

“UN AMORE PER I LAVORI CHE HANNO DIMENSIONE DA SCRITTOIO”¹

Premessa

1989: in occasione della seconda edizione del Salone del Libro di Torino viene pubblicato, a cura di Silvia Chessa e Marco Noire, *Impressions Graphiques. Progetti e collaborazioni editoriali di Giulio Paolini*². A quella data il nome di Paolini si è imposto da tempo nel panorama internazionale e la sua prima opera, quel ‘mitico’ *Disegno geometrico*, ha quasi trent’anni. Il ritardo considerevole rispetto alla letteratura sull’opera di Paolini con cui l’aspetto grafico-editoriale della sua attività viene proposto non deve però ingannare sulla centralità che questa produzione, intesa nell’accezione più ampia che il catalogo stesso propone, ha occupato nella ricerca dell’artista: tutt’altro che occasionale, la grafica tesse le trame di una storia capace di arricchire e precisare una narrazione a tratti stereotipata che la critica ha consegnato agli studi.

Perché Paolini, nella grafica, è cresciuto. Nel 1959 si diploma a Torino presso l’Istituto tecnico Statale di Arti Grafiche e Fotografiche e il suo orizzonte visivo si forma sulle pagine dei repertori dedicati al *graphic design*. In questa cornice è la scuola svizzera, erede delle istanze maturate nell’ambito del Bauhaus e delle ricerche costruttiviste, a rappresentare un riferimento certo per il costituirsi di un bagaglio formale improntato ai principi di una visualità tanto moderna quanto autonoma rispetto al panorama che lo circonda³: economia dei mezzi ed essenzialità della composizione, impiego di strutture elementari, prevalenza dei bianchi, commistione di sintassi grafica e fotografica.

Non sarà difficile ritrovare queste componenti nei progetti che Paolini realizza sin dagli anni Sessanta a partire dal giovanile bozzetto per il concorso internazionale del manifesto della VII Biennale di San Paolo (1962), un elaborato estremamente rarefatto in cui colloca all’interno di una rigorosa quadrettatura virtuale i nomi degli artisti che avrebbero partecipato all’esposizione. Emergono da subito alcuni elementi fondanti dell’operatività di Paolini tanto nella grafica applicata quanto nella grafica d’autore: l’impiego di griglie quadrangolari per scandire le superfici, tracciate sulla pagina o affidate alla combinazione geometrica degli elementi compositivi, e il ricorso alla tecnica del collage, che in numerose invenzioni – attraverso l’utilizzo di immagini preesistenti – darà luogo nel tempo a raffinate citazioni.

L’universo grafico che Paolini elegge a propria bussola poetica trova conferma nei principali temi su cui l’artista concentrerà la propria attenzione: l’indagine sulla percezione visiva e sui meccanismi che ne sovrintendono il funzionamento appaiono l’indice di una particolare sensibilità verso le problematiche del *graphic design* e sono all’origine di alcune iconografie strettamente connesse al mondo della grafica applicata. Le più ricorrenti sono le immagini del cono visivo che si diparte dall’occhio e della mano che mostra o disegna, entrambe metafore di un’operatività che rimanda alla formazione dell’artista ma che, allo stesso tempo, definisce l’orizzonte di una inedita e assolutamente individuale ricerca volta a indagare i processi e gli strumenti stessi del fare arte.

Nella litografia *Trompe l'oeil* (1977), ad esempio, Paolini seleziona una fonte rilevante come il disegno pubblicato da Herbert Bayer nel saggio *Fundamentals of exhibition design* (1939) quale modello di progettazione per spazi espositivi. Ma, a distanza di quarant'anni, l'artista rielabora lo schema di indagine di quel campo visivo esteso e lo complica moltiplicando le prospettive che si aprono all'osservazione. Ciò avviene in accordo alla centralità che nella sua opera occupano i temi della percezione multipla e delle infinite possibilità che si offrono allo sguardo, riflessione che gli vede prediligere il concetto di campo visivo mobile a quello di visione prefissata.

