

GIULIO PAOLINI  
*Casa di Lucrezio*,  
1981-84

Collezione  
Castello di Rivoli,  
Museo d'arte  
contemporanea.

testo di Elio Pizzo

CASTELLO DI RIVOLI



*Casa di Lucrezio* (particolare), 1981-84 e *Cratilo* (particolare), 1978-86.

## 1. Descrizione

L'opera trae origine da un disegno graffito su un pilastro della «casa di Lucrezio» a Pompei — disegno che rappresenta un'immagine di labirinto — e fa parte di una serie di opere dello stesso titolo. La procedura materiale attuata per questo lavoro è iniziata con il ricalco su una tavoletta di gesso del disegno del labirinto accompagnato dall'iscrizione con cui esso compare: *LABYRINTHUS HIC HABITAT MINOTAURUS* (Labirinto. Qui abita il Minotauro). Successivamente, la tavoletta è stata spezzata dall'autore. Il numero dei pezzi, casuale, risultante da questa operazione, ha dato luogo ad un certo numero di immagini della stessa figura. In ogni esemplare della serie, quindi, il numero delle figure è in relazione al numero, teo-

ricamente infinito, dei frammenti della tavoletta. La *Casa di Lucrezio* qui esposta è l'esemplare quarto della serie. «La compresenza dell'immagine del labirinto e del fatto che questo disegno si trovasse in un luogo chiamato «casa del poeta» o «casa di Lucrezio», mi ha suggerito di fare un'opera o meglio una serie di opere concatenate fra loro, che si chiamassero *Casa di Lucrezio* e che avessero in qualche modo a che fare con il simbolo del labirinto».

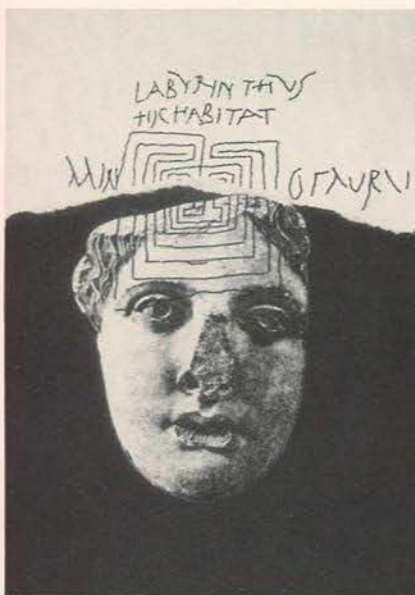
Il calco in gesso, copia di una testa di un angelo di Alessandro Algardi, scultore ed architetto italiano del Seicento, è utilizzato da Paolini per raffigurare il presunto poeta la cui immagine, nelle sue intenzioni, non si presenta come data per sempre, ma quasi procurata da una sorta di caso, di coincidenza, di in-

determinatezza formale, di non definizione, collegata quindi all'idea del labirinto... «è un'immagine di una figura che di volta in volta ci è dato sopporre più che costatare e, dunque, possiamo considerare questo lavoro come quattro, tre, due, sette, otto presenze della stessa figura, inafferrabile, labirintica, come il disegno che era stato apposto sul pilastro della casa».

La stoffa che entra a comporre l'opera è, in questo esemplare, viola, ma muta di colore in ognuna delle varianti. «Così il tessuto, che è un po' come l'abito, un vestito vuoto, una bandiera, un qualche segnale apparentemente vissuto, non, alla fine, testimone di una vita, ma testimone di un abito, cioè di una forma, diventa l'arco cromatico della visione, essendo sempre diverso di colore,



Casa di Lucrezio, 1981-84; Idolo, 1982-83; Aria, 1983; Mimesi (particolare), 1980.



Studio per Casa di Lucrezio, 1981.

per cui attraverso l'ipotetico insieme di tutte queste versioni noi assistiamo anche alla descrizione della scala cromatica e cioè del tutto visibile». La *Casa di Lucrezio* è datata 1981, ma le sue varianti sono state realizzate in un arco temporale che si prolunga fino al 1984.

