

IL COLLAGE ORIGINALE FATTO ESPRESSAMENTE PER «L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA», MISURE AL VERO

LA PAROLA E LA MANO

INTERVISTA A GIULIO PAOLINI DI FRANCESCA PASINI

Marco Noire, editore d'arte di Torino, ha recentemente pubblicato in un prezioso libretto il testo di Martin Heidegger *L'arte e lo spazio*. Giulio Paolini è intervenuto con quattro tavole molto belle, mentre Gianni Vattimo accompagna con una nota il testo di Heidegger e il lavoro di Paolini. Il nostro colloquio prende spunto da questo intreccio; diamo anche un estratto del saggio di Vattimo. Giulio Paolini, in occasione di questa intervista, ha fatto, espressamente per «L'illustrazione Italiana», un collage da «mettere in opera» in una pagina della rivista. Anche di questo lo ringraziamo.

Vorrei leggere con te alcune cose e articolare il nostro colloquio all'interno di questo ascolto.

Va bene.
Cominciamo da Heidegger, dal testo *L'arte e lo spazio*: «Il formare avviene nel modo del circoscrivere, come un includere e un escludere rispetto al limite».

È una considerazione così sapiente che non permette di circoscrivere altro; proviamo. In effetti il dire e il nominare lo spazio come opera è per me una sorta di scommessa continuamente rinnovata con quel vuoto che rappresenta: il limite è la sua natura stessa, è quel qualcosa che l'artista e, poi, l'osservatore considerano come opera; ma questo qualcosa che limiterò nell'opera è, comunque, un che di indefinito e di indefinibile: non so se è spazialmente circoscritto all'opera o piuttosto inesauribilmente ritrovato da un'opera all'altra.

Heidegger procede con una serie di interrogazioni al fine di circoscrivere lo spazio in quanto scultura e dice: «Lo spazio quale si manifesta nel progetto tecnico-fisico, in qualunque modo lo si possa determinare, può essere considerato l'unico vero spazio? Tutti gli altri spazi, lo spazio artistico, lo spazio della vita quotidiana con le sue azioni e i suoi spostamenti, confrontati con esso sono soltanto pre-forme e modificazioni soggettivamente condizionate dell'unico spazio oggettivo, quello cosmico?».

Per me, evidentemente, lo spazio cosmico, il più vertiginoso, è proprio quello ridotto, ma essenziale, dell'opera a cui devo approdare. Non credo che l'artista abbia cognizione o esperienza di uno spazio altro da quello che mette in questione nell'opera, anche se possono esserci riflessi di uno spazio effettivamente cosmico o effettivamente domestico; ma direi che nella frontalità della sua ottica lo spazio per eccellenza siderale, infinito, quello da conquistare o da cui farsi possedere è quello dell'opera.

«Una volta ammesso che l'arte è il porre-in-opera la verità, e che verità significa non ascosità dell'Essere, non ne consegue allora che nell'opera d'arte figurativa è per l'appunto lo spazio vero ad assegnare la misura, quello che disvela il suo più proprio esser-proprio?»

L'uso che faccio sovente della prospettiva è un artificio, un tentativo di porre più in là la presenza del quadro in quanto tale: quelle poche linee essenziali che costituiscono un tracciato prospettico non negano la verità dello spazio dell'opera in sé, fanno di questo limite di superficie un'eco di qualcosa che avviene al di là della prospettiva tracciata. Questo artificio, reso però proprio evidente, cioè l'introduzione della prospettiva come unica figura del quadro, mi dà modo di allontanare dal limite fisico della visione la scena dell'opera, che è ciò che l'opera custodisce, e di creare un limite al di dentro e al di là del

spazio che si costituisce ai nostri occhi. Se pongo in opera degli oggetti, non sono messi lì - e per giunta in primo piano - per porsi in evidenza in quanto oggetti, ma quasi paradossalmente sono lì per annullarsi, per rendere invece visibile lo spazio che vengono a formare.

«Rischiando l'ascolto del linguaggio. Nella parola spazio parla il fare-e lasciare-spazio. Il che significa disboscare, dissodare. Il fare-spazio porta il libero, l'aperto per un insediarsi e un abitare dell'uomo.»

