

Fuori quadro

A proposito di una nuova mostra di Giulio Paolini alla galleria Alfonso Artiaco di Napoli

Brunella Velardi

Uno sguardo laterale, lanciato di sbieco su un oggetto, rivela in genere una specifica efficacia nel trafiggerlo che un'osservazione frontale, ortogonale al piano, non dimostra. Questo moto, assunto come metodo di attraversamento critico da certo concettualismo ed elevato ad un piano lirico più di altri da Giulio Paolini, appare esercizio necessario e in quanto metodo non perde necessità nel suo perpetuarsi, come la ripetizione di una basilare regola grammaticale, o come la pratica reiterata dell'autointerrogazione. Proiettate nella direzione di possibili svelamenti, o della concretizzazione formale di nodi enigmatici e ineffabili, le opere di Paolini si impongono da sempre per il loro attingere all'alfabeto più materiale dell'arte – tele, cornici, cavalletti, schemi prospettici, piedistalli, teche... – e della storia dell'arte – la ricerca condotta attraverso lo strumento della tautologia raggiunge il culmine nell'uso di frammenti di cataloghi dell'opera nell'opera stessa, come avviene nel caso del polittico *Senza titolo* della raccolta *Terrae Motus*, in cui sulla superficie delle quattro tele, esposte alla presentazione della collezione a Villa Campolieto a Ercolano nel 1986, sono disposti a collage frammenti del catalogo della precedente edizione della mostra, tenuta nella stessa sede due anni prima.



Giulio Paolini, *Senza titolo (Pompei)*, 2020. © Luca Vianello, Torino. Courtesy Alfonso Artiaco, Napoli

La centralità conferita allo strumento non deriva tuttavia dal riconoscimento della sua irrinunciabilità al pari delle altre componenti dell'opera: la tecnica, il soggetto, lo stile, e così via. Consegue invece dall'essere esso stesso prodotto intellettuale, risultato di un percorso di elezione, raffinamento, stratificazione, le cui radici culturali sono tanto remote da aver rinunciato a distinguerne origine ed evoluzione storica, riducendolo a un *a priori* non ulteriormente indagabile (1). L'inaspettato protagonismo di cui lo si insignisce sembra quindi funzionale anche al tentativo di disvelamento dell'intreccio di convenzioni (spesso finzioni) che innerva la costruzione e l'osservazione dell'opera d'arte, nella dichiarata presa di coscienza che appunto di costrutti artificiali si tratta. Ma quell'*a priori* diventa per Paolini anzitutto il luogo dove ricercare il nucleo primigenio dell'arte, la consistenza e la forma della materia grezza da cui l'opera trae origine. Come chi, trovandosi al cospetto di un dispositivo sconosciuto, lo rigira tra le mani cercando il giusto verso di attivazione per comprendere l'urgenza a monte della sua produzione, così l'artista si aggira intorno all'opera d'arte, si china, sbircia, si sporge per scovare il dipinto prima che sia dipinto, la struttura che tende la tela, il piedistallo prima che vi sia issata la statua.

Dello strumento si rintraccia dunque il ruolo di spazio-chiave sul quale condurre la propria perlustrazione, lontano da una distrazione di tipo contemplativo rivolta al prodotto estetico che, d'altro canto, è legato a doppio filo con la contingente temporalità dell'artista.

Da questa Paolini prende dichiaratamente le distanze: «Forse troppi equivoci sono oggi provocati dalla credenza, ampiamente condivisa, che individua l'artista come interprete del suo tempo. Il tempo che conta non è il suo, ma quello dell'opera, alla quale non corrisponde l'arco di esperienze della vita dell'autore» (2). Se non all'autore, il tempo dell'opera non appartiene nemmeno allo spettatore – per riprendere il lessico teatrale caro alle *mise en scène* di Paolini – e tuttavia lo spazio è il volume all'interno del quale insiste il loro stesso corpo, sicché lo spazio dell'opera si dispiega in una dimensione che l'artista può destrutturare indagandone le pieghe più implicite. Poco importa che questo avvenga negli anni '60 del Novecento o negli anni '20 del Duemila, poiché, appunto, queste temporalità appartengono all'uomo e non all'opera. È per questo che, in fondo, visitare una mostra in cui Giulio Paolini si riconferma eterno compositore delle infinite declinazioni de *l'art pour l'art* offre, nel trascorrere umano del tempo, ogni volta la possibilità di uno spiazzamento inedito, che pur nel rimescolare le carte delle più tradizionali espressioni dell'arte, il dipinto, la statua, il busto ritratto, propone sottili scorci sullo stupore della percezione, sia essa sensoriale o culturale. Insomma, è come se l'assunzione dell'atemporalità dell'arte come prospettiva critica di per sé aprisse di fatto la porta a un flusso di configurazioni e riconfigurazioni eternamente attuali, nonostante il veloce mutare delle condizioni fenomeniche dell'esperienza, vale a dire il profondo trasformarsi dei tempi. Il non radicarne il soggetto entro specifiche temporalità fa sì che l'opera trascenda la contingenza delle tematiche proprie della contemporaneità dell'artista (e dello spettatore), concentrando piuttosto la sua attenzione sui dispositivi che costituiscono il presupposto, sempre interrogabile, della sua stessa esistenza.



