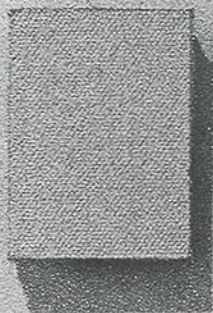


Ante litteram – 1986 – gesso, plexiglas, legno – 150x100x100 cm.

# GIULIO PAOLINI

Genova 1940 - Vive e lavora a Torino



Raphael Urbinas MD IIII - 1968 - tela emulsionata - 4,8x3,4 cm

*Meneghelli: Secondo lei il '68 si definisce come un vero trauma storico, oppure come un semplice transito generazionale?*

Paolini: Confesso che quando ho pensato al '68, questo termine mi ha sempre evocato qualcosa di attinente al politico e al sociale. Un richiamo immediato, come quando si fa il gioco dei contrari. Può essere anche un fatto culturale, ma non nel senso stretto della definizione dei termini della cultura, bensì nel senso del consumo dei termini della cultura: cioè, se anche con il termine del '68 possiamo arrivare a considerare che c'è attinenza appunto con i fatti della cultura, però l'attinenza, secondo me, resta e si stabilisce sui fatti di una considerazione della cultura e non di quale cultura. Il '68 non è origine o provocazione di una nuova cultura, ma è momento di verifica e di critica alla funzione stessa della cultura. Invece il '68 inteso come passaggio, più che come fondamento, è servito senza dubbio a rimescolare le carte e a vederci un po' più chiaro o meno chiaro.

*M. Se comunque una trasformazione culturale in fondo c'è stata, quanto ha influito nel suo lavoro?*

P. Nel mio caso direi nulla, direi che questo passaggio ha costituito un termine certamente di riferimento nella mia attività, non l'ho assolutamente ignorato, ma non ne ho neanche però costituito nerbo, cioè non ne ho assunto spinte o cariche. Certamente anche senza proporselo, vivendo quella stagione, ci si è trovati a mettersi in causa con certi problemi, ma non direi che nel mio lavoro, se lo intendiamo come cronologia di esperienze, questo momento abbia avuto una particolare influenza. Ne sono rimasto in un certo senso esente, e oserei perfino dire leggermente disturbato, quando da una certa freschezza originaria si è presto passati a tematiche assembleari e a fumisterie contentutistiche.

*M. Il famoso anche se usurato slogan dell'"immaginazione al potere" non designa incredibilmente un'arte giunta davvero al potere, attraverso una sua inedita ritualità sociale?*

P. Sì, questo era un po', diciamo, il miracolo che avrebbe potuto essere, e invece è stato un poco il rischio che si è corso. Dalla bontà della premessa e del suono della frase ci si è invece poi ritrovati in una certa confusione di valutazioni e in una certa anche esitazione di affermazioni. Anziché promuovere una maggiore vivacità dei fatti, questo slogan ha al contrario portato ad un certo assopimento, causato proprio dal fatto che ci si soffermava fin troppo sui propositi, dimenticandosi quasi che cosa si stava facendo.

*M. Quindi il '68 più che un movimento utopistico, come è stato ritenuto, forse segna quasi la fine di ogni utopia?*

P. Ci si potrebbe divertire a inventare parecchie conclusioni o parecchie diagnosi su quello che è stato quel momento, ma dipende proprio dalle attitudini di ciascuno. Forse per qualcuno può essere stato anche un momento di apertura. Per qualcuno altro può essere stato un momento di burocratizzazione delle questioni dell'arte.

*M. Le riporto una frase di Marcuse: "Agli artisti spetta il compito di una negazione determinata": la*

*negazione di tutti quelli che sono i valori delle strutture dominanti. Come sfuggire alla loro captazione?*

P. Io penso che in fondo l'arte e la cultura in genere abbiano già di per se stesse questo messaggio, come dire, implosivo. Da sempre e per sempre un'opera d'arte, un certo dato di cultura, scaturisce e si forma e poi aspetta: quindi non c'era questa necessità di tramutarsi in qualcosa d'altro. Perché quando l'opera d'arte dice qualcosa lo dice con o senza il '68. Voglio dire: ha i suoi tempi. Ora la preoccupazione del sociologo o del filosofo invece è quella di sistematizzare le cose, cioè quella di dare alle cose una definizione, una interpretazione. In questo caso Marcuse fa benissimo a fare questa affermazione, perché è il suo ruolo quello di auspicare qualcosa di simile. Ma l'opera, per divenire soggetto del discorso, non è che fosse lì ad aspettare le sue raccomandazioni o le sue garanzie, perché in fondo conosceva già questo tipo di processo.