Nel lavoro *La casa di Lucrezio, che hai esposto anche al Castello di Rivoli, gli oggetti, dopo essere stati sottratti all'unicità della loro origine, passano al calco e dal calco allo «spazio», in che cosa consiste il tuo dissodare per l'insediarsi e l'abitare dell'opera?*

L'intenzionalità di questo lavoro sta nell'evocare - e non nel rappresentare - l'idea del continuo divenire di uno spazio possibile, abitato dalla poesia. Il titolo porta a un altro luogo, i calchi che sono lì a guardarci indicano un loro luogo d'origine, il disegno del labirinto evoca non solo un altro luogo - la casa di Lucrezio -, ma anche la figura simbolica del labirinto. Sono vari elementi tutti intenzionati a sottrarsi alla visione per suggerire, invece, un vuoto pesante di evocazione, un fare spazio alla possibilità di immaginazione che ognuno di noi ha.

«Il fare-spazio è libera donazione del luogo in cui Dio si manifesta, del luogo da cui gli dei sono fuggiti, luogo in cui il manifestarsi del divino a lungo ritarda.»

Quasi che il ritardo fosse l'unica condizione di sopravvivenza dell'opera, perché in quanto annuncio non può vivere che come segnale di rimando, di rinvio e non come realtà costituita.

«Il luogo apre di volta in volta una contrada mentre raccoglie le cose nel loro reciproco con-appartenere ad essa. ...Grazie ad essa l'aperto è posto in condizione di lasciar sorgere ogni cosa nel suo riposare in se stessa. Ciò significa al tempo stesso custodire.»

L'opera è un qualcosa che sta mirabilmente al suo posto, non è tracciata, non è proposta, non è esibita, viene colta in una situazione di assoluta quiete, non ammette varianti, trova la sua misura, la sua dimensione, il suo essere quasi fosse sempre stato così: è il ritrovato più che il proposto, l'ascoltato più che il detto. C'è sempre una sorta di equilibrio, di giusta spartizione, tra un qualcosa di fortemente presente in quanto ricordato e un qualcosa che è più accomodato nell'essere opera, più personale, più transitorio. E non solo la memoria o l'evocazione indica il luogo, anche il mio stesso lavoro, una volta compiuto si ripresenta con la facoltà di suggerire nuove contrade. La contrada diventa luogo e ridiventa contrada.

«Cosa accadrà dello spazio in quanto vuoto?»

Qui ho proprio la risposta «legale»: quando metto di fronte due esemplari uguali di una stessa scultura antica non voglio essere l'artefice o il riscopritore di quelle sculture, ma l'osservatore che coglie la distanza che le divide, quindi coglie tutte le possibilità di rapporto o di assenza di rapporto che si determinano tra loro, e tra quell'immagine e noi. Quello che mi interessa è il mettere in scena la distanza che le separa; non il toccare con mano la cosa, ma il renderla visibile ai miei occhi come a quelli dell'osservatore.

E nel lavoro per L'arte e lo spazio come si articola questo fare-spazio al vuoto?

È quasi un dar corpo visibile al gesto del lettore che man mano, sfogliando le pagine, vede nell'immagine che gli corrisponde in quel momento la conferma di un gesto che altrimenti sarebbe taciuto. È l'idea stessa del libro che si svolge e si fissa. L'introduzione della mano e dei frammenti di scultura stanno proprio come elementi messi in scena in un teatro che è il libro.

«La scultura: un porre in opera incorporante di luoghi e con questi un aprire di contrade per un possibile abitare di uomini, per un possibile dimorare delle cose che li attorniano e li riguardano.»