Dialoghi altrettanto significativi Paolini intrattiene con i maestri del Bauhaus e della grafica svizzera – Bayer, El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Max Huber – in una serie di lavori grafici in cui la mano dell'artista funge da dispositivo per attivare lo sguardo. Numerose a tal proposito sono le soluzioni per inviti e pubblicazioni messe a punto da Paolini dagli anni Settanta, come la sovracoperta della monografia a cura di Germano Celant edita da Sonnabend Press (1972) e la copertina del catalogo dell'esposizione al Mannheimer Kunstverein (1977). La prima utilizza una fotografia successivamente reimpiegata nell'invito alla personale della Galleria D'Alessandro/Ferranti (1975), in cui la mano in primo piano mostra la copertina ancora bianca celando al contempo il volto dell'artista; nella seconda Paolini combina i profili grafici di una mano che disegna un'altra mano con la fotografia dell'opera *Proteo III* (1971), anch'essa frutto di una sovrapposizione di elementi riconducibili alla medesima iconografia.

L'attenzione con cui Paolini cura la grafica dei materiali visivi a cui è affidata la comunicazione della propria attività espositiva trova un'importante conferma nel lavoro di progettazione per riviste e case editrici con cui l'artista collabora dal 1969: una produzione che, dall'ideazione dell'immagine di copertina al disegno di collana, rivela nelle soluzioni formali e negli elementi stilistici la sua inconfon-

dibile mano. D'altronde è proprio nell'industria del libro che dagli anni Cinquanta e Sessanta sono venute maturando alcune delle più innovative esperienze di contaminazione tra mondo dell'editoria e della ricerca artistica; due realtà che proprio in quei decenni contribuiscono a fare di Torino uno dei laboratori più interessanti nel panorama nazionale.

Giulio Paolini e l'editoria a Torino negli anni Settanta

All'altezza del 1969 la casa editrice Einaudi è un riferimento indiscusso per gli operatori culturali internazionali e una vera e propria fucina di intellettuali, letterati, creativi. Può vantare un ufficio tecnico di grande efficienza e una decennale attenzione alla cura dell'immagine grafica affidata a personalità di spicco come Albe Steiner, Max Huber, Bruno Munari. Quell'anno segna un doppio esordio: l'avvio di *Einaudi Letteratura*, collana di frontiera nata dall'ingegno di Paolo Fossati⁴, e l'inizio della collaborazione di Paolini con la casa editrice torinese come autore del collage di copertina per il primo volume di quella serie, *Teste-morte* di Samuel Beckett. Trentotto titoli dopo – siamo nel 1975 – «Paolini fece Paolini»⁵, ovvero *Idem*: una monografia interamente concepita dall'artista che curò la scelta dei materiali visivi e testuali, l'impaginazione e l'ideazione dell'immagine di copertina. Il resto lo fece la penna di Italo Calvino, che pochi anni prima aveva firmato per *Einaudi Letteratura* la prefazione al volume *Lo spazio inquieto* di Fausto Melotti. Nuovo anno, nuova impresa. Nel 1976 comincia la pubblicazione di una piccola serie voluta da Giulio Einaudi, conosciuta come la «Serie "bianca" dei Coralli». Paolini progetta la veste grafica ideando una soluzione in cui prevalgono bianco e vuoto, risultato di un'operazione di azzeramento degli elementi visivi che porta alle estreme conseguenze l'immagine elegante e minimale di casa Einaudi. Dalla pagina all'ambiente, a un anno dalla sua ultima collaborazione, l'artista è chiamato a disegnare l'allestimento per lo stand Einaudi in occasione di uno dei princi-

pali incontri internazionali dedicati all'editoria, la Fiera del Libro di Francoforte. Paolini, che sin dagli anni Sessanta si era misurato nella creazione di opere su scala ambientale e nell'ideazione di allestimenti scenografici per il teatro, traspone nello spazio la visione sintetica ed essenziale che aveva caratterizzato i precedenti lavori di progettazione; la fa da padrona la pura geometria dell'ovale einaudiano, realizzato per mezzo di un'accurata sistemazione a parete dei titoli in catalogo.

