

GIULIO PAOLINI

UNA RIFLESSIONE ESTETICA
RICCA DI PARADOSSI
E INTELLIGENZA CRITICA

DI FRANCESCO POLI

FOTOGRAFIE DI PAOLO MUSSAT-SARTOR



La scala d'ingresso dello studio dell'artista che ripropone visivamente due opere degli anni '60: *A.J.L.B.*, 1965 e *D 867*, 1967.

Pagina seguente: la gipsoteca dello studio con i calchi di famose statue del periodo classico greco e romano.

Giulio Paolini è nato a Genova nel 1940. Il suo esordio (la sua prima personale risale al 1964), avvenne quasi contemporaneamente a quello di un ristretto gruppo di artisti torinesi, presentati dal critico Germano Celant sotto l'insegna dell'Arte povera.

Dopo di allora, e dunque per oltre vent'anni, ha dominato la ribalta della ricerca artistica contemporanea con un lavoro ad un tempo erudito e profondo, terso ed ambiguo, sottilmente poetico e lucidamente razionale.

Giulio Paolini ci ha accolto nel suo studio (che come mostrano le bellissime fotografie di Paolo Mussat Sartor sembra quasi una sua opera o, meglio, una sorta di involontaria meta-opera) e ci ha permesso di ripercorrere i punti-chiave della sua riflessione estetica.

Francesco Poli Vorrei, per iniziare, che tu mi dessi una definizione dell'artista in rapporto alla sua opera, come già ti è capitato di fare in altre occasioni. Una domanda quasi d'obbligo per avviare una conversazione di questo genere.

Giulio Paolini L'artista e l'opera sono complementari, non consequenziali. Così come per l'opera sarà essenziale, per dirsi esistente, cogliere lo sguardo che la rivela (sia esso dell'autore o dello spettatore), allo stesso modo all'artista è necessaria, a prova della sua stessa salvezza, la scoperta di qualcosa (l'opera) che gli consenta di guardare. L'artista non pensa, è un naufrago, un superstita, scampato al pericolo di un

approdo stabilito nell'opera. È una figura instabile... in lui convivono attitudini contraddittorie. Ricerca il nuovo, modi sempre originali, strade non ancora percorse, ma sempre all'interno di un codice; è un alfiere della norma, anche se di una norma che ancora non conosce. Deve partecipare la sua visione agli altri, ma non accetta di dividerla, neanche con se stesso; se è approdato all'opera già si rivolge alla successiva. È ironico, ma non fa dell'ironia un esercizio. Non ha nulla da dimostrare ma persevera nel suo cammino. Così spossessato di sé, l'artista (il naufrago) rischia davvero di non esser più riconosciuto (avvistato),

CONTIENE
12
COLOMBE
TIPO 1000

82

ALTO

272





Il giudizio di Paride, 1978. Installazione al castello di Genazzano in occasione della mostra "Le stanze" del 1979.

di ostinarsi a ricercare qualcosa dalla quale, invece, pur senza rendersene conto, è già posseduto. Cercatore d'oro, prestigiatore, giocatore di scacchi, eremita, pescatore di perle, maestro di cerimonia sono sinonimi? Per esempio quest'ultimo, secondo un codice prestabilito, è colui che davvero si cala nella ricerca della verità pur sapendola irraggiungibile. L'artista forse è qualcuno o qualcosa, come una controfigura, che più non applica ma vive la cerimonia della percezione del mondo, coniuga rivoluzione e diserzione, esige l'assoluto senza saperlo spendere.

F. P. *Nel tuo lavoro il concetto di spazio, la continua riflessione e analisi intorno alle possibilità e ai limiti dello spazio, rappresentano un fatto preminente. In che misura entra in gioco l'altra categoria fondamentale del reale, e cioè il tempo? Quanto e come ti coinvolge il problema, l'enigma del tempo, come dato assoluto e nella sua interrelazione con la dimensione spaziale?*

G. P. In certi miei lavori c'è un riferimento esplicito al tempo, addirittura presente nel titolo o comunque nella ragione, se così si può dire, dell'opera. In altri non c'è un rapporto diretto col tempo, però questo aspetto dell'opera si affaccia da dietro le quinte: si pone, anche se non si dichiara.