E qui la citazione più immediata è con il tuo lavoro del 1967, *Giovane che guarda Lorenzo Lotto, dove il senso dell'essere attorniato da qualcosa che ci riguarda torna anche come sguardo che viene dall'opera.*

Diciamo che in quel caso era questa stessa considerazione a diventare opera: cioè il guardare e il sentirsi guardati diventava proprio la ragione essenziale di quel lavoro, che a sua volta rimanda a un gioco di specchi senza fine. Ma davvero qualche volta l'opera ti guarda come un estraneo ti guarda; non nel senso di una disconoscenza dei lavori fatti, ma di una sorta di estraneità dall'opera nel momento stesso in cui diventa tale; mentre si appartiene in tutto con l'opera che si farà, quando è fatta, è quasi l'opera a guardarti e in questo continua a riguardarci e attorniarci.

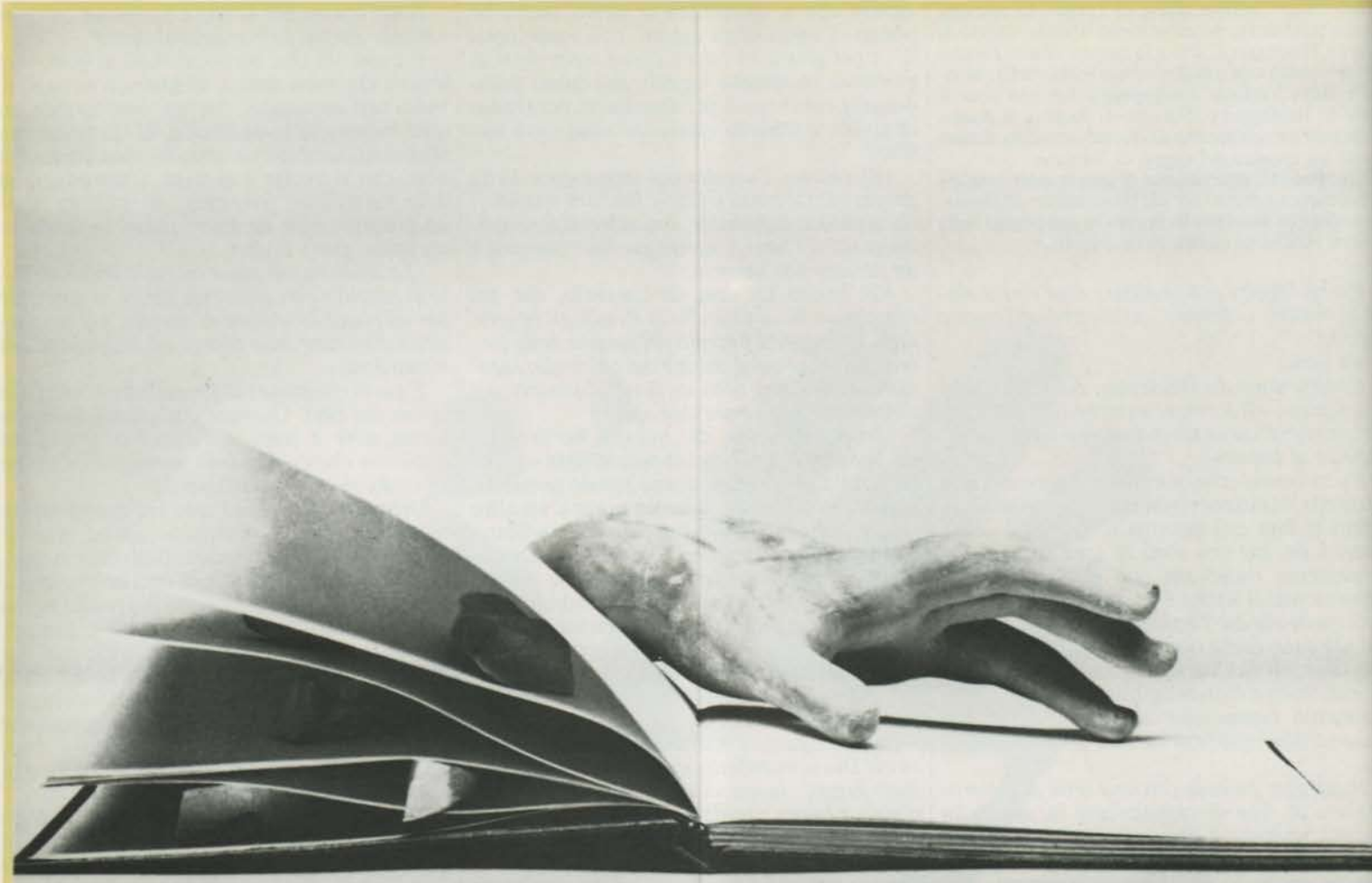
Ti leggo questi versi di Hölderlin: «Molto l'uomo ha provato; molti celesti nominato / da quando siamo un colloquio / e possiamo udire l'un l'altro».