L'intensità della collaborazione con la casa editrice torinese basterebbe a dimostrare quanto il lavoro grafico rivesta una posizione di rilievo nella professione di Paolini, ma gli anni centrali del decennio Settanta ci restituiscono un artista impegnato ben oltre e su più fronti con il vitale mondo dell'editoria. È in particolare il circuito delle librerie cittadine, che a Torino emerge per l'attività di promozione artistica alternativa ai canali ufficiali, a coinvolgere Paolini in nuovi progetti.

Per la libreria Stampatori, sede di iniziative espositive spesso connesse all'edizione di opere grafiche in tiratura limitata, Paolini aveva realizzato nel 1967 una serie di cinquanta tele serigrafate dal titolo *Una poesia*, in coincidenza con l'avvio di un'importante produzione grafica che contraddistinguerà la sua attività negli anni a venire. A un decennio di distanza, l'artista è impegnato in un lavoro grafico ben diverso per la casa editrice che, nata nel 1975 su iniziativa di Ippolito Simonis, dalla libreria prende il nome: il disegno della collana *Stampatori didattica* (1977), un progetto di chiara derivazione costruttivista che presenta superfici non figurate e interamente bianche, interrotte dalle sole bande in rosso collocate verticalmente lungo i lati. Quello stesso anno Paolini realizza per Stampatori la copertina di *Com'è bella la città*, volume che raccoglie gli interventi di un colto dibattito sul futuro della città moderna avviato nel 1975 sulle pagine della rivista «Nuovasocietà». Qui la banda rossa su fondo bianco è inserita orizzontalmente a metà pagina, a segnare la divisione tra la parte superiore destinata ai testi e la par-

te inferiore in cui campeggia l'immagine di copertina: un collage della serie *Perspective* (1975), opera da cui erano state tratte anche le illustrazioni per la rivista.

Il nome di Paolini compare nuovamente sulla copertina di «Nuovasocietà» alla fine del 1976. La soluzione visiva pubblicata sul numero 90, già declinata in lito-serigrafia nel 1975, è un collage che mette in scena un sapiente gioco di rimandi visivi. Ma rispetto all'opera grafica, che sviluppa e rinnova un'iconografia già cara all'artista, la versione impiegata in ambito editoriale si distingue per l'inserimento di elementi testuali negli spazi bianchi della pagina, informazioni che anticipano al lettore i contenuti della rivista. Non stupisce ritrovare una variante di questa costruzione in un'altra illustrazione di copertina realizzata da Paolini alla fine degli anni Settanta, quella per *Postminimalism* di Robert Rauschenberg. A pubblicare il volume nel 1978 è la Out of London Press, casa editrice indipendente con sede a Milano, New York, Norristown, legata alla figura del poeta e letterato Luigi Ballerini. In linea con l'interesse del suo fondatore per le ricerche espressive sperimentali – poesia visiva in prima battuta – la OOLP si proponeva come realtà internazionale accreditata nei settori della critica, dell'estetica, della filosofia del linguaggio e della poesia. A Torino la casa editrice stampava i propri titoli e in città trovava il suo principale luogo di diffusione nell'omonima libreria, un punto vendita specializzato in proposte di ricerca e nell'organizzazione di mostre dedicate a lavori su carta e libri d'artista. Paolini, che collaborò a più riprese come consulente grafico della libreria torinese, elaborò il progetto per il volume di Rauschenberg precedendo il contributo di Mario Merz per *Cospaia* di Giuseppe Riso. L'immagine è quella della mano che mostra il supporto da cui emerge, generando una successione di piani che culmina con il campo nero della copertina: un'operazione di matrice concettuale, coerente con l'indagine metatestuale che connota l'opera dell'artista e che ben dialoga

con alcune esperienze analizzate nel saggio dal critico americano.

Uno spazio di tutto riguardo merita il lavoro creativo per «Rivista RAI», un caso unico per continuità e tipologia di intervento. È con questa collaborazione che, all'inizio degli anni Settanta, trova applicazione quell'abilità grafica non ancora approdata al circuito delle case editrici ma già manifestata da Paolini nella progettazione di inviti e materiali a stampa a margine della propria attività espositiva. Nata come notiziario interno e cresciuta nel tempo come pubblicazione aziendale, nel 1970 «Rivista RAI» svolge la funzione di testata giornalistica su temi di attualità e approfondimento culturale. Dalla fine degli anni Cinquanta si era distinta per la qualità della veste grafica, affidata ai “professionisti della bella pagina”⁶ che si erano formati e operavano tra Torino e Milano: Toio Bonfante, Danilo Nubioli, Pino Tovaglia e Giancarlo Iliprandi, nomi di prim'ordine nel panorama del *graphic design* editoriale.