In effetti, quella dello spazio dell'opera, o meglio dello spazio intorno all'opera, è una costante quasi ineludibile nei miei lavori: infatti ho sempre più sospetti ed esitazioni nel considerare l'opera per quello che materialmente è. Sempre meno cioè riesco a congedare un lavoro dicendo: eccolo. Se tu mi chiedessi oggi di farti vedere che cosa sto facendo, ti risponderai che non posso mostrarti nulla, perché esito a confinare sulla superficie di un foglio o di una tela, o in qualsiasi altro materiale di dimensioni circoscritte, la definizione di opera.

**L'OPERA NON È
QUELLA CERTA COSA CHE IO
FACCIO, MA CIÒ CHE NOI
OSSERVIAMO NELLO SPAZIO**

Questa data cosa, foglio di carta o calco in gesso, sarà opera quando sarà resa visibile, il che significa quando sarà esposta e non mostrata. In altri termini, per opera non intendo quella certa cosa che «io» faccio, ma ciò che «noi» vediamo, che osserviamo nello spazio. A questo punto, gli ingredienti che abbiamo preso in considerazione (la cosa, lo sguardo del suo artefice e dell'osservatore, lo spazio che la rende visibile) non possono non implicare un elemento ulteriore che è il tempo.

Il fatto stesso di cogliere una «scena» dilata i limiti della visione e li rende relativi, perché quello che stiamo guardando è «quello che stiamo guardando» e non abbiamo la certezza che quella cosa, andandocene da un'altra parte o chiudendo gli occhi, resti così come l'abbiamo vista appena prima. Quindi anche il tempo entra a far parte di un fatto percettivo globale, mentre l'eternità dell'immagine, come l'antico ci ha insegnato a pensarla, è, invece, la superficie limitata e chiusa del dipinto, oppure il volume modellato della scultura: queste opere sembrano preesistere a noi e continuare a esserci, indipendentemente dalla nostra percezione. Sembrano avere una proprietà di autoconservazione. Il mio lavoro invece vive di quell'ossigeno che è lo sguardo in quel momento.

F. P. *L'antico, il classico: cosa sono per te, in senso generale?*

G. P. Classico è quel qualcosa nell'opera che resta, si apparta, come se non fosse stato proposto alla visione, ma fosse stato scoperto e reso visibile. Un *quid* che preesisteva e continuerà ad esistere al di là dell'atto dello sguardo che lo coinvolge.

F. P. *Ha scritto Valéry, facendo riferimento a Baudelaire, che «è classico lo scrittore (l'artista) che ha un critico dentro di sé e che*



Amore e psiche, 1981, al P.S. 1 di New York durante la mostra "The Knot" del 1986.

associa intimamente tale critico ai propri valori». È questo il motivo per cui il tuo lavoro, più di quello di molti altri artisti, è disponibile, aperto all'analisi e alla riflessione? Anzi sembra quasi stimolare l'attenzione critica per attirarla nella sua «tela di ragno» estetica?

G. P. Ho sempre ammirato Valéry. Quel che tu dici è particolarmente presente nel mio lavoro perché ho sempre voluto conservare all'opera una certa trasparenza. Questo non significa che sia completamente leggibile. Non è una dimostrazione, ma un'offerta. È un porgersi dell'opera che lascia all'altro la possibilità di attraversarla. Diciamo che non potendo dare io stesso la cifra risolutiva dell'opera, ma partecipando come gli altri alla sua indefinibilità, offro un indizio e non una soluzione, una traccia e non una conclusione.

F. P. Per certi aspetti la tua pittura ha caratteristiche che si possono chiamare letterarie. Come si può definire, in senso positivo, una pittura letteraria?

G. P. L'accezione negativa di pittura «letteraria» riguarda una pittura satura di riferimenti letterari, che risulta di fatto illustrativa. Se invece l'opera non si limita a riportare questi riferimenti, ma li fa convivere con il suo divenire immagine, allora non si tratta di un difetto, ma di una caratteristica, se non

di una virtù. È un aspetto che può essere assolutamente legittimo. Per me significa stabilire un contatto, una familiarità con qualche cosa di non strettamente visivo, come un'eco letteraria. È un gioco pericoloso, ma molto affascinante.

