

Gli scritti che accompagnano  
le immagini delle opere  
in mostra sono di Giulio Paolini

Un'esposizione – l'ho detto e ripetuto altre volte – non è il risultato, il bilancio di una fase di lavoro o un'antologia di opere scelte e riunite all'occasione. È invece – e preferirei parlare di atto espositivo – la messa in scena di quelle opere che in quella data occasione concorrono a costituire una sorta di testo, di racconto per immagini.

Come simmetria vuole, alle tre figure ospitate nell'atrio della Pinacoteca dell'Accademia Carrara (*Tre per tre: l'autore, il modello, l'osservatore*) corrispondono tre sedi espositive (la stessa Pinacoteca, l'area didattica dell'Accademia, le sale della GAMeC). Inoltre, tre di queste sale sono intitolate a tre materie di studio artistico (*Pittura, Scultura, Disegno*) e affiancate da un'altra sala (*Quadri d'autore*) che evoca lo spazio dell'atelier, del luogo dove l'artista prende (o perde) la propria identità di autore, concedendo cioè all'opera il valore primario, originale e assoluto, e attribuendo a se stesso il ruolo secondario di attore, o servo di scena, nell'inesauribile e grandioso (ma silenzioso) spettacolo della Storia dell'Arte.

Qui, a Bergamo, sono cresciuto fino all'età di dodici anni, fino cioè al definitivo trasferimento della famiglia (1952) a Torino. A mia memoria potrei dire di esserci nato, se non mi fosse stato detto e i miei documenti anagrafici non confermassero di essere nato a Genova (1940) e di essermi trovato residente a Bergamo quando ancora non avevo compiuto i due anni. E qui a Bergamo, a otto anni di età (1948) colsi la mia prima, la mia più netta e clamorosa affermazione professionale. Detto in tono più modesto e ragionevole, colsi qui il primo annuncio di quella che sarebbe in seguito diventata la mia professione, o più concretamente la mia vocazione: conseguii cioè il primo premio di un affollatissimo concorso nazionale di disegno infantile, da una giuria presieduta da Felice Casorati, a quell'epoca autorità massima delle arti a Torino, città nella quale, per curiosa coincidenza, mi sarei trasferito qualche anno dopo senza peraltro conoscere il Maestro di persona.

Non ricordo quasi nulla dei tre piccoli miracolosi acquarelli che mi valsero quella inaspettata e certamente immeritata affermazione. Né riesco a capire, ancora oggi, la ragione di quel primato conquistato tra più di 28.000 concorrenti... E del resto, ad essere sincero, non riesco tuttora a capire la ragione (se c'è) che ancora e sempre più mi spinge a insistere in una professione (di fede) o strano mestiere che non accenna a concludersi. Ci vengono in soccorso le parole di Paul Valéry quando nel corso di un'intervista dichiarava esplicitamente: "Non so, non posso sapere che cosa ho voluto *dire*, quello che so è che ho voluto *fare*".

Ma ora, dopo questa premessa, diamo avvio a un breve glossario, a un sintetico ABC ad uso di chi, come noi, affida il proprio tempo e le proprie energie a qualcosa di così labile e indeterminato come lo studio e la pratica dell'arte.

## A come Accademia

Nel termine risuona qualcosa di trapassato, anche se tuttora presente. Dicevo, appena ieri: "Ho lasciato l'insegnamento in Accademia, anni fa, proprio per evitare di dare consigli ai giovani artisti, o di dire ai giovani come si diventa artisti. Artisti non si nasce, e non si diventa?"

"Impara l'arte e mettila da parte": nessun altro proverbio sembra far coincidere meglio il senso col significato letterale. Più che una metafora è un puro e semplice avvertimento, più che alludere esplicitamente ammonisce: trattieni, custodisci tutto quello che hai appreso e maturato nell'esperienza e nello studio.

Ma non è così... O meglio, è così ma può anche essere il suo contrario. L'incognita è rappresentata dal come intendere quel "da parte", espressione che sembra oscillare in due direzioni contrapposte. Che cosa vorrà dire? Dovremmo cioè utilizzare, impiegare, mettere a frutto il patrimonio di conoscenza messo appunto da parte nel corso della nostra esperienza di studio? O invece non rimetterlo in gioco, farne tesoro senza ridurlo a strumento operativo, stare a guardare e lasciare le cose come stanno?