L'ingresso di Paolini nel novero dei grafici professionisti non rompe il circolo virtuoso ma introduce un apporto creativo del tutto nuovo, affine per ragioni e procedure operative alla sostanza della sua ricerca artistica. Guidato dall'impostazione monografica dei singoli numeri, l'artista cura l'elaborazione delle copertine coniugando aspetto grafico e concettuale, lavorando sulle associazioni tra informazione testuale e visiva. Nella maggior parte delle soluzioni di copertina le fonti utilizzate provengono da un repertorio tanto vasto quanto diversificato, che spazia dalla tradizione alla modernità, dalla dimensione

privata all'immaginario comune. Se a prevalere è l'uso della citazione, colta o popolare, emergono in queste serie alcune invenzioni grafiche di particolare efficacia. È il caso di *Universo grafico*, per cui Paolini realizza un collage scomponendo le lettere del titolo e ricomponendo i frammenti di testo all'interno di un ovale che evoca un'immagine cosmica e primordiale. Gli altri elementi si inseriscono all'interno di un progetto che cambia nel tempo: se nel biennio 1970/71 il nome della testata occupa la parte superiore della gabbia, a partire dal 1972 viene elaborato in forma di logo e inserito con maggiore libertà nello schema compositivo. Nel numero *La radio e la televisione per l'arte*, ad esempio, Paolini ha l'intuizione di collocarlo obliquamente nello spazio dello sfondato architettonico che ha scelto come immagine guida: una ripresa fotografica dal basso verso l'alto del cortile di Palazzo Labia a Venezia, sede Rai in Veneto. Il lavoro per «Rivista RAI» non si esaurisce nei progetti di copertina. L'artista cura per il periodico anche l'impaginazione, ricorrendo al colore per conferire maggior peso ad alcuni elementi e cercando di costruire – come egli stesso dichiara – originali percorsi per l'occhio⁷. Nell'operazione di messa in pagina si riflette tutto l'interesse di Paolini per il tema della visione in rapporto allo spazio, sia esso una superficie o un ambiente: *Disegno geometrico* (1960), *Lo spazio* (1967) e *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)* (1969) appaiono gli esiti più significativi di un'indagine che sin dalle prime prove ha saputo trasformare l'operatività grafica in operazione artistica.

¹ Il titolo di questo contributo è tratto da una conversazione con l'artista tenutasi in occasione delle ricerche per la tesi di laurea *Giulio Paolini e l'editoria a Torino negli anni Settanta. Esperienza e memoria grafica* (Università degli Studi Roma Tre, Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte, A.A. 2007/2008, relatrice Prof. ssa Barbara Cinelli, correlatrice Prof. ssa Laura Iamurri).

² *Impressions graphiques. Progetti e collaborazioni editoriali di Giulio Paolini*, Marco Noire Editore, Torino 1989.

³ A questo proposito di veda il testo che Paolini ha pubblicato nel catalogo della mostra dedicata ad Armando Testa (Castello di Rivoli, 21 febbraio-13 maggio 2001).

⁴ Valentina Russo, *Einaudi Letteratura di Paolo Fossati*, in «Studi di Memofonte», n. 13/2014, pp. 262-283.

⁵ Paolo Fossati, *Di cose accadute a Torino. Lettera all'amico collezionista*, in *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, catalogo della mostra a cura di Ida Gianelli (Castello di Rivoli, 5 febbraio-25 aprile 1993), Charta, Milano-Firenze 1993, p. 34.

⁶ L'espressione è presa in prestito da Vincenzo Sinisgalli, *L'era dei designers*, in «Rivista RAI», settembre-dicembre 1973, p. 41.

⁷ Si veda Giulio Paolini in Guido Boursier, *Gli architetti del piombo*, in «Rivista RAI», luglio-agosto 1970, p. 15.