## 2. Orientamento tematico

*Vorrei che mi chiarisse il significato dell'uso di materiali particolari quali gesso e stoffa, che attua in questo suo lavoro.*

G.P. Questo mio attaccamento al calco in gesso, a volte anche al tessuto, spesso alla fotografia, ha sempre a che fare con qualche cosa che è il rivestimento di un vuoto. Il gesso è un involucro che contiene il vuoto, è una pelle. Il tessuto ha, più o meno, le stesse caratteristiche e la fotografia quanto mai, per-

ché simula una verità su una pellicola, su una superficie senza spessore. Tutti questi elementi materiali, che adopero, anche se così dissimili l'uno dall'altro, hanno in comune il fatto di essere un involucro esteriore che è lì a nascondere il vuoto, che contengono e quindi sono messa in scena di un'immagine che non ha corpo, non ha peso. Da qui, forse, la ragione di una certa mia vocazione teatrale, ma sempre da un punto di partenza puramente artistico.

*C'è, comunque, un richiamo all'impiego di materiali non comuni nella tradizione della storia dell'arte?*

Anche questo. In fondo l'arte, questo termine altisonante, che dice tutto e niente, è, pur sempre, il gusto della ricerca continua di un'immagine nuova, anche se non secondo le illusioni e gli slanci fin troppo positivi delle cosiddette avanguardie. C'è sempre, e su que-

sto, credo, non ci sia dubbio, l'attesa di qualche cosa che non corrisponda a quel che ci si aspetta di vedere e, quindi, la tendenza a uscire dai canoni precostituiti.

*Un altro dei temi sollevati dall'opera è il ricordo della raccolta di calchi in gesso, la gipsoteca, dell'uso accademico di ricopiare i calchi. Un riferimento, quindi, al problema del tramandare, della conservazione, della tradizione.*

In genere sempre e mai plasmo l'immagine, ma la costituisco da qualcosa che già esiste, appunto il calco, la fotografia, la riproduzione. Il momento originale dell'immagine già c'è e, quindi, riproduco, trascrivo, duplico. In effetti si inventa un modo di voler vedere una forma, ma non si può inventare la forma stessa o la struttura entro la quale questa forma si iscrive ed alla quale appartiene. C'è, in un certo senso, la doppia esigenza di sconfinare e di veder confermato qualche cosa.

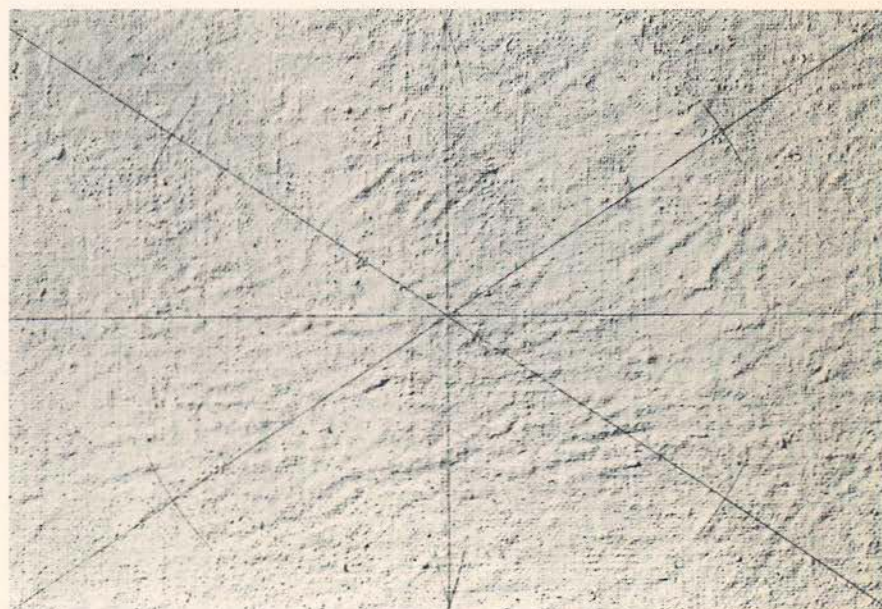
*La storia dell'arte è vista, allora, come un repertorio, un linguaggio costituito da cui prendere citazioni, frasi, parole?*

Sono totalmente immerso nella preesistenza del linguaggio, per cui mi è irrinunciabile trovare nuove versioni linguistiche per qualche cosa che già era linguaggio costituito.

*Nell'opera si traduce anche una particolare visione dell'antichità?*

Indirettamente, non in modo esplicito, preminente. A me piace sempre corporeizzare le immagini, renderle visibili, attraverso quel che si dice sia il gusto del ritrovamento dell'antichità (perché l'antichità non sappiamo cosa fosse), un gusto del tutto gratuito e moderno, di riacquisire l'antichità grazie appunto al suo calco, alla sua riproduzione, quindi la restituzione di qualcosa che era perduto.

