciare lo spazio della rappresentazione* (primo paragrafo) sulla superficie bidimensionale della tela, giunge, grazie all'urgenza di *inquadrare lo spazio della visione* (secondo paragrafo), a *progettare lo spazio dell'esposizione* (terzo paragrafo).

1963: *annunciare lo spazio della rappresentazione*

«Era venuto a Roma per avere contatti e organizzare eventualmente la sua prima mostra personale. Mi telefonò per farmi vedere alcune 'opere' che aveva portato con sé da Torino. In realtà ciò che mi mostrò non erano che piccoli, usuali telai, nel cui retro aveva incollato ritagli fotografici di giornali e riviste»¹¹, ricorda Guido Montana. I quadri ai quali egli fa riferimento fanno parte di una serie il cui comune denominatore è l'applicazione al verso del supporto di masonite di un elemento a stampa che ne fornisce il titolo, mentre il recto presenta un'immagine cieca o affrancata da qualsiasi relazione logica con tale titolazione¹².

Se per Paolini medium e tecnica sono parte essenziale dell'opera, in quanto «la sua consistenza materiale è un dato 'in codice', parte di un assieme, termine linguistico»¹³, l'analisi degli elementi costituenti quella serie permette di comprenderne la valenza.

Il primo elemento da indagare è senza dubbio il verso. Già nel 1962, tre tele visibili al retro erano state montate una dentro l'altra a sottendere la messa in questione dell'immagine connaturata al fronte del quadro¹⁴. Ma è il *Senza titolo* del 1963 (fig. 2) a esplicitare tale concetto: su ciascuna delle due tele che lo compongono, orientate l'una al recto e l'altra al *verso*, un medesimo riquadro dipinto a tempera bianca dimostra l'equivalenza delle due "facce" del supporto¹⁵. Il punto di vista che, con la serie di quadri presentata a Montana, si sposta dal fronte al verso dell'opera conduce quindi a sviluppo la ricerca svolta fino ad allora dall'autore, tesa a indagare gli elementi impliciti alla rappresentazione. Potrebbe inoltre derivare dalla visione di *The Window* (1962) di Jim Dine che, pubblicata

4 Giulio Paolini in conversazione con Ilaria Bernardi, 22 ottobre 2012.

5 G. Paolini, *Giulio Paolini 1960-1972*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Prada, 29 ottobre-18 dicembre 2003), a cura di G. Celant, Milano 2003, p. 15.

6 Si fa riferimento alle opere documentate in Disch, *Giulio Paolini*, cit. (vedi nota 3), nn. 8-12, 14.

7 Si ricorda che nel gennaio 1958 era stata dedicata a Johns la copertina di "Art News" e nel maggio 1962 alcune sue opere saranno pubblicate sul n. 4-5 di "Metro" a corredo del contributo di L. Steinberg, *Jasper Johns*, pp. 86-93.

8 Celant, *Giulio Paolini*, cit. (vedi nota 2), p. 8.

9 Cfr. Disch, *Giulio Paolini*, cit. (vedi nota 3), n. 10.

10 Torino, Archivio Giulio Paolini, Lettera di G. Le Noci a G. Paolini, Milano 26 gennaio 1963.

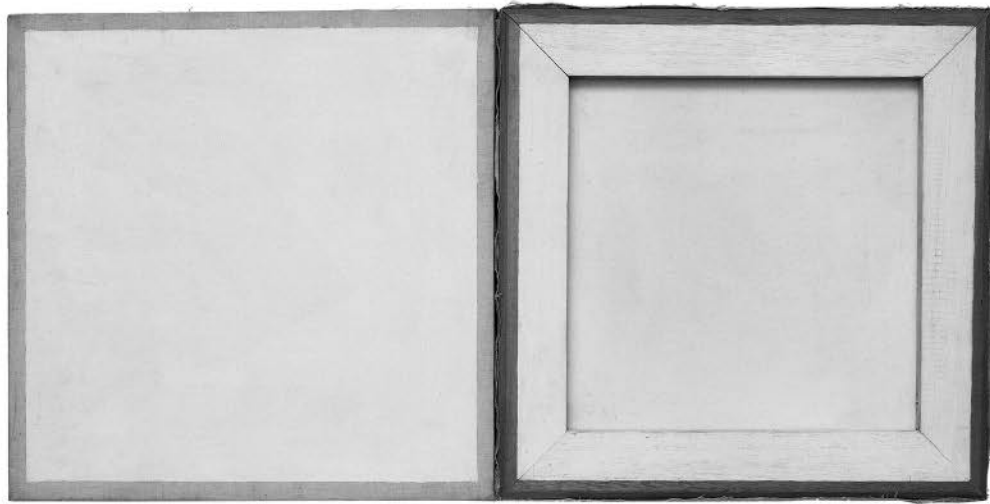
11 G. Montana, *Arte come azzeramento concettuale*, "L'Umanità", 14 dicembre 1988.