*M. E i nuovi processi creativi di allora? Le nuove proposte culturali?*

P. Qui bisogna essere un po' prudenti e forse anche un pochino banali. Perché se noi pretendessimo di dare una risposta generale saremmo senza dubbio sulla soglia di un rischio generalizzante e ideologico. A una questione del genere rispondono gli artisti singolarmente. Mi sembrerebbe difficile trovare un legame, un denominatore comune. Questo è quanto penso io. Perché vedo la cosa dal punto di vista di ciò che si fa e non di ciò che ci si aspetta dall'arte. L'arte ha sempre per suo privilegio almeno il diritto di prima parola, e quindi come possiamo dire se ci si dovesse o meno attenere a certe nuove formulazioni?

*M. E di fronte al potere di consumo e di assimilazione del sistema? Si parlava in quegli anni della necessità di sfuggire al contagio del consumo...*

P. Devo giustificare quella punta di sorriso che mi è sfuggita mentre lei formulava questa domanda. Il sorriso però è onesto. Voglio dire è un aspetto umoristico della questione. Non potevo a quell'epoca certo dirmi vittima o fomentatore di un certo mercato dal momento che come molti colleghi coetanei non vendevo proprio niente. Comunque questo è solo un asterisco di divertimento. La domanda merita una risposta. Vero è che in certe riunioni artisti che avevano una ben quotata rispondenza di mercato facevano discorsi allisonanti contro il mercato stesso. Questo è curioso perché significa che loro, riconosciuti e comprati, probabilmente già protestavano e lamentavano delle insoddisfazioni da questo rapporto. Ma questo appartiene, più che al sistema del mercato, ad un fatto di struttura. L'artista vende la sua opera, ma in fondo si ritiene sempre il vero proprietario della stessa, l'immagine è sua anche se il telaio che la veicola è stato ceduto. Comunque io non ho mai immaginato strutture veramente alternative alla commercializzazione dell'opera d'arte.

*M. Dopo "la grande festa" c'è stato come un fuggi fuggi generale, un abbandono del campo con molti cadaveri. A che cosa è imputabile, secondo lei, questa rinuncia ad ogni velleitarismo?*

P. Io già mi ritengo uno scettico storico nei confronti del '68: non vorrei infierire troppo. Ci si è certamente dispersi in considerazioni astratte, in ipotesi non praticabili. Ma non è stato fatto alcun male. Forse abbiamo perso un po' di tempo e un po' di energie, ma non è il caso di fare dei processi. Io penso che quel che c'è stato ha trovato giustizia nel dopo: se ci guardiamo intorno oggi, ben poco o forse nulla o forse addirittura qualcosa di contrario a quello di ieri rimane. Nonostante tutto il bilancio di quegli anni a cavallo tra il '60 e il '70 mi sembra che resti un qualche cosa di singolare.

*M. Vorrei ora analizzare e confrontare le sue ricerche con quelle in atto nel '68. L'atmosfera piuttosto distillata, piuttosto rarefatta di opere come "Il ritratto del Lotto" o "Autoritratto" introduce a una sorta di indagine sul processo del vedere. È un po' la Musa capovolta, il rovescio del quadro, la trascrizione infinita (come lei stesso ha scritto). Tutto questo non può rapportarsi con quell'annullamento programmatico dell'opera tipico di certe istanze del '68?*

P. Questo è molto relativo. Perché ci sono artisti che invece fanno grande uso e addirittura sfoggio di materialità. Gli artisti dell'arte povera (tra i quali sono stato messo anch'io, ma io ero il più laterale, almeno nella definizione stretta del termine): un Anselmo, uno Zorio, un Calzolari e così via, lo stesso Kounellis, traggono dai materiali molta enfasi. Quindi non è detto che il '68 abbia provocato soltanto una sottrazione di contatto con la materia. Può invece, e rovescio il gioco, aver messo in piazza la cosa stessa che è l'opera d'arte, cioè la materia con la quale si compone. Ancora una volta ripeto che ogni artista ha la sua attitudine, la sua strada da seguire. Io mi sono sempre più allontanato da questo contatto con la materia, mentre altri stavano sempre più avvicinandosi. Non a caso quando poi si è parlato di arte concettuale ecco che il mio nome è stato di nuovo riportato in scena...