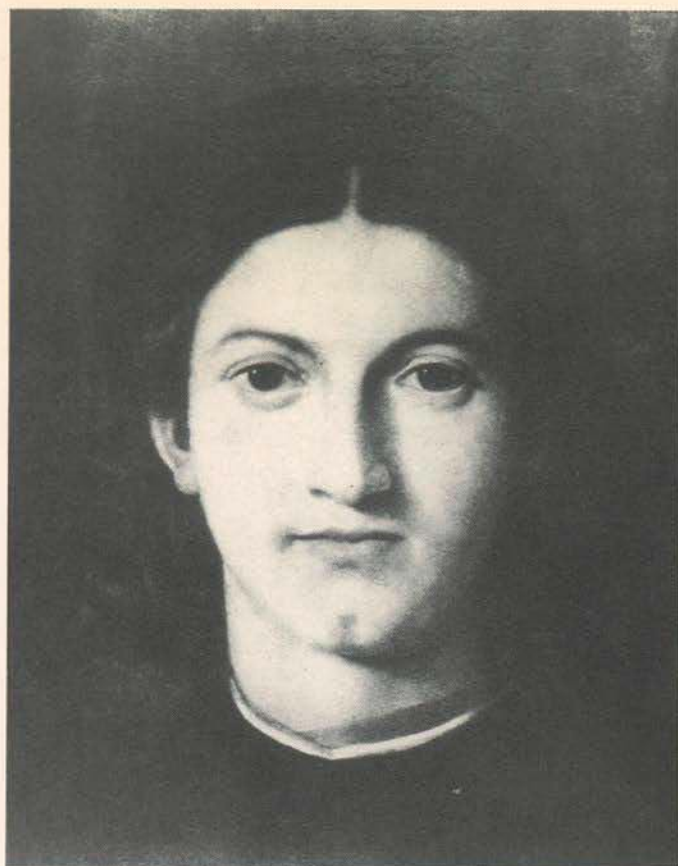
*Nell'opera assistiamo all'uso del frammento. Da una parte possiamo pensare che la frammentazione sia un ricordo che derivi dalla distruzione naturale accaduta a Pompei, cioè si riferisca ad un determinato tempo e luogo.*



Disegno geometrico, 1960.



**Delfo, 1965.**



**Giovane che guarda Lorenzo Lotto, 1967.**

*Dall'altra potrebbe essere la ripresa di un discorso che possiamo definire di estetica delle rovine, richiamante l'impossibilità di un'armonia tra forma e contenuto e, quindi, l'improponibilità del restauro. Nell'estetica romantica, inoltre, esiste il tema dell'impossibilità della completezza dell'opera, come della completezza della vita. In quale senso, dunque, introdurre la polverizzazione dell'opera d'arte?*

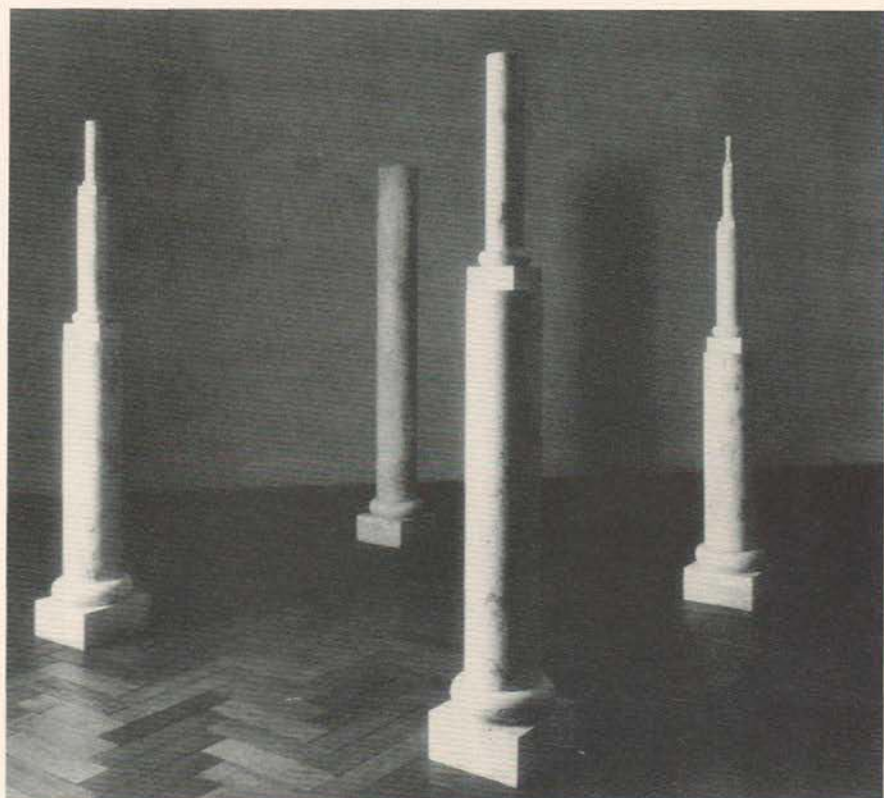
Il tema che prevale è l'indefinibilità della forma. Per quel che posso analizzare di me stesso, si tratta sempre di una metafora, un simbolo della mia convinzione mai superata che la forma è appunto una congettura della forma, ma non è una definizione di se stessa. In questo caso, trattandosi dell'immagine del labirinto, la cosa va elevata a potenza. In generale in molti lavori recenti, soprattutto, utilizzo molto i frammenti, che sono ricondotti poi ad un ordine oppure che sono in modo trasparente ricomponibili in una forma, oppure non più ricomponibili ma assoggettati ad un nuovo ordine che si può sovrapporre loro. Questa continua duplicità, frammento e unità, è un tema ricorrente ed ha a che fare con un'ipotesi, che non ho ancora smentito, della forma come ricerca e possibilità di definizione.