12 Cfr. dichiarazioni di Giulio Paolini nel testo di A. Bonito Oliva pubblicato in *Paolini: opere 1961/73*, catalogo della mostra (Milano, Studio Marconi, dal 15 novembre 1973), Milano 1973, s.n.p., e in Celant, *Giulio Paolini*, cit. (vedi nota 2), pp. 30-31.

13 G. Paolini, *Fuori programma*, in *Giulio Paolini. Fuori programma*, catalogo della mostra (Bergamo, GAMeC, 6 aprile-16 luglio 2006), a cura di G. Di Pietrantonio e G. Paolini, Cinisello Balsamo 2006, p. 80.

14 Cfr. Disch, *Giulio Paolini*, cit. (vedi nota 3), n. 16.

15 Cfr. *ivi*, n. 26.



2. Giulio Paolini, *Senza titolo*, 1963, © Giulio Paolini. Courtesy Archivio Giulio Paolini, Torino

sul numero di “Metro” del dicembre 1962¹⁶, mostra il telaio di una tela su cui è inserito un martello; oppure dalla conoscenza de *Las Meninas* di Velazquez (per Paolini «il più bel quadro della storia dell’arte di tutti i tempi»¹⁷), nel quale allo spettatore è dato vedere soltanto il verso della tela che il pittore sta dipingendo.

L’introduzione sistematica di riproduzioni fotografiche tratte da settimanali e riviste, messa per la prima volta in atto nella serie dei lavori del 1963, è invece riconducibile non tanto al coevo contesto storico-artistico, quanto alla formazione grafica dell’autore¹⁸. Rispetto al contemporaneo utilizzo delle medesime fonti da parte della Scuola di Piazza del Popolo, Paolini non condivide infatti la critica romana nei confronti degli stereotipi culturali/popolari, ma svolge una riflessione sulla natura della rappresentazione. All’artigianalità del gesto del dipingere propria dei quadri di Mario Schifano preferisce l’anonima appropriazione di riproduzioni preesistenti che si limita a ritagliare dalla pagina a stampa originaria e ad applicare, tal quali, al verso del supporto di masonite. L’immagine non è scelta in quanto raffigurante uno specifico soggetto, ma in quanto ri-produzione: ovvero copia obiettiva (poiché realizzata con l’obiettivo fotografico) di immagini preesistenti la cui iconografia è sempre «occasionale, quasi involontaria. L’immagine, quando compare, è come l’immagine dell’immagine, quasi a giustificare l’esistenza stessa del quadro»¹⁹. Tra queste, l’elemento iconografico della

16 N. Calas, *Jim Dine: Tools and Myth*, “Metro”, 7, dicembre 1962, p. 78, fig. 6.

17 G. Paolini, *Dopo tutto*, “Flash Art” (edizione italiana), XLII, 275, aprile-maggio 2009, p. 71.

18 Nel 1959 si era diplomato grafico presso l’Istituto di Arti Grafiche e Fotografiche Bodoni di Torino ed era quindi abituato a lavorare con riproduzioni fotografiche da utilizzare e impaginare per l’elaborazione di un’inserzione pubblicitaria, un testo a stampa e simili.

19 G. Paolini, in Celant, *Giulio Paolini*, cit. (vedi nota 2), p. 30.

3. Giulio Paolini, *Una R*, 1963, © Giulio Paolini. Courtesy Archivio Giulio Paolini, Torino



mappa geografica, applicato al verso di due esemplari della serie²⁰, rinvia infatti (anche se involontariamente) a una rappresentazione che si auto-esibisce come tale: i meridiani e i paralleli, alla stregua della squadratura geometrica di una superficie, portano in luce l’essenza di quel “disegno” come rappresentazione²¹.