La vita scorre, ma è proprio vero, rimane ciò che ascoltiamo più che ciò che ci sentiamo dire; quasi che il deposito di conoscenza, e quindi di linguaggio, che ci resta sia non un qualcosa di cui ci siamo appropriati o che ci è stato formalmente detto, ma piuttosto un qualcosa che ritorna in noi grazie alla facoltà di ascoltare più che di stare a sentire, di ricordare più che di sapere.

«E l'amore anche affisa assidui occhi / ma ciò che resta fondano i poeti.» In che cosa individui la nozione di fondamento, oggi?

Difficile a dirsi perché oggi è anche improbabile far finta di trovare un fondamento a cui attenersi, a cui far riferimento, anche se è pur vero che, nell'abbandono all'ascolto, dai fondamenti un fondamento resta. Mi viene più un'immagine: un orizzonte imperscrutabile, un po' nebuloso, che comunque riconosce come orizzonte perché ti ricordi che c'erano altre situazioni, altre modalità di percepirla che ancora sono tue. Un giorno lo potresti anche navigare, qualcuno tempo addietro ha navigato per te; ora non hai un vascello idoneo, ma come un tempo ti puoi sempre imbarcare per Citera; queste evocazioni, queste tracce sono cose che ancora possediamo.

Alexander Lernet-Holenia cita, nel romanzo *Il conte di Saint-Germain, un inno di Agatone che dice: «Non Dio, non gli Dei, ma l'Uomo / ha creato il mondo. L'orbe terrestre egli / ha foggato come una palla che su se stessa si chiude, / e quell'orbe ha reso infinito; / ...e gli ha dato confini; sì, forse / egli ha inventato pure gli impossibili, gli Dei. / e ciò che è più impossibile, Dio». Ritornando a quanto dicevamo sullo spazio cosmico, questa immagine dell'uomo creatore del mondo ha molto a che fare con l'arte, no?*





«L'ARTE E LO SPAZIO» (QUATTRO ILLUSTRAZIONI PER UNO SCRITTO DI MARTIN HEIDEGGER), 1983

Ahimè, sì! In un certo senso la giusta parentela, che in questi versi si mette in evidenza, tra l'artista e Dio appartiene al fatto che sia l'uno che l'altro non desiderano comunicare nel relativo della trasmissione di un messaggio, e che, se qualcosa si comunica al di fuori di sé, ritorna su se stesso. Questo cortocircuito dell'automessaggio percorre poi una distanza, lascia tracce, lascia un'eco, ma non implica una trasmissione di pensiero, ma la sua verifica accertabile. Dio, di suo proposito, non comunica alcunché: ci fa trovare qui dove siamo.

Come l'artista?

Ah, come l'artista! Questo essere là dove si

è, vuoi nel mondo, vuoi nell'opera, può essere però valutato solo se l'artista non dimentica il suo essere parte di un linguaggio e non del mondo; allora, relativamente al linguaggio, possiamo dire che l'artista tende all'assoluto, a sfondare il linguaggio, di cui però sa benissimo l'impossibilità di sfondamento, altrimenti non sarebbe interessante quello che fa. Questo limite non oltrepassabile mette in scena il suo desiderio, continua a tenerlo legato all'opera che farà, alla volontà di misurarsi con l'impossibile.

Visto che appartieni in tutto all'opera che farai, possiamo oltrepassare il ritardo che,

come dici, l'opera ha in sé e descrivere il prossimo lavoro.