Il dilemma si pone dunque, in termini di studio e di educazione artistica, tra il dire e il tacere, tra il fare e l'osservare.

Mettere "da parte" può insomma anche suggerire, da un certo punto di vista, di far tacere la parola, osservare il silenzio. A volte, a proposito di silenzio, si rischia il paradosso di parlarne o di scriverne (come appunto ora mi sta capitando: splendori e miserie dell'autore, sempre proteso a eccedere il suo ruolo, a superare se stesso).

Dal dire al fare... Niente come l'arte si fa senza dire: tace, non risponde alla domanda, parla senza spiegarsi.

Basta così: silenzio, buio in sala... L'opera è in scena. Disponiamoci tutti (autori e spettatori) ad ascoltare la sua voce che come tutti sappiamo ci parla senza ricorrere alla parola, senza far rumore, senza comunicarci alcunché.

Ci ascolta e ci parla ogni tanto (è lì da secoli) senza esigere attenzione né chiedere consenso... immobile, sempre uguale (senza età) ma sempre pronta ad apparire diversa e inaspettata, come la prima volta.

## A as in Academy

This term seems to have a pluperfect ring to it, even though it is still present. Just yesterday I was saying, "I left teaching at the Academy years ago precisely to avoid giving advice to young artists or tell young people how to become artists. Aren't artists born and not made?"

There is an Italian saying that goes "Learn an art and take it to heart". No other proverb seems to merge sense with literal meaning so well. More than a metaphor, it is pure and simple advice; rather than alluding it specifically admonishes: retain and safeguard what you have learned and matured with experience and study.

But this is not the case.... Or rather, it is, but just the opposite can also hold true. The unknown factor is how we are to understand that "to heart", an expression that seems to move in two opposite directions. What does this mean? Are we to use, employ, exploit the heritage of knowledge we have taken to heart during our study experience? Or should we instead avoid risking it? Should we bear it in mind without reducing it to an operating instrument, watching from the sidelines and maintaining the status quo?

The dilemma thus arises in terms of study and artistic education, between speaking and keeping silence, between doing and observing.

In a certain way, taking something "to heart" can also suggest hushing words and observing silence. On the subject of silence, sometimes we risk the paradox of speaking or writing about it (as I happen to be doing now: the misery and splendour of the author, ever anxious to surpass his role and outdo himself).

From saying to doing.... There is nothing like art that does without saying. It keeps still, refuses to answer questions, speaks without explaining.

Enough now! Silence falls, the lights are dimmed... and the opus is on stage. All of us (authors and spectators) prepare to listen to its voice, which – as we all know – speaks to us without words, noiselessly, without telling us a single thing.

It listens to us and speaks to us every so often (it has been there for centuries), without demanding attention or approval... immobile, ever the same (ageless), yet ever ready to look different and surprising, like the first time.

## B come Bellezza

Estranea ad ogni definizione, la bellezza è parente stretta dell'infinito, della vertigine dell'interpretazione: ma non è posta al di là, alla fine di una prospettiva indecifrabile, in estrema, irraggiungibile lontananza. È posta al di qua, sulla soglia: presidia la soglia del luogo che dovrebbe ospitare la sua immagine.

Sempre mutevole, ancorché immobile, la bellezza ci appare in controluce. Le attribuiamo i lineamenti che i nostri occhi sono stati educati a vedere "dal vero" e che invece non le appartengono, non bastano cioè a configurarla, a darle un volto: erede del vero, non riconosce però nel vero il suo modello, nascosto oltre quella soglia.

L'artista crede di essere "toccato" dalla bellezza, di avere il privilegio, o la condanna, di essere il solo a poter accedere a quella stanza, oltrepassare quella soglia.

## B as in Beauty

Foreign to all definition, beauty is a close kin of the infinite, of the giddiness of interpretation: but it is not set beyond, at the end of an inscrutable perspective, in the far-off, unreachable distance. It is here, at the threshold: it oversees the threshold that should hold its image.