In alcuni esemplari della serie²² (fig. 3) l’immagine applicata al verso del supporto è sostituita dal frammento di una lettera o una parola, a ribadire l’equivalenza tra immagine e parola già postulata nel contributo pubblicato da Paolini su “Arte oggi”²³. La pittura e la scrittura, egli scrive, non devono parlare del mondo né comunicare alcunché, ma devono solo essere “realistiche”, cioè aderenti all’unica realtà effettivamente esistente: il linguaggio con le sue potenzialità percettive²⁴. Paolini si discosta così dalla coeva ricerca della Poesia visiva per avvicinarsi ai caratteri alfanumerici utilizzati da Piero Manzoni, ma soprattutto al postulato magrittiano per cui la parola ha la facoltà di sostituire e/o negare l’immagine, essendo essa stessa immagine. A differenza della descrivibilità dell’immagine teorizzata dalla mostra *Disegni e parole*, tenutasi nel 1963 alla Galleria Il Punto di Torino, nel cui catalogo l’illustrazione di ciascuna opera esposta è associata a un testo che la richiama²⁵, Paolini mutua dalla disciplina grafico-pubblici-

20 Cfr. Disch, *Giulio Paolini*, cit. (vedi nota 3), nn. 32, 37.

21 Sulla presenza di carte geografiche nei quadri di Vermeer cfr. V. Stoichita, *L’invenzione del quadro. Arte, artefici e artigiani nella pittura europea* (1993), Milano 1998, p. 198.

22 Cfr. Disch, *Giulio Paolini*, cit. (vedi nota 3), nn. 33, 35, 38, 40, 42.

23 Cfr. G. Paolini, *Sulle prospettive e alternative dell’attuale momento artistico*, “Arte oggi”, 15-16, gennaio-giugno 1963, p. 24.

24 *Ibidem*.

25 *Disegni e parole*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Il Punto, maggio 1963), a cura di L. Carluccio, E. Gribaudo, E. Sanguineti, Torino 1963.



4. Giulio Paolini, *Un'offerta speciale*, 1963, © Giulio Paolini. Courtesy Archivio Giulio Paolini, Torino

taria l'interscambiabilità tra parola e immagine, ma priva entrambe della loro precipua finalità comunicativa per evocare invece qualcosa di invisibile e dunque di indescrivibile (lo spazio originario della rappresentazione).

Non a caso, al recto dei lavori del 1963 compaiono spesso superfici cieche che, rifilate lungo i bordi laterali oppure strappate, rivelano il supporto su cui sono tese²⁶. Il quadro che, muto al fronte, annuncia nel titolo la visione di un'immagine invisibile perché applicata al verso del supporto, rinnega la propria funzione di veicolo di immagine per presentare gli elementi materiali che lo costituiscono.

Tra questi c'è innanzitutto la carta, ovvero il medium più familiare per Paolini, in quanto suo padre, essendo un rappresentante grafico-cartario, disponeva di un ampio campionario di fogli di ogni tipo²⁷.

Il foglio di carta bianca applicato sul fronte di cinque esemplari della serie²⁸, è emblema dello spazio della rappresentazione entro il quale ogni immagine potrebbe apparire. È l'assenza di colore a far sì che l'opera rimanga allo stadio di progetto non concluso e rinvi, alla stregua di *Le Vide* di Yves Klein, a una dimensione spazio-temporale illimitata e onnicomprensiva²⁹.

26 «Il rifilare la superficie cartacea o addirittura il suo strappo suggerisce l'effrazione e il venire a nudo di una protezione che solo così diviene verificabile»; Giulio Paolini in conversazione con Ilaria Bernardi, 22 ottobre 2012.

27 Cfr. *ibidem*.

28 Cfr. Disch, *Giulio Paolini*, cit. (vedi nota 3), nn. 28, 29, 34, 37, 39.

29 «Nella mia opera che si chiede 'come potrebbe essere', il colore non fa in tempo ad arrivare» (G. Paolini, in N. Orenco, *Paolini: il mio quadro lo crea anche lo spettatore*, "Tuttolibri" (supplemento del quotidiano "La Stampa"), 24 febbraio 1984, p. 3.

Il foglio di carta colorata, invece, applicato al recto di tre esemplari³⁰, "campisce" e circonda lo spazio di ogni potenziale visione, mentre i fogli di carta quadrettata e millimetrata utilizzati in altri tre quadri³¹ sottendono una misurazione. La trama ivi stampata consente di misurare la superficie e funge da guida per il disegno a inchiostro con cui l'artista ne ricalca i lati o il reticolato³².