DE CHIRICO, UN MIO PARENTE STRETTO

F. P. Che cosa mi puoi dire, invece, di un altro aspetto per te senza dubbio significativo, quello della teatralità?

G. P. Vorrei ricollegarmi a quanto dicevo prima, a proposito di spazio e tempo, in rapporto alla messa in scena dell'opera, al fatto che l'opera diventa essa stessa una messa in scena. Quel che c'è di teatrale nel mio lavoro più recente nasce appunto dalla consapevolezza che il limite dell'opera è sempre sul piano della percezione e non su quello della trasmissione di significati dati una volta per tutte. Tutto ritorna sempre al piano della percezione, là dove la percezione si fa più complessa e non è concentrata come un riflettore su un oggetto.

F. P. Letterarietà e teatralità sono anche caratteristiche peculiari dell'opera di Giorgio de Chirico (peraltro molto attaccate dalla critica a lui contemporanea e, in parte, ancora oggi). Qual è il tuo giudizio sul «pictor

optimus»? Che cosa ti interessa di più in lui: la sua posizione di estrema modernità che passa attraverso un dichiarato atteggiamento antimoderno, «inattuale», o l'aspetto di autoriflessività della sua arte, o ancora il recupero del museo?

G. P. De Chirico è uno dei miei parenti più stretti, perché come figura, quasi al di là dell'opera, rappresenta un punto di vista molto distaccato e scopertamente critico verso la pienezza della proposta artistica. Sembra che in lui, qualsiasi cosa facesse, in ogni periodo del suo lavoro, ci fosse sempre un atteggiamento che è proprio dell'artista del nostro tempo e che consiste in una sdrammatizzazione del proprio ruolo. È questa una posizione laterale rispetto a quella frontale della cultura artistica contemporanea, una posizione esemplare. De Chirico ha colto, meglio e prima degli altri, l'inevitabile ritirata dell'opera di fronte al perché dell'opera. Lui più di ogni altro, e proprio mentre continuava a produrre, è riuscito a far declinare l'imperativo del significato prendendo le distanze da tutta l'avanguardia che ancora guardava con spirito positivo alla costruzione dell'immagine.

F. P. Oltre a de Chirico ci sono altri artisti del passato da te prediletti, come Lotto, Poussin, Watteau. C'è qualcosa che li unisce?

G. P. La mia predilezione per certi artisti è sempre dovuta alla loro identità specifica. E poi queste predilezioni non sono così coerenti; non credo che ci sia qualche comun denominatore fra Watteau e de Chirico. Credo che in ciascuno di loro ci sia come una sintesi superiore alle loro stesse intenzioni, qualcosa di «inverosimile»...

passato. In genere mi trovo a confronto con immagini di artisti che si ha l'abitudine di chiamare «classici». Artisti che avevano un atteggiamento particolare con le immagini: più che proporle, le aspettavano, a una certa distanza. Ho tentato di ricondurre immagini antiche in nuove opere, che mettessero in gioco lo spettatore e

esterno. Non voglio fare un rimprovero alle istituzioni; voglio dire che il linguaggio stesso dell'arte ha dovuto cambiare orizzonte, adeguarsi a punti di vista e ragioni che non erano più quelli di prima. Questo capovolgimento è stato decretato dal periodo delle avanguardie storiche. Queste ultime, però, sembravano ancora volere restituire quanto era venuto a mancare, mentre nell'arte d'oggi questo tentativo non si compie più. Si cerca piuttosto di istituire di nuovo qualche cosa su cui l'arte possa ancora germinare. Lo sguardo ha dovuto cambiare quota, passare da una visione frontale a un'altra, che si situa fra gli echi mediati dal linguaggio stesso dell'arte.

**LA PITTURA COLTA,
L'ARTE POVERA
E LE NUOVE TENDENZE**

F. P. Il percorso della tua ricerca ha un «tempo interno» singolarmente autonomo, relativamente indipendente dal contesto esterno allargato. Tuttavia la tua vicenda artistica fa parte anche di una storia più ampia, di una certa articolazione delle tendenze artistiche internazionali dagli anni '60 a oggi. Come giudichi il tuo essere stato, ed essere ancora, partecipe di queste tendenze e compagno di strada di altri artisti che, per vari aspetti, appaiono piuttosto diversi da te, come per esempio quelli dell'Arte povera?