Da sinistra. Giulio Paolini, *Piazza d'Italia (III)*, 2002. Ph. Grafiluce. Courtesy Alfonso Artiaco, Napoli.
Giulio Paolini, *In scena (Gilles)*, 2021. Ph. Grafiluce. Courtesy Alfonso Artiaco, Napoli

L'autoreferenzialità diventa così un congegno attraverso cui esercitare una sorta di *institutional critique*, laddove l'istituzione è costituita dall'opera d'arte stessa, offerta a una destrutturazione che se da un lato ne mette a nudo i meccanismi, dall'altro sfocia spesso in un omaggio alla sua storia e in una celebrazione delle sue capacità di sorprendere, noi e l'artista, nell'atto stesso del suo manifestarsi.

In quest'enfasi ciclica, tra i materiali raccolti, sedimentati e riemersi nell'opera alla stregua di *ready-made* (3), i brani pittorici e scultorei che si incontrano sono tutti testimoni dell'eredità classica e della sua sopravvivenza attraverso i secoli (d'altro canto, cosa c'è di più classico e duraturo delle geometrie perfette entro cui si è inscritta, *mutatis mutandis*, tutta l'arte occidentale dall'antichità al Novecento, per non dire ancora oltre, sfociando oltre il principio del terzo millennio con il retaggio cartesiano delle visualizzazioni digitali?), che Paolini raccoglie e frammenta, per poi ricomporla in nuovi equilibri compositivi e strutture formali. È a questa frammentazione-decostruzione che sono riconducibili le pratiche del collage, assemblaggio di scene, ritagli, strappi, e

dell'installazione, anch'esso assemblaggio di piani prospettici, superfici smembrate e ricollocate, in un moto compassato e armonico dalle due alle tre, alle quattro dimensioni (evocate fra l'altro, nel tutt'uno con la loro sostanziale inespugnabilità, dalla presenza di orologi di dechirichiana memoria) e viceversa. In questo percorso tra oggetti e immagini propri del suo mestiere, attraverso il costante riproporsi del dilemma del farsi dell'arte e del suo concepimento da parte dell'artista, le opere di Paolini danno forma all'interrogativo originario con gli strumenti dell'ironia, della metacritica della citazione. L'incedere analitico di Paolini non si discosta molto, in fondo, da un'indagine spirituale sul mistero della creazione, condotta però senza cedere al dogma e al contempo accettando l'insolubilità della questione; o meglio, «senza poter rinunciare» a descrivere quel vuoto (di conoscenza esatta e di piena comprensione) in cui l'artista stesso «si aggira» (4).