Se l'inchiostro è adoperato per ricalcare con precisione un tracciato lineare, le colature di cementite e i segni a pennarello, a olio, o a smalto³³ (utilizzato dopo il soggiorno romano del 1963, probabilmente a seguito della visione delle opere di Schifano) sono funzionali a evocare la pittura in sé, svincolandola da qualsivoglia soggetto specifico. Il sistema solare dipinto a olio al fronte di due esemplari della serie³⁴ (fig. 4), è pertanto da leggersi non come immagine, ma quale eco di qualcosa di universale (il linguaggio della rappresentazione). Seppur affrontato anche da artisti coevi (tra cui Lucio Fontana), il tema cosmico in Paolini rinvia all'*Aleph* borgesiano³⁵, nonché all'Uno in cui per Plotino confluisce il molteplice³⁶. Dipinto al centro della tela e avendo una forma circolare, il sole è funzionale a marcare e raddoppiare il fuoco ottico della superficie che lo accoglie, confermando così che il tema della serie di quadri realizzati nel 1963 è la visione dello spazio atto ad annunciare una qualsivoglia rappresentazione. L'Arte è infatti per l'artista una sfera invisibile, un volume impenetrabile, un quadro impossibile, eternamente sospeso tra le sue infinite possibilità di definizione.

1963: inquadrare lo spazio della visione

L'interesse per la visione espresso con la serie di lavori del 1963, nonché l'imperativo di «figurare la stessa qualità della percezione»³⁷ formulato nel contributo su "Arte Oggi", costituiscono la *conditio sine qua non* per concepire la mostra-opera *Orizzontale*, che sposta per la prima volta l'oggetto d'interesse dal quadro allo spazio espositivo, dalla superficie autoreferenziale della tela all'occhio che la percepisce.

30 Cfr. Disch, *Giulio Paolini*, cit. (vedi nota 3), nn. 32, 36, 38.

31 Cfr. *ivi*, nn. 30, 33, 40.

32 «La quadrettatura e la millimetratura sono una predestinazione, una falsariga, un tracciato che può essere ricalcato in base ai limiti che si vogliono stabilire sul foglio di carta. Costituiscono un'immagine che attende di essere ulteriormente definita»; Giulio Paolini in conversazione con Ilaria Bernardi, 29 ottobre 2012.

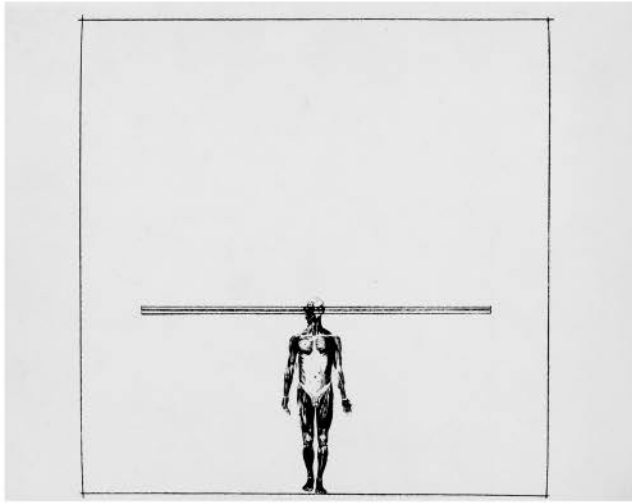
33 Si fa riferimento alle opere documentate in Disch, *Giulio Paolini*, cit. (vedi nota 3), nn. 28, 29, 44, 45.

34 *Ivi*, nn. 44, 45: in entrambi il Sole, dipinto in arancione in posizione centrale, si staglia contro lo sfondo azzurro, mentre gli altri pianeti, isolati in negativo, rivelano la tela grezza. Sul verso di ciascuna, compaiono rispettivamente la riproduzione di un volto femminile e l'immagine pubblicitaria di un cocktail.

35 «Una piccola sfera» dove «lo spazio cosmico vi era contenuto» (J.-L. Borges, *Aleph*, in *Id.*, *Aleph* (1949), Milano 1961, p. 134).

36 Cfr. Plotino, *Enneadi*, IV, 5, 6. Plotino è stato più volte citato da Paolini. Si fa riferimento a Borges e a Plotino in quanto citati più volte da Paolini medesimo. A titolo esemplificativo si vedano: R. Scorrane, «Borges o Roussel. Quanti compagni per la mia ispirazione», "Corriere della Sera", 20 settembre 2011, e G. Paolini, *La verità in quattro righe e novantacinque voci*, Torino 1996, p. 103.