*Nella sua opera prevale il bianco e nero. Per ogni versione della Casa di Lucrezio, invece, ha usato una stoffa di colore diverso fino a coprire l'intero arco cromatico. Può spiegarne le ragioni?*

Il colore nel mio lavoro, in realtà, va inteso al plurale. Negli anni Sessanta avevo fatto un quadro che era una successione regolare in forma di scacchiera (*Senza titolo*, 1962) di campionatura di colore e quindi si aveva sotto gli oc-

chi una scacchiera di tasselli di colore diverso posti nella successione naturale dello spettro visivo. In un altro lavoro, *Amore e Psiche* (1981), compaiono nell'abito di Psiche, anche qui abbastanza regolarmente da sinistra a destra, i colori dell'iride. Bisogna far rientrare l'uso del colore all'interno dei modi che adottato anche per altri elementi. In sostanza, mi sembra che nel mio lavoro in generale

ci sia come una sorta di arresto alla soglia dell'immagine. Quando un quadro è congedato è pur sempre una domanda su quello che sarà il quadro successivo, o, al contrario, un'eco di quelli che sono stati i quadri precedenti: dunque il quadro in sé non è mai una definizione data una volta per tutte. I colori, così come molti altri elementi, sono annunciati, sono evocati, ma non adoperati,



**Early Dynastic, 1977.**

non portati al livello di espressione di una cosa. Con il colore ciò risulta evidente, ma abbastanza frequentemente un po' tutti gli elementi figurativi del mio lavoro sono sempre al livello di enunciato e non di strumento piegato ad uno scopo.

*In questa opera si rievoca un mito, quello del Minotauro nel labirinto. Che senso ha oggi questo riferimento al mito?*

Secondo me non ha assolutamente un senso letterale e di racconto, perché non è questo che mi muove a ripercorrere le storie dei miti. È piuttosto un pretesto di un tema così lontano e appunto così risaputo che può prestarsi ad una nuova effigie. Il tema, il mito, è lì per scomparire, per lasciare il posto a quello che del mito è la possibilità di essere reimmaginato. Non è stata, però, resa da me significativa l'iscrizione. Per me era significativo adoperare il disegno completo con l'iscrizione che l'accompagnava, ma non è da là che ho mosso le ragioni del mio lavoro.

*A proposito della Casa di Lucrezio ha scritto: «Dal labirinto, una volta non trovate la via di uscita, si è liberi di*

*immaginare altri innumerevoli labirinti che conducono, tutti, al punto di partenza». La percorrenza del labirinto ha un significato iniziatico, ma in questo suo labirinto non è prevista via d'uscita. Secondo lei, quindi, non è più possibile superare la prova?*

Quelle parole sono un'allusione al percorso dell'artista, all'itinerario della storia dell'arte. È una metafora, un'immagine del tornare sempre all'origine, che vuol dire voler sempre riprendere da capo la ricerca di un esito, come nel lavoro dell'artista, che consiste nell'inanelare opere una dopo l'altra, nel fare di una stessa opera una sequenza interna a se stessa, nel proporre varianti che sono duplicazioni ed al tempo stesso ritorni all'origine. In particolare modo nel mio lavoro c'è sempre questa specie di labirintico ritornare e riandare e riprendere, riprodurre, far trasparire. Quella dichiarazione è un po' una confessione cifrata del tema dominante nella mia attività.