In questo solco di ineccepibile coerenza al proprio tragitto intellettuale si inseriscono anche i lavori presentati nell'ultima personale dell'artista alla galleria Alfonso Artiaco, significativamente intitolata *Fuori quadro*. Una “messa a fuoco” preventiva dello sfalsamento prospettico con cui Paolini osserva le vestigia del passato. Dall'*Amazzone* di Policletto che in *Vis à vis* (5) si raffronta a se stessa e alla sua volumetria in rapporto allo spazio fittizio evocato nella tela a cui si addossa; alle *Piazze d'Italia* (6) che, dalle due dimensioni delle tele dipinte da De Chirico, si espandono nello spazio della galleria con installazioni che ne conservano solo essenziali cenni referenziali nel tentativo di agguantarne invece la luce, il silenzio (7), la sottile inquietudine sotto la forma di un'apparente instabilità della composizione; fino alle vedute di Pompei – nella serie *Senza titolo (Pompei)* (8) –, in cui la distanza siderale del tempo della città sepolta dalla lava si fonde con la visione del cosmo nei frammenti di immagini celesti disposti a collage sui disegni, a ricongiungere ancora una volta temporalità ed eternità. O meglio, la temporalità dell'opera (Pompei stessa) con l'eternità della natura, che così spesso, con le fattezze di un cielo stellato, trova posto nei suoi lavori. Allo stesso modo, la conchiglia che compare in *Nello stesso punto* (9), pare tirare fuori per un istante l'uomo dal circolo autoreferenziale dell'arte per riconnetterne la scintilla vitale al più vasto equilibrio cosmico, unico vero padrone del tempo. Ma *fuori quadro* è anche, di nuovo, il luogo di quel cammino circolare intorno all'indicibile verità dell'arte, che continuamente si rimette in discussione per riceverne precarie conferme. Un movimento, questo, persino letterale in *Giove e Antiope* (10), in cui compaiono frammenti dell'omonimo dipinto di Watteau; qui, però, per l'amazzone la cornice è piano d'appoggio, per il padre degli dèi è lo spazio nel quale e dal quale la sua figura si smembra disintegrando il quadro stesso, lasciandolo vuoto. O, ancora, in *In scena (Gilles)* (11), anch'esso personaggio watteauiano sbalzato via dal suo paesaggio di sfondo e poi anche dalla sua cornice, per ritrovarsi sospeso tra un cavalletto e un palcoscenico, dove però un drappo d'oro si discosta per lasciarlo esistere nel nostro vederlo: fuori dalle finzioni dell'arte e di nuovo nelle convenzioni della percezione. A ben vedere, *La caduta di Icaro* (12) che apriva la mostra, di questo eterno precipitare dell'ingegno dall'artificio alla realtà è presagio e destino.

aprile 2021

1) A proposito della confutazione di tale assunto, in particolare per quel che riguarda l'adozione della cornice e della geometria del piano in relazione alla resa delle tre dimensioni, cfr. M. Schapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo* (1966), Roma, Meltemi, 2002, in part. pp. 92-100.

2) Giulio Paolini in A. Mattiolo, G. Paolini, *L'ora X. Né prima né dopo*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 2009, p. 15.

3) Cfr. R. Barilli, *Un povero-ricco per eccellenza: Giulio Paolini*, in id., *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 17-22: 21.

4) Cfr. Giulio Paolini in B. Corà (a cura di), *Signore e signori... Un'opera di Giulio Paolini al Museo di Capodimonte*, catalogo della mostra, Napoli, Electa, 1988, p. 13.

5) *Vis-à-vis (Amazzone)* (1), 2019. Calchi in gesso, basi bianche, matita e matita rossa su tela preparata. Due calchi h 42 cm ciascuno, due basi cm 130 x 34 x 17 ciascuna, tela cm 160 x 240; dimensioni complessive cm 240 x 240 x 20.

6) *Piazza d'Italia (I)*, 2001, collage su tela rovesciata e su parete, sedia. Tela cm 220 x 180; dimensioni complessive variabili; *Piazza d'Italia (II)*, 2001, matita e collage su carta, telaio, sedia. Telaio cm 220 x 180; dimensioni complessive cm 275 x 280 x 165; *Piazza d'Italia (III)*, 2002, tela preparata, fotografie, foglio bianco, sedie. Tela cm 220 x 180; dimensioni complessive cm 87 x 235 x 221.

7) Le parole dell'artista riportate nel comunicato stampa della mostra fanno da *trait d'union* con la suggestione originata dai dipinti metafisici: «Nelle sue *Piazze d'Italia* Giorgio De Chirico riporta quell'aria e quella luce al loro silenzio autentico e originario: anzi, a un silenzio ancora anteriore..., indefinito, insondabile». Il fulcro intorno al quale gira l'interesse di Paolini per quelle opere pare costituirsi

nel “silenzio” “indefinito” e “insondabile” proprio su quel vuoto che Corà pone al centro della sua lettura del lavoro dell’artista (cfr. B. Corà, *op. cit.*).

8) *Senza titolo (Pompei)*, 2020, matita e collage su carta, cm 35 x 50 (senza cornice). In esposizione serie di 5 opere.

9) *Nello stesso punto*, 2021. Sfera di metallo, conchiglia, collage su cartoncino nero, lastra di plexiglas, base, teca di plexiglas, dimensioni complessive cm 130,5 x 51 x 51.

10) *Giove e Antiope*, 2016-21. Cornice dorata, lastra di plexiglas, collage su tela. Tela cm 160 x 240 cm, cornice e lastra cm 40 x 60 ciascuno.

11) *In scena (Gilles)*, 2021, riproduzione fotografica in teca di plexiglas, sedia Thonet, cavalletto, cornice dorata, tessuto dorato.

12) *La caduta di Icaro*, 2020 matita e collage su carta, cm 75 x 69,5 (senza cornice).