37 Paolini, *Sulle prospettive e alternative*, cit. (vedi nota 23), p. 24.



5. Giulio Paolini, Progetto per *Orizzontale*, 1963, © Giulio Paolini. Courtesy Archivio Giulio Paolini, Torino

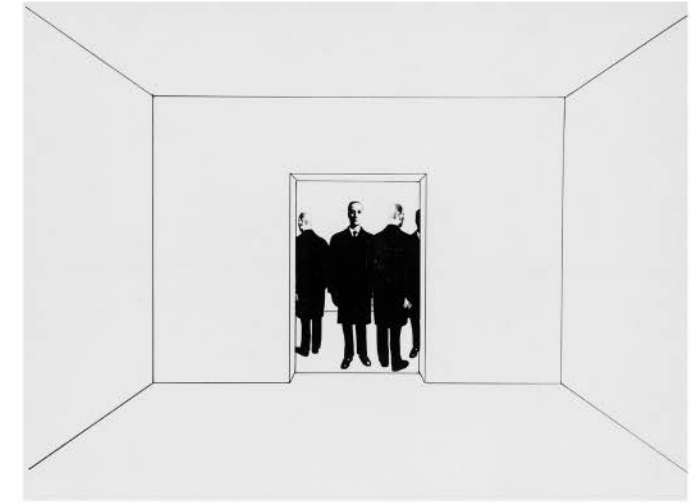
Attestata dal relativo progetto su carta, *Orizzontale* (fig. 5) avrebbe previsto la sospensione orizzontale di due grandi piani dipinti di nero opaco, all'altezza dell'asse ottico e a poca distanza l'uno dall'altro, mediante quattro cavi tesi fra il pavimento e il soffitto. La superficie dei piani avrebbe dovuto corrispondere a quella dell'ambiente meno il passaggio perimetrale utile allo spettatore, il quale, guardando nell'intercapedine tra i due elementi, avrebbe dovuto percepire l'orizzonte di luce delimitato da questi ultimi³⁸. Nonostante le dimensioni ambientali, il pubblico sarebbe stato indotto a concentrare l'attenzione su quella piccola intercapedine oltre la quale esiste una dimensione altra rispetto alla nostra. Il titolo *Orizzontale* infatti, si riferisce non solo alla posizione che l'opera occupa entro lo spazio espositivo, ma soprattutto all'orizzonte, inteso come soglia tra una realtà (quella occupata dallo spettatore) limitata perché contingente, e la visione di uno spazio (quello della rappresentazione) infinito perché sempre uguale a se stesso. Da qui il parallelismo con Manzoni:

Come Manzoni aveva realizzato un cilindro di legno senza aperture denominandolo *Linea di lunghezza infinita* (1960) per evocare l'idea di una linea senza principio né fine, ma potenzialmente ivi racchiusa, anch'io con *Orizzontale* volevo assolutizzare il campo visivo riducendolo alla pura percezione di una linea d'orizzonte. Entrambe le opere, la mia e quella di Manzoni, costituiscono due ipotesi di infinito³⁹.

Nel 1976 Germano Celant inviterà Paolini a esporre il progetto di *Orizzontale* alla Biennale di Venezia, nella sezione *Ambiente/Arte* volta a proporre «esempi storici e contemporanei che vertono sul rapporto di insieme tra ricerca volumetrica/visuale e scatola

38 Cfr. nota dell'artista (1963), in G. Paolini, *Idem*, Torino 1975, p. 13 e Disch, *Giulio Paolini*, cit. (vedi nota 3), n. 50.
39 Giulio Paolini in conversazione con Ilaria Bernardi, 22 ottobre 2012.

6. Giulio Paolini, Progetto per *Ipotesi per una mostra*, 1963, © Giulio Paolini. Courtesy Archivio Giulio Paolini, Torino



muraria»⁴⁰. Sarà poi lo stesso curatore a sollecitare⁴¹, al posto dell'esposizione del progetto, la sua realizzazione tridimensionale che tuttavia resterà insoddisfacente a causa della difficoltà tecnica di ottenere una perfetta orizzontalità delle due superfici. Se le installazioni degli altri artisti invitati alla Biennale occuperanno l'intero spazio espositivo proponendo una fruizione attiva dello stesso, *Orizzontale* continuerà a chiedere allo spettatore di sostare a contemplare quello stretto diaframma «che disegna la frontiera della percezione, che rappresenta il territorio virtuale dell'opera»⁴². A tredici anni dal suo concepimento *Orizzontale* riconfermerà, quale centro d'interesse dell'autore, l'analisi del vedere nella sua essenza strutturale: in luogo di un soggetto dichiarato, l'opera presenta duchampianamente l'occhio e quindi, per sineddoche, lo spettatore come unico soggetto/oggetto della rappresentazione. Se per Paolini il compito dell'artista è inquadrare lo spazio della visione, il compito dell'osservatore è attenderne la manifestazione.