Ever changeable yet immobile, beauty appears to us against the light. We assign it the features our eyes are accustomed to seeing "from real life" and that instead do not pertain to it. In other words, these features are not enough to configure it, to give it a face. It is the heir of reality, yet in real life it does not recognise its model, concealed beyond that threshold.

The artist believes he has been "touched" by that beauty, that he has the privilege – or the punishment – of being the only one who can access that room and cross that threshold.

## C come Conversazione<sup>1</sup>

**D.** Cosa pensava del ruolo dell'artista negli anni sessanta? Era un ruolo più sociale o più marginale?

**R.** Personalmente, ritengo che il ruolo dell'artista sia sempre e allo stesso tempo "sociale" e "marginale". Sociale nel senso che è lui (solo lui) a legare il proprio nome a quel poco (davvero poco) che resta, al di là del frastuono del quotidiano. Ma guai a chi (come lui) volesse affermarlo, imporlo qui ed ora, impartire cioè ai suoi contemporanei la consapevolezza del suo primato, il privilegio della sua verità.

**D.** Qual era, negli anni sessanta, la sua relazione con la filosofia... per esempio col pensiero di Michel Foucault?

**R.** Quella di ricercare sempre il "nuovo" senza però ignorare la persistenza dell'"antico", avendo cioè la precisa consapevolezza che tutto è già antico. E credo anche la facoltà di individuare una sorta di "intelletto collettivo" nella storia del pensiero...

**D.** Cosa intendeva per "uso del linguaggio"... Per esempio a proposito dell'opera *Averroè* in riferimento agli scritti di Borges.

**R.** All'epoca ebbi a dire (e ancor oggi vorrei ripetere) che l'arte è soprattutto linguaggio, un certo aspetto del linguaggio...

Quando pensai di riunire tutte le bandiere in una sola mi riferii appunto ad *Averroè*, conosciuto grazie a Borges e alla sua impareggiabile capacità di evocare l'universale (di tempo e di luogo).

**D.** In che relazione si trova con i movimenti artistici contemporanei?

**R.** Credo di appartenere a quella fase dell'arte contemporanea cosiddetta concettuale, ma non mi riconosco in quel certo radicalismo di puri enunciati teorici tipicamente anglosassone.

**D.** Lei ha detto che l'autore è uno spettatore, il primo spettatore dell'opera. Lo pensava già negli anni settanta?

**R.** Certamente, da subito ma in modo poco più che intuitivo... In seguito, me ne sono sempre più convinto e documentato attraverso una progressiva conoscenza dell'antico (dell'antichità come regola, come misura dell'eternità).

**D.** Rilevare, Rivelare, Ricordare. Che valore assegna a questi tre verbi e, se ne hanno, quale importanza rivestono nel suo lavoro e nelle sue opere? Cosa significa per lei *disegnare*? Può avere lo stesso significato di *designare*, nel senso di *nominare*?

**R.** Una domanda che è già una risposta: mi ruba le parole...

**D.** La scrittura nel suo lavoro occupa un ruolo fondamentale, sia come dimensione interna del suo fare artistico sia nel senso più ampio di Letteratura, ossia come dimensione esterna e background intellettuale. In che rapporto mette lo scrivere (con le parole) con il *descrivere* (attraverso le immagini)?

**R.** Una risposta (chiedo scusa) un po' precipitosa e ad effetto: così come le parole "descrivono" la scrittura, le immagini "scrivono" la visione...

**D.** Il bianco, come cifra del non espresso, del non detto, dell'assenza che precede ogni rappresentazione, è ricorrente in molte sue opere; il suo uso rivela una condizione di cromofobia o presume un invito al silenzio? O tutt'altro?

**R.** Anche qui, lascio a lei la conclusione (o la diagnosi): quando incontro il colore lo vedo come un'entità autonoma e compiuta. Non nel senso di unità (di monocromo) ma, al contrario, di totalità (la scala cromatica).