*Ha una volta definito l'artista come un prestigiatore, un archeologo, un giocatore di scacchi.*

1964. Prima personale alla Galleria La Sabina di Roma.

1965. Introduce nelle sue opere l'uso del mezzo fotografico e, con esso, inserisce l'elemento temporale nella sua ricerca. Si affina la riflessione sul rapporto tra spazio e tempo, spazio e superficie, spazio reale e spazio virtuale, sul linguaggio.

1967. Inizia una nuova fase di ricerca, che comprende l'uso della citazione da opere del passato.

1968-72. L'indagine verte sul processo del «vedere» e sulla ambivalenza dell'artista, autore e spettatore.

A partire da queste date, e per tutti gli anni Settanta, si presenta, nei lavori di Paolini, il tema del doppio, della ripetizione, della circolarità dei rimandi, spesso amplificato dall'uso del calco in gesso, copia di immagini classiche. Collabora frequentemente con registi teatrali, in particolare con Carlo Quartucci, disegnando scene e costumi.

1983. Col Trionfo della rappresentazione la riflessione è ricondotta ai tre elementi guida del suo ventennale percorso lavorativo: il vedere come necessità di oggettivazione della realtà, la prospettiva come passaggio obbligato di una funzione visiva ordinata secondo regole, la teatralità come contraddizione della prospettiva che in un contesto mentale ordinato immette la possibilità di una perdita di confini.

Secondo l'artista stesso: «Il mio modo di agire è in rapporto, staffetta continua, tra il quadro di prima e quello di dopo. Ogni mio quadro in definitiva è la replica del precedente (vorrei dire che nasce già "come" replica del precedente)».

Vive e lavora a Torino.

L'artista stesso chiede, esige la sensazione di fare apparire qualche cosa pur sempre all'interno di un codice. Si tratta di avere l'illusione oltre che dare l'illusione.

*A proposito di artisti: spesso parlando del suo modo di fare arte ha ricordato De Chirico.*

Mi piace e mi incuriosisce De Chirico, perché ha impersonato bene e per primo questa sorta di simulacro che è l'artista dei nostri tempi, qualcuno che, in fondo, si aggira in un vuoto senza più forza di gravità, senza funzione, senza ragione e, quindi, deve costituirsi come necessario, ma alla fine è necessario solo a se stesso. Mi sembra che De Chirico, come bilancio della sua attività e della sua vita, abbia colto e rappresentato quella specie di caduta di ruolo che l'artista si è trovato a vivere.



1940. Nasce a Genova.

1961. Partecipa al XII Premio Lissone, esponendo Disegno geometrico. Fin da questo primo lavoro, la ricerca di Paolini si concentra sulle strutture base della visione, le ragioni, i metodi del fare artistico, gli elementi costitutivi dell'opera. Il quadro è sottratto alla sua funzione di «veicolo d'immagine» per essere presentato come «immagine di se stesso», luogo di riflessione sui mezzi artistici, quali il telaio, il colore, il supporto, il segno, le leggi di visione, lo spazio.

## Bibliografia essenziale

Giulio Paolini, *Idem*, con testo di I. Calvino, Einaudi, Torino 1975.

Giulio Paolini, *La Casa di Lucrezio*, con testi di B. Mantura, I. Panicelli, A. Mammì, A. Imponente, Grafis, Bologna 1984.

Giulio Paolini, *Intentions, Figures, Images, Index*, Le Nouveau Musée, Lyon-Villeurbanne 1984.

J.-L. Maubant, D. Soutif, *Giulio Paolini*, Galerie Maeght Lelong, Paris 1985.

M. Bandini, B. Corà, S. Vertone, *Giulio Paolini: Tutto qui*, Essegi, Ravenna 1985.

L. Busine, *Les Doublures de Giulio Paolini*, Lebeer-Hossmann, Bruxelles 1986.

Giulio Paolini, *Lo Studio, Il Museo, Il Luogo, La Visione*, con testo di G. Inboden, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1986.