1963: progettare lo spazio dell'esposizione

La necessità di pensare per la prima volta in termini ambientali/espositivi espressa in *Orizzontale*, è probabilmente dettata dal rapporto che in quell'anno Paolini intesse a Roma con Plinio De Martiis, il quale gli prospetta la possibilità di tenere una personale nella sua galleria (La Tartaruga).

Rimasta allo stadio di progetto (fig. 6), la mostra avrebbe messo in scena una sorta di *pièce* teatrale con la partecipazione di due pubblici. Il primo, giunto in galleria avreb-

40 ASAC, *Fondo Storico*, Arti Visive, b. 247, Lettera di C. Ripa di Meana a G. Paolini, Venezia 3 aprile 1976.

41 Giulio Paolini in conversazione con Ilaria Bernardi, 28 aprile 2012.

42 G. Paolini, *Giulio Paolini. La voce del pittore-Scritti e interviste 1965-1995*, a cura di M. Disch, Lugano 1995, p. 42.

be trovato l'ingresso a un secondo ambiente chiuso con una lastra di cristallo: «al di là del vano di passaggio perfettamente sigillato avrei predisposto alcune persone vere, le quali, chiacchierando, fumando, camminando, avrebbero costituito il doppio o il rispecchiamento del pubblico che, giunto in galleria, le avrebbe guardate al di qua di quel vano. Nessun quadro alle pareti, nessuna opera nell'una né nell'altra stanza»⁴³.

Lo scambio di sguardi tra un pubblico e il suo doppio anticipa la riflessione sviluppata in *Mimesi* (1975) con i due calchi in gesso che si guardano, e teorizza al contempo la possibilità di una seconda direzione della visione rispetto alla tradizionale concezione del quadro come finestra aperta sul mondo: non solo noi spettatori guardiamo al di là della finestra, ma al di là di essa altri spettatori guardano verso di noi.

L'utilizzo del vano di passaggio come cornice (o inquadratura), nonché la scelta di una lastra di cristallo quale filtro per la visione di ciò che sta al di là, annunciano l'adozione da parte dell'artista, dal 1965, del frame e del diaframma fotografici quali privilegiati strumenti operativi.

La scelta di rendere inaccessibile lo spazio destinato al secondo pubblico, sottende invece la volontà di mantenere inalterata la distanza tra realtà e rappresentazione, mentre il coinvolgimento dello spettatore quale parte integrante dell'opera (o come immagine complessiva della mostra in atto) introduce quella componente teatrale che ancora oggi contraddistingue la ricerca paoliniana⁴⁴.

Da una lettera inviata dall'artista a De Martiis il 21 marzo 1964 e dal suo allegato (la copia di un collage concepito quale annuncio dell'esposizione⁴⁵), si deduce che la personale da tenersi nel 1963 inizialmente non fu disdetta, ma soltanto rimandata⁴⁶. «La data dell'annuncio è fittizia, come la mostra, l'autore, il pubblico e questa lettera»⁴⁷, scrive Paolini, probabilmente a ribadire la valenza ipotetica del progetto che non a caso si intitola *Ipotesi per una mostra*.

Nell'annuncio e nel progetto su carta della personale, il pubblico posto al di là del vano di passaggio è simulato mediante alcune sagome scontornate da scatti fatti realizzare dall'autore, raffiguranti frontalmente e di tre quarti un manichino da lui comprato e debitamente abbigliato per tale scopo. Il manichino, figura anonima e tipizzata come gli *Uomini statistici* (1962) di Renato Mambor, ribadisce la valenza non solo ipotetica, ma anche utopica del progetto. In una lettera del luglio 1964, Paolini scriverà infatti che

43 Giulio Paolini in conversazione con Ilaria Bernardi, 4 settembre 2013. Cfr. anche Disch, *Giulio Paolini*, cit. (vedi nota 3), n. 51.

44 «Tutti i miei lavori, anche quando non si estendono nello spazio espositivo, restano fedeli ai limiti del quadro, hanno una componente – o meglio una vocazione – teatrale: assumono cioè lo spazio interno o circostante come elemento essenziale della rappresentazione» (Giulio Paolini in conversazione con Ilaria Bernardi, 15 febbraio 2013).