Neppure io lo vedo, i miei occhi sono ancora nell'immaginazione. Quando un'opera viene chiamata ad essere per il nuovo che deve comunicare è perché mancava quella data nuova versione a quelle che l'hanno preceduta, in un certo senso è un'allucinazione o un controfigura di quello che rimane segreto. Nell'attesa immediata, due mostre alla fine maggio: una al Guggenheim di New York che si intitola *Les fausses confidences*, e una alla galleria Maeght di Parigi che richiama un quadro di De Chirico: *Melanconia ermetica*

LUOGO E CONTRADA

DI GIANNI VATTIMO

[...] Come appare anche dalle poche pagine de *L'arte e lo spazio*, soprattutto da quelle conclusive, l'individuazione dello spazio come *Ur-phänomen* e come sede di accadere dell'essere e della verità non muove nella direzione di una ritrovata concezione «spettacolare» dell'ente - lasciato essere e guardato nel suo darsi senza ragione né fondamento; bensì nella direzione di un gioco tra «luogo» e «contrada», tra il raccogliersi delle cose nella «località» nella sua infondatezza: ma il suo appartenere al luogo e, insieme, il suo stare entro la contrada che è la «libera vastità» capace di sospendere anche la perentorietà dei luoghi, degli ordini di volta in volta vigenti nel darsi dell'ente.

Non che condurre a una accentuazione di atteggiamenti «mistici» nei confronti del semplice e infondato darsi dell'essere, la «scoperta» della cooriginarietà di spazio e tempo conduce piuttosto Heidegger a un alleggerimento (indebolimento, diremmo) della portata ancora troppo storicistica del privilegio accordato al tempo. L'essere non si dà come tempo nel senso della sequenza di passato-presente-futuro pensata in termini di «filosofia della storia» (come processo dialettico, per esempio, di perdita e ritrovamento di sé; o come uno sviluppo evolutivo verso un compimento; o come una consequenzialità meccanica di cause ed effetti); bensì, forse, come tempo-atmosfera; comunque, come tempo-della-vita. [...]

L'instaurarsi di spazi che dà alla scultura il carattere di un accadere della verità dell'essere non è l'istituzione infondata - perentoria - di dimensioni, di misure, di ordini; è invece rapporto tra corpo e vuoto, oscillazione tra luogo e contrada; infondatezza nel senso di continuo sfondamento del luogo verso la libera vastità: «non sempre è necessario che il vero prenda corpo»; esso è piuttosto presente, forse, come sfondo, e in questo, anzitutto, risiede la sua privilegiata relazione con la spazialità. In che rapporto sta l'opera di Giulio Paolini che qui si pubblica con il testo heideggeriano che accompagna? La poetica di Paolini è da molti anni una poetica di meditazione sui testi: sul testo della tradizione pittorica, ma anche sui testi letterari e poetici. [...]

La radicalità del lavoro di Paolini consiste nella messa in gioco dello stesso soggetto

riflettente, in modo che l'atto di appropriazione riflessiva della tradizione (i linguaggi ricevuti, le tecniche, le condizioni del produrre, tutta la pittura e l'arte come istituzione, nei molteplici sensi di questo termine) non si riduce a una presa di coscienza ironica - che lasci intatta o anzi promuova ulteriormente l'affermazione e il dominio del soggetto-artista o del soggetto-lettore; Paolini, partendo dalla autoconsapevolezza riflessiva che caratterizza l'avanguardia antiche e nuove, procede molto più avanti verso la costruzione di un linguaggio pittorico intensamente articolato e complesso, nel quale il soggetto stesso della sospensione ironica dell'assenso all'arte istituzione - lungi dal sollevarsi al di sopra del destino di provvisorietà delle forme e dei linguaggi della tradizione, costituisce un altro mondo linguistico nel quale viene coinvolto e in cui si «perde». [...]

Questo saltare fuori dalla pura condizione ironica caratteristica dell'avanguardia è possibile perché la riflessione sui linguaggi trasmessi e le istituzioni diventa movimento iniziale di un nuovo mondo linguistico, dunque nuovo atto storico, non semplice presa d'atto e di congedo. [...]