*M. Comunque è un fatto che il '68 segna un po' la fine di tutte le avanguardie e di tutte le neoavanguardie. Non c'è più nessuno disposto a farsi scandalizzare. Tutto viene accettato, assimilato. Ma allora come rinnovarsi, con quali strumenti, con quali linguaggi?*

P. Io non mi sono mai posto il problema dell'effetto che il mio lavoro avrebbe potuto provocare su un certo pubblico. Io ho sempre proseguito su una linea, come dicevo prima, abbastanza implosiva e non consapevole dell'effetto che avrebbe prodotto. Lavorando sulla trasparenza dell'opera stessa, è proprio dall'opera in sé che ho sempre tratto incentivi.

*M. Quindi per lei il rapporto arte-pubblico, arte-fruitori, in quel momento, non ha subito mutazioni? L'arte non è anche scesa nelle strade, non ha anche scritto sui muri?*

P. Lo ha fatto per sua volontà, presso alcuni degli artisti di quell'epoca. Ma questo scendere nella piazza non è che abbia provocato per se stesso un cambiamento. Ha provocato un cambiamento nella dinamica interna dell'arte, ma non credo che abbia provocato un cambiamento oggettivo nel

rapporto dell'arte con il pubblico. È stata un'auto-coscienza dell'arte, una prova del 9 che l'arte ha fatto per se stessa.

*M. Già da allora il suo lavoro era un inseguimento del senso della storia, della storia dell'arte e della sua stessa storia, del suo stesso fare artistico. Un continuo gioco degli specchi: un continuo oggettivare la propria soggettività. Non si può intravedere in tutto questo (attraverso la sfera della metafora) anche il modo in cui l'artista "militante" del '68 esprimeva se stesso tramite gli altri, entrando cioè in contatto con il pubblico, facendo dell'opera un messaggio dilatato?*

P. Sì, certamente qualcosa nella mappa del sociale e delle funzioni si è ridisegnato in quell'epoca. Almeno c'era l'aspirazione a farlo. Comunque questo ha comportato una tendenza a una certa radicalità. Voglio dire che chiunque fosse sensibile o non sensibile a quel che il '68 predicava, comunque non si è sottratto ad una certa osservanza di un qualcosa di radicale. Che adesso non c'è più. Adesso si assiste ad un panorama così caleidoscopico, che le linee individuabili in quel che accade risultano infinite. Ognuno può inserirsi in una direzione o in un'altra e tutti hanno legittimità e autorizzazione a farlo. Mentre a quell'epoca c'erano delle coordinate più riconoscibili, e quindi più intransigenti. Si poteva fare una cosa o l'altra, ma non l'altra ancora. In quel momento tutti, aderenti o miscredenti del '68, siamo comunque rimasti su traiettorie molto calcolate, molto rigorose.

*M. In uno scritto lei invoca la trasparenza etimologica delle opere del Beato Angelico, di Vermeer, di Poussin. È un atteggiamento di chiaro stampo dadaista. Di riappropriazione. Quindi un duchampiano recupero del tempo andato?*

P. Tutto è recupero del tempo andato, perché poi lo stesso atteggiamento c'è un po' in tutti i miei lavori di quell'epoca, anche senza far ricorso a citazioni della storia, ma semplicemente con frasi accennate o riferimenti anche contemporanei. Quindi non era tanto un recuperare la memoria storica, ma era un modo di determinare che il limite dell'arte era il suo stesso limite, in quanto storia dell'arte. E dunque anche i riferimenti al contemporaneo. L'opera d'arte guarda la storia dell'arte o il suo futuro, ma non guarda di traverso o a lato. Non guarda fuori, o, se guarda fuori, guarda di rimbalzo a qualche cosa che è dentro.

*M. Quindi lei condivide la tesi di chi parla di "transizionalità" dell'arte: cioè di un'arte instabile, che nello scorrere delle epoche subisce delle trasformazioni anche nel modo di essere sentita, vista?*

P. Certamente. Io ho fatto, proprio in termini visivi, questo discorso in quel quadro del '68, intitolato "L'invenzione di Ingres", dove ho sovrapposto con un minimo scarto l'autoritratto di Raffaello e la copia di questo autoritratto che fece Ingres tre Secoli dopo. Allora quella era un po' una metafora che intendeva far giungere: volevo dire che il termine invenzione non rispondeva tanto (come dicevo prima) a guardar fuori e a catturare qualcosa fuori dall'opera, ma significava consacrarsi e dedicarsi a qualcosa che era già iscritto nella storia dell'arte. Ingres copiando l'autoritratto di Raffaello

(facendone però una sua opera), intendeva esattamente ripetere un gesto, una azione che era già stata fatta da altri. Mettendo in contatto questi due momenti e sovrapponendoli, quindi costituendone un terzo, io volevo proprio arrivare a questo: a una fissazione, a un'assenza di tempo storico, a una identificazione e non a un superamento. In questo senso "la citazione" a me serviva per ricostruire un determinato momento e non per trovare un momento successivo a quello.