45 Dal 1954 De Martiis era solito far realizzare agli artisti cartelli-locandina delle dimensioni medie di 50 x 60 cm per presentare le rispettive esposizioni. Cfr. *Le collezioni: arte contemporanea per l'Istituto Nazionale per la grafica*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 3 giugno-13 luglio 2003), a cura di L. Ficacci, Torino 2003, p. 18.

46 Latina, Archivio di Stato, Fondo La Tartaruga, b. 26, Lettera di G. Paolini a P. De Martiis, Torino 21 marzo 1964.

47 *Ibidem*.

Ipotesi per una mostra, prevista per l'autunno, «sarà una rappresentazione finalmente esplicita, definitiva, della situazione attuale, ed è già ora rivolta ad orientare la mia attività semplicemente ad 'essere', senza più mediazioni, accorgimenti od ogni sorta di accessori estetici»⁴⁸. Tra l'"essere" e il "rappresentare" sussiste la medesima differenza che intercorre tra il concetto di "mostra" e quello di "esposizione":

La mostra è concepita in funzione di un discorso diretto, mostrare qualcosa a qualcuno significa proporre, rendere manifesta *quella cosa* agli occhi di un osservatore necessario al compimento di un atto esplicitamente comunicativo. Un'esposizione, invece, contrae il confine del suo significato per riferirsi a qualcosa di implicito, o di taciuto, suggerendo la complementarità dei diversi elementi che la costituiscono⁴⁹.

Ipotesi per una mostra, se fosse stata realizzata⁵⁰, non avrebbe quindi dovuto essere una "mostra", ovvero un'occasione per mostrare/proporre opere comunicanti un messaggio, ma un'"esposizione": un evento concepito come opera in sé, unica e muta, che aspetta di trovare significato solo dalla traiettoria dello sguardo dello spettatore giunto a visitarla. Progettare lo spazio dell'esposizione significa infatti superare la staticità del quadro sospeso a parete per mettere in scena la dinamicità del "teatro" implicito all'occhio del visitatore (θεάομαι significa infatti "vedere", ma anche "essere spettatore").

Dopo il 1963

Tra le opere presentate a Montana, il primo scritto e i due progetti espositivi, alla fine del 1963 Paolini è un artista ormai pronto per "entrare in orbita": le idee sono chiare, i propositi fermi, e i contatti ormai abbastanza numerosi per ripiegare subito, una volta fallita la collaborazione con De Martiis, su Gian Tomaso Liverani, titolare de La Salita, conosciuto grazie all'intermediazione dell'amico torinese Aldo Mondino.

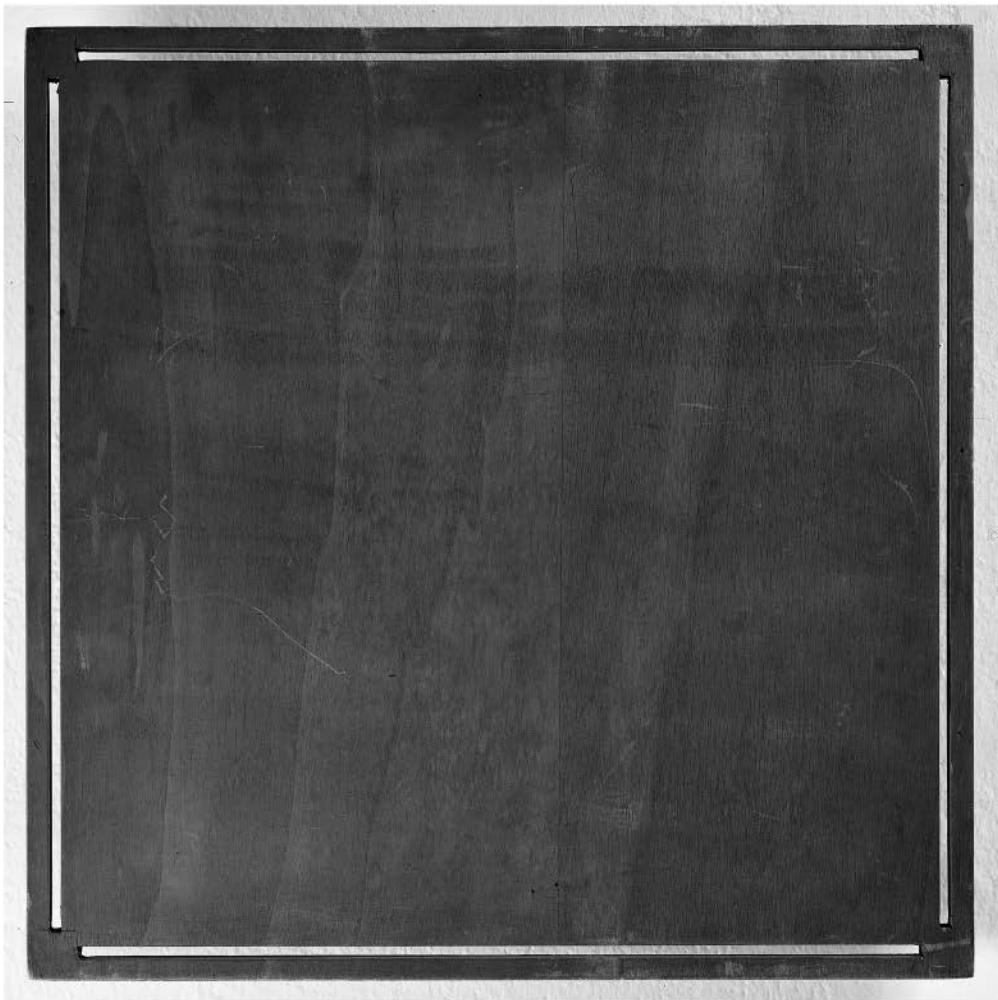
La prima personale di Paolini, tenutasi a La Salita nell'ottobre 1964, vedrà l'allestimento di sette lavori che, costituiti da pannelli di compensato appoggiati a terra o sospesi al muro⁵¹, costituiscono un ulteriore sviluppo della ricerca intrapresa durante l'anno precedente. L'applicazione al verso di alcuni pannelli di una riproduzione fotografica, sembra infatti far eco alle tre varianti della serie del 1963, in cui un pannello di