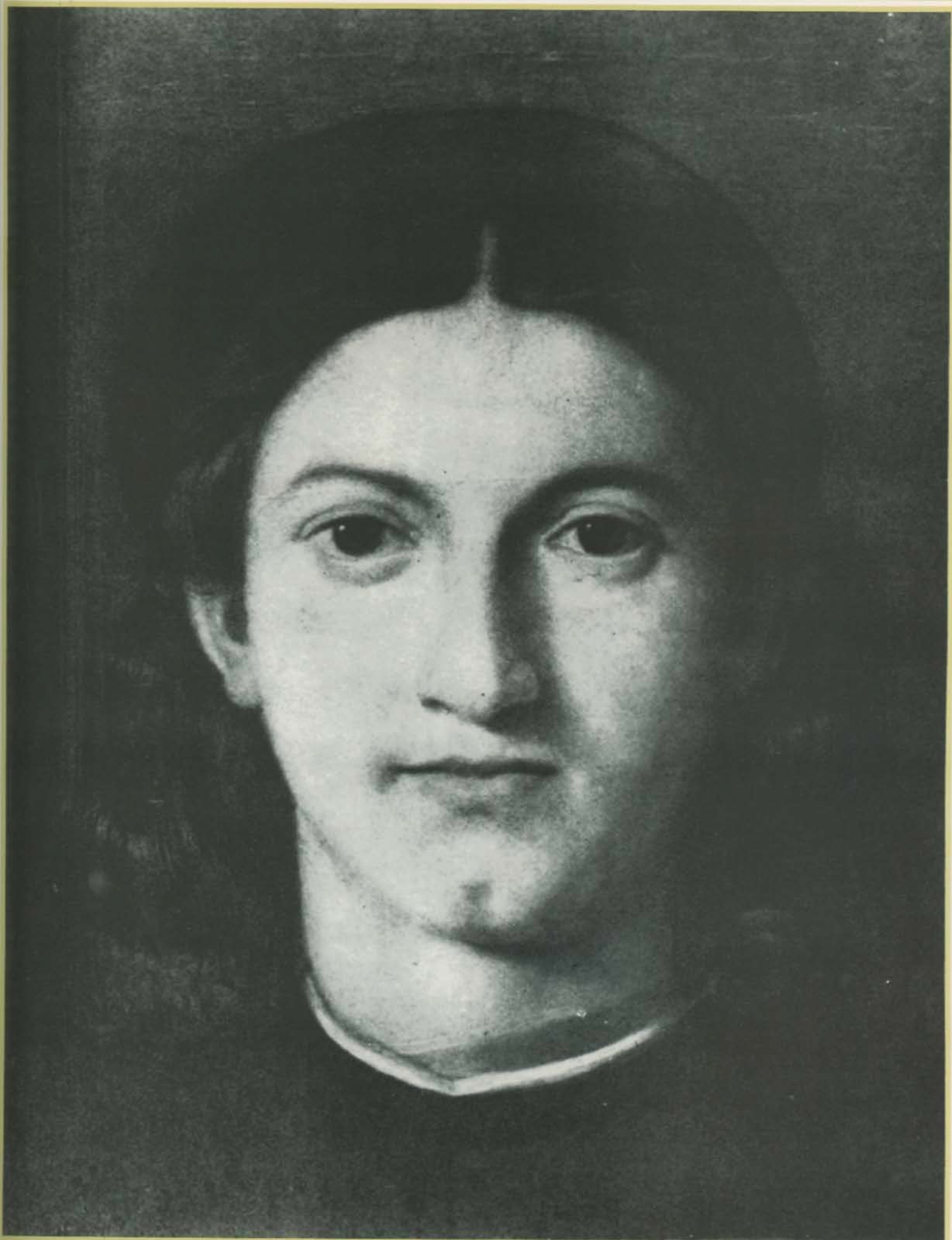
Quel che un ulteriore atto interpretativo, anch'esso consapevole delle sue condizioni e dunque coinvolto anch'esso nell'infinito gioco di specchi, può dire del rapporto tra le due opere - il testo filosofico e il lavoro dell'artista - è anzitutto che la storia del lavoro precedente di Paolini lo legittima in maniera non casuale in questo accostamento al testo heideggeriano. Gli elementi essenziali di questa legittimazione sono riassumibili in due momenti: l'opera «inaugurale» di Paolini, la «squadatura» del 1960, e, molto più di recente, *l'Atto unico in tre quadri (Parnaso, De Pictura, Liber veritatis)* del 1979. Visto nel suo insieme, l'itinerario percorso dall'artista tra queste due opere sembra leggibile in parallelo al cammino che Heidegger compie dalla definizione dell'esistenza come progetto (in *Essere e tempo*, 1927) fino alla nozione di *Geviert*, per l'appunto la (s)quadatura e alla sua valenza nichilistico-sfondativa (ad esempio in *Saggi e discorsi*, 1954). [...]