**D.** Infine un'ultima domanda. Il suo amore per la storia dell'arte lo ha coinvolto spesso nella ripresa di opere di grandi maestri; penso, nello specifico, al *Pierrot* di Jean-Antoine Watteau e alla sua opera *Dit autrefois Gilles* del 1995 dove lo sguardo del modello è coperto da uno schermo bianco. In questo senso, vista la sua operazione, le rivolgo la domanda che J. Henric, scrivendo su Watteau nel 1982 in *Tel Quel*, si pose: "Che cosa guarda Gilles, nel quadro più enigmatico della storia dell'arte?"

**R.** Posta così, alla fine, questa ultima domanda è davvero toccante e quasi mi toglie la lucidità, la concentrazione necessaria a una risposta più consapevole e meditata: "Guarda, semplicemente guarda".

**D.** Lei è stato tra i protagonisti di due movimenti che tra gli anni sessanta e settanta hanno contribuito ad esercitare una rottura con il passato e i critici sono concordi nel presentarla come l'esponente dell'Arte Povera maggiormente legato al filone dell'Arte Concettuale. Come è riuscito ad elaborare un personale modo di esprimersi e in base a cosa sceglie la tecnica o il medium da utilizzare?

**R.** Mi limito a notare che tecnica e medium, per quanto mi risulta, sono parte essenziale, materia stessa dell'immagine dell'opera.

**D.** In certe sue opere l'effetto di duplicazione, ottenuto attraverso il mezzo della prospettiva che realizza una stanza nella stanza, crea la soglia da lei spesso menzionata allontanando lo spettatore e collocando il quadro in un'altra dimensione, in altri casi invece il quadro viene ripetuto più volte...

Perché questa scelta?

**R.** Perché sono convinto che un'opera non si identifichi del tutto con se stessa, non sia soltanto quella cosa che è, ma posseda o sia posseduta da qualcos'altro che resta nell'ombra...

**D.** A me piace pensarla, come in *Reportage*, seduto in poltrona, il proprio volto nascosto allo spettatore, sospeso tra il visibile e il non visibile, il detto e il non detto. Quale opera secondo lei la rappresenta maggiormente?

**R.** Io personalmente non intendo proprio rappresentarmi in alcun modo: come lei stessa osserva, cerco di tenere le dovute distanze da tutto e soprattutto da me stesso.

<sup>1</sup> In dialogo con tre studenti: Anastasia Ladopoulos (University of Essex), Roberto Cavallini (Ca' Foscari, Università di Venezia) e Cristina Costanzo (Accademia di Belle Arti, Palermo), 2005.

Sono anni, ormai, che non perdo occasione di affrontare l'argomento: parlo, in generale, del disegno, e in particolare di quel mio *Disegno geometrico* lontano nel tempo ma sempre visibile "in trasparenza" in tante mie opere fino ad oggi. Parlo, ancor più in particolare, della facoltà dell'immagine di assentarsi, di evadere da quel quadro lasciando però percepire il tracciato lineare, la squadratura, in modo da consentire alla tela di "respirare", di evocare ogni altra immagine che, virtualmente, possa affiorare in superficie.

Un tracciato che non è un "soggetto" ma un sistema di punti e di linee, dunque elementi immateriali per definizione ma essenziali a mettere in atto ogni possibile visione o anche soltanto la pura eventualità che una visione possa arrivare a manifestarsi.

Il disegno è la dimora dell'immagine, quel luogo silenzioso dove il tempo scorre così lento da sembrare immobile. Perché allora intenderlo come soggetto dal carattere impulsivo, come forza "liberata" (libera da che cosa)? Eppure sembra essere questo l'assunto dell'esposizione *Comme le rêve le dessin*, allestita in due sedi illustri come il Museo del Louvre e il Centre Pompidou, nell'occasione coalizzati nell'errore. O almeno nell'omissione: per spiegarmi meglio, esistono a mio avviso almeno due modi di intendere il termine "disegno".

Disegno come "libero" scorrere della matita sulla carta, approccio fuggevole e immediato, a volte non finito, con la superficie del foglio.

Altro disegno è quello che invece si assenta, scompare ma al tempo stesso resta a governare "dietro le quinte" i tempi e i modi della rappresentazione.