G. P. È una domanda un po' delicata, perché non vorrei mettermi nella posizione di chi, accolto il tuo generoso invito a farlo, si autodefinisce come un artista assolutamente originale, unico. In ogni caso, tutto l'itinerario che ho percorso fino a questo momento è stato in un certo senso abbastanza singolare, proprio perché non ho voluto rinunciare a quella che è una caratteristica fondamentale dell'arte di oggi, cioè la sua indeterminazione e anche la sua inaffidabilità. Ho sempre pensato che l'arte non sia assimilabile a quel che si dice un discorso. Per assoluta ed evidente che voglia essere, ogni manifestazione dell'arte è una visione in trasparenza, un raggio di luce rifratta. Questa consapevolezza mi ha probabilmente tenuto al riparo dai proclami che segnano sempre l'origine delle tendenze.



Un angolo dello studio di Paolini e sul cavalletto, in fondo alla stanza, un'incisione di **William Hogarth**.

F. P. Qual è il senso dei rapporti che nel tuo lavoro intratti con la storia dell'arte e con il museo?

G. P. I miei riferimenti alla storia della pittura non dipendono da un partito preso. Credo che lo sguardo che rivolgiamo alla pittura sia nutrito di informazioni e cultura. Non mi propongo di analizzare il passato, di fare dell'esegesi. Sono io stesso prigioniero di un inventario di figure. Come qualche volta emerge un ricordo dalla nostra memoria, così sorgono delle immagini. Non utilizzo sistematicamente l'iconografia del

l'autore come polarità presenti. Non si tratta di una rivisitazione archeologica; la mia è piuttosto un'accoglienza indifferenziata, una memoria che vuole attingere al farsi stesso dell'opera. Non prediligo uno stile, sono attratto dal mito del perché si fa arte.

F. P. Dal passato alla situazione contemporanea. Come interpreti l'affermazione del critico americano Leo Steinberg: «All art is about art»?

G. P. È una tendenza dell'arte contemporanea, da alcuni decenni a questa parte, quella di rassicurare se stessa senza l'aiuto di un appoggio

F. P. Di fatto tu sei stato forse il principale punto di riferimento per una tendenza che iconograficamente si può avvicinare a te, ma che, nella sostanza, ha connotati ed esiti ben diversi. Parlo del filone citazionistico, della pittura cosiddetta «colta». Un filone che in alcune occasioni ti ha anche coinvolto come, diciamo così, precursore. Qual è il tuo punto di vista a questo proposito?

G. P. Io credo che, in se stessa, questa insistenza sulla citazione abbia tutte le carte in regola. Abbassato o alzato lo sguardo, non potendo cioè più guardare di fronte a sé, poiché le cose sono sparite dall'orizzonte, l'arte si muove nel caleidoscopio di riflessi e di apparenze contenuti nella propria storia.

L'obiezione riguarda il modo in cui questa prospettiva inevitabile, ma anche attraente, è stata poi sfruttata dai pittori «colti». Non sono infatti convinto che il ripiegamento sulla pittura tradizionale fosse un passaggio obbligato per mettersi su quel cammino. Non vedo perché in termini di tecnica, quindi proprio di messa in scena dell'opera, si debba ripiegare su qualcosa che è tecnicamente soltanto scontato. Non vedo in sostanza la necessità di associare la citazione, quindi uno sguardo sulla storia dell'arte, al fatto di dipingere come si dipingeva una volta, anzi, purtroppo, molto peggio.

Un esempio: quando io metto, uno di fronte all'altro, due esemplari identici di una stessa scultura antica, non intendo tanto rappresentare queste due figure, quanto il vuoto che le separa. Mentre i pittori «colti» recuperano e di fatto ridipingono temi propri all'iconografia classica, a me interessa lasciare intatta la distanza che ci separa da queste immagini, ma che, nello stesso tempo, ce le rende visibili.

F. P. Come ti poni di fronte all'attualità più stretta? Pensi si possa mantenere una dimensione di distacco da artista «classico»? Oppure c'è una sovrana indifferenza nei riguardi delle sempre più frequenti oscillazioni del gusto, per esempio ora dal neoespressionismo al neogeometrismo e al neominimal?