Paolini muove da una presa di consapevolezza del progetto - la cornice, i materiali, i canoni formali ereditati, le istituzioni - che rende possibile la pittura come l'esistenza tutta; e, per vie diverse ma assai vicine a quelle del filosofo, va verso una progressiva ridefinizione del progetto come proiezione, come *Entwurf* che è un trovarsi gettato in direzioni non circoscrivibili nella igienica trasparenza della cornice, sia pure evidenziata nei suoi

costituenti materiali e nel suo carattere diviso e costituito. [...]

Ciò che per Heidegger è la novità della meditazione sulla scultura e lo spazio rispetto alla più antica identificazione dell'accadere della verità nell'arte con la poesia e il linguaggio-parola, è per Paolini - secondo un'analoga che non ha bisogno di essere artificiosamente esagerata - il passaggio dalla (s)quadatura all'*Atto unico* e infine a questa opera qui presentata. Si può essere consapevoli di rischi di schematizzazione e semplificazione che l'istituzione di questo parallelo comporta ma sono rischi che vanno corsi, se non si vuole rimanere all'interno di letture troppo rigidamente disciplinari dei testi - filosofi e filosofi, pittori con pittori - che ignora la concreta unità di quella che Hegel chiamerebbe «la cosa stessa». [...]

Il libro (ma solo la forma, la «cornice» del libro, con il suo caratteristico gioco spazio-temporale del voltare le pagine), la mano scolpita, i frammenti di «pietra» (o gesso) comunque frammenti di scultura tratti fuori dal loro contesto significativo) - costituiscono un gioco di specchi in cui sono presenti sia due momenti precedenti dell'itinerario di Paolini, sia quella che a noi sembra la terza fase a cui essi avviano: c'è qui, con tutti i limiti ancora una volta ironici e non solo ironici dell'uso di frammenti risultanti da «opere», una nuova più intensa presenza materiale, ritrovata al fondo della formalizzazione che la (s)quadatura annunciava. Le pietre frammenti di scultura, nel fare spazio delle pagine, impongono il loro peso, mentre la stessa mano - che nel primo «momento» appare bensì chiaramente come mano «artificiale», scolpita, ma pur sempre come la rappresentazione di una mano, la messa in figura dell'organo degli organi, dunque della soggettività trascendentale, solo ironizzata dal suo essere «prodotta» scolpita - procede verso una sempre più esplicita esibizione della propria natura di frammento, e infine appare come pezzo di «natura», della naturalità caducità riemergente al fondo di ogni «costituzione». Se riconosciamo che in Heidegger la finale rinuncia al proposito di ridurre lo spazio al tempo è anche la «scoperta» di una gettatezza dell'Esserci, dell'uomo, non riducibile a una appartenenza storica (e leggibile in termini storicistici), bensì imponentesi come appartenenza al tempo-natura, al tempo-atmosfera, al tempo-maturazione del vivente morente che ognuno di noi è - allora il lavoro con cui Paolini accompagna meditativamente lo scritto del filosofo sembra essergli particolarmente vicino.



«GIOVANE CHE GUARDA LORENZO LOTTO» 1967



«MNEMOSINE» (DA «LES FAUSSES CONFIDENCES»), 1683



GIULIO PAOLINI NEL SUO STUDIO (Santi Caleca)