*M. La citazione e poi la rivisitazione del museo e poi i calchi e poi i vuoti.... Nell'atto di prelevare quanto conta De Chirico (oltre a Duchamp)?*

*P.* Anche su De Chirico mi sono sfatato abbastanza. Per me rappresenta uno dei termini di riferimento fondamentali. Come Ingres anche De Chirico ha saputo vedere all'interno di quella sfera di cristallo che è la storia dell'arte, trovandovi tutto già costituito e non da ritrovare e da esibire sempre di nuovo. Perciò più che citazione in senso strumentale io parlerei di citazione in senso platonico, cioè di un tutto che cambia ma che si ritrova sempre in se stesso.

*M. E quindi il passato come fuga dal presente o come passato da recuperare al presente? Da riportare a galla?*

Forse è più giusta la prima ipotesi, come fuga dal presente, piuttosto che come passato da riportare a galla, perché il secondo caso appartiene di più allo storico dell'arte, che deve dire e che vuole far emergere cose che a suo giudizio possono essere rivissute oggi. Io non ho tanto quell'ottica di far rivivere una cosa, quanto invece di immergermi in quella, io cerco di sottrarmi al presente, quindi all'attualità, per trovare in quel che mi ha preceduto la mia esatta visione. Una visione cioè già di per sé esistente.

*M. Credo comunque che lei stesso abbia definito l'artista come un prestigiatore, un archeologo, un giocatore di scacchi. Questa dimensione di gioco o di teatralità non erano proprie anche del '68?*

*P.* Certo, nel mio lavoro è venuto sempre più crescendo un aspetto di teatralità, di messa in scena dell'opera: cioè l'opera sempre più è diventata un qualche cosa non da guardarsi in se stessa, ma come qualche cosa che cerca l'esibizione: prova ne è che io nel mio studio non riesco mai a mostrare

niente a nessuno, perché ho delle cose solo nel luogo destinato ad esporle, e solo là esse diventano quella data cosa. C'è come sempre l'intenzione di non fissare nell'opera un che di definitivo o di dimostrativo, di renderla oggetto di una visione stabilita: quindi essa include nella sua globalità anche chi la guarda. In questo senso, e questo da sempre (ancora da prima del '68), nel mio lavoro c'è, visibile o invisibile, una presenza comunque accertabile dello spettatore. Direi che lo spettatore è un termine di riferimento essenziale, non è un curioso che si aggiunge all'opera e che si permette di guardarla. Ogni mio lavoro determina il fatto di dover essere guardato: per questo parlo di messa in scena.

*M. L'opera dunque come coinvolgente gioco di labirinti?*

*P.* Certo. Però chi pensa che bisogna portare l'arte nelle piazze o avvicinarla al popolo, secondo me avvilisce e sminuisce la possibile curiosità e la possibile comprensione che appunto il popolo può avere dell'arte. Il fatto stesso di voler spostare l'opera e proporla ad occhi non preparati, comporta che si considerino questi occhi non preparati, e quindi comporterà anche che quell'opera che gli andiamo a proporre sia fatta per loro. Ma è questo che non mi convince. Perché significa andargli a spiegare o a mostrare qualcosa. Secondo me così toglieremmo, a questi possibili spettatori, il gusto, la libertà e il piacere di scoprire da soli l'opera. Il decentramento, il teatro, gli spazi alternativi... Ecco: tutti questi argomenti mi sono sempre sembrati dei paternalismi, dei vizi intellettuali dell'epoca. In questo modo si manca di rispetto al popolo, al quale così verrà somministrato un prodotto che non si aspetta e che quindi non aveva scelto di conoscere.

*M. Una posizione drastica quasi di presa delle distanze di fronte a certi interventi!*

*P.* Volerlo o no non ci si può sottrarre al momento storico in cui si vive. Questo non significa però aderire alle questioni ideologiche di quel momento, significa appartenere a quella situazione, quindi a quella cultura, ma con tutte le sfaccettature che è legittimo distinguere.

Torino, marzo 1988