"Chi si esprime è perduto", dicevo ancora anni fa. Perduto, sì, proprio nel senso di perdita dell'orientamento o addirittura dell'equilibrio: di quella attitudine composta, "normale", che ci consente di ascoltare il suono della realtà senza declassarlo a rumore, di apprezzare il brusio delle immagini senza pretendere che alzino la voce.

It's been years now that I never miss the opportunity to deal with this subject: I am speaking of drawing in general, and in particular of my *Disegno geometrico*, remote in time but always visible "in transparency" in many of my works so far. I am referring more specifically to the ability of an image to depart, to escape from that painting yet allow us to perceive the linear trace, the squaring, so that the canvas can "breathe" and evoke every other image that can virtually rise to the surface.

A line that is not a "subject" but a system of points and lines, and thus of elements that are intangible by definition but essential for implementing every possible vision, or even just the pure eventuality that a vision can manifest itself.

The drawing is the home of the image, that silent place where time elapses so slowly it seems to stand still. So why understand it as a subject with an impulsive character, a "liberated" force (liberated from what)? And yet this seems to be the premise of the exhibition *Comme le rêve le dessin*, set up at two illustrious venues – the Louvre and the Centre Pompidou – that, on this occasion, were united in error. Or at least in omission. Let me explain. I believe that there are at least two ways to understand the term "drawing".

Drawing as the "free" movement of pencil across paper, the fleeting and immediate contact, sometimes unfinished, with the surface of the paper.

The other is instead the one that departs. It vanishes yet also remains "behind the scenes" to govern the times and means of representation.

Years ago, I used to say, "He who expresses himself is lost". Yes, lost. In the sense of loss of orientation or even balance: of that composed, "normal" ability that allows us to listen to the sound of reality without declassing it to noise, to appreciate the rustling of images without expecting them to raise their voices.

Agli studenti in particolare vorrei affidare ancora una considerazione a proposito dell'uso dei cosiddetti mezzi di espressione. Siamo oggi di fronte alle più aperte, e incerte, possibilità: ogni mezzo sembra potersi combinare, aggiungere ad altri strumenti, andare ad accrescere i modi e i materiali di una tecnica "globale" che sta ormai per sostituirsi alle tecniche tradizionali, non a caso chiamate anche "discipline" per le regole che le distinguono l'una dall'altra, ciascuna depositaria di un proprio codice autonomo e definito.

A voi studenti vorrei ricordare che fotografia, video, performance... e quanto ancora potrà affacciarsi domani all'orizzonte non nascono dal nulla (né dalla realtà): nel loro albero genealogico riconosciamo nitidamente i diversi passaggi che ci riconducono all'origine delle immagini, dove cioè possiamo ancora distinguere i diversi principi della pittura, della scultura e del disegno.

Il fascino delle antiche rovine che si profilano nel controluce di una veduta al tramonto... non è soltanto una visione cara agli archeologi o agli esteti, ma ispira, dà consistenza e carattere anche alle forme più innovative: voglio dire che ritroviamo cioè la stessa aura di bellezza in tutte quelle opere che, senza darlo a vedere, hanno assimilato e dunque posseggono la discrezione e la grazia di trattenere lo sguardo... Dove possiamo ammirare, in una parola, la sapienza della memoria e del linguaggio.

To students in particular, I would like to offer another consideration regarding the use of so called means of expression. Today we are facing more open and uncertain possibilities. It seems that every medium is combinable, can be added to other instruments, and augment the means and materials of a "global" technique that is now replacing traditional ones, which – not by chance – are also called "disciplines" because of the rules that set them apart from each other, each the guardian of its own autonomous and defined code.

I would like to remind those of you who are students that photography, video, performance art and everything else that may come up on the horizon do not arise from nothing (nor from reality). In their family tree we can clearly recognise the different phases that bring us back to the origin of images, where we can still distinguish the different principles of painting, sculpture and drawing.

The allure of ancient ruins outlined against the light of a view at sunset is not just a vision dear to archaeologists or aesthetes. It inspires, and lends substance and character even to the most innovative forms. I mean to say that we can find the same aura of beauty in all those works that, without letting it show, have assimilated and thus possess the discretion and grace of capturing our gaze. Where – in a word – we can admire the knowledge of memory and language.