48 Latina, Archivio di Stato, Fondo La Tartaruga, b. 26, Lettera di G. Paolini a P. De Martiis, Torino 4 luglio 1964.

49 G. Paolini, *Le regole del gioco (punti e linee di un progetto)*, in *Giulio Paolini*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 23 novembre 1988-26 febbraio 1989), a cura di A. Monferini, Milano-Roma 1988, p. 19.

50 La notizia da parte di De Martiis dell'impossibilità di realizzare la mostra giunge durante l'estate del 1964, in occasione dell'inaugurazione della Biennale di Venezia che Paolini era andato a visitare. «De Martiis si era appena associato ad un finanziatore che non era affatto incline ad appoggiare un simile progetto» (Giulio Paolini in conversazione con Ilaria Bernardi, 15 febbraio 2013).

51 Cfr. Disch, *Giulio Paolini*, cit. (vedi nota 3), nn. 52-63, 67, 68.



7. Giulio Paolini, *M. Tullio Cicerone*, 1963, © Giulio Paolini. Courtesy Archivio Giulio Paolini, Torino

masonite è montato sul telaio oppure (in *M. Tullio Cicerone* [fig. 7]) alcune fessure sono praticate sulla superficie in legno⁵², anticipando così l'indagine attorno alla relazione tra opera e parete sviluppata a La Salita. Limitandosi ad appoggiare i pannelli ciechi a terra o a parete, l'autore, come già nei lavori del 1963, si attribuisce inoltre il solo compito di annunciare la visione di un quadro. Simulando infine, forse sulla scia di *Le Plein* (1960) di Arman, l'accrochage di una mostra, concepisce lo spazio espositivo quale teatro dello sguardo, come già aveva fatto in *Orizzontale* e in *Ipotesi per una mostra*.

È nel 1963 infatti che Paolini aveva iniziato a pensare non soltanto al quadro, ma anche al suo mostrarsi: alla mostra dunque, intesa quale opera in sé, o meglio, quale oc-

casione per interessare rapporti tra un'opera e l'altra, tra le opere e la parete, tra le opere e lo spazio, tra le opere e l'osservatore in cui lo stesso autore si identifica. Rapporti resi possibili dall'atto del vedere che ogni immagine innesca e che, come sostiene Maurice Blanchot, presuppone una distanza, la sola a permettere di cogliere quell'immagine nella sua totalità⁵³: oscillando tra la volontà di vedere e la constatazione dell'impossibilità di farlo, l'occhio è assorbito in uno spazio vuoto e illusorio che lo pone di fronte ai suoi stessi limiti. Paolini, da allora in poi, non si stancherà di concentrarsi su quel vuoto, delineandone l'estensione per cercare di catturare un'immagine la cui visione è però sempre rinviata.

52 Ivi, nn. 47-49.

53 M. Blanchot, *Lo spazio letterario* (1955), Torino 1975, p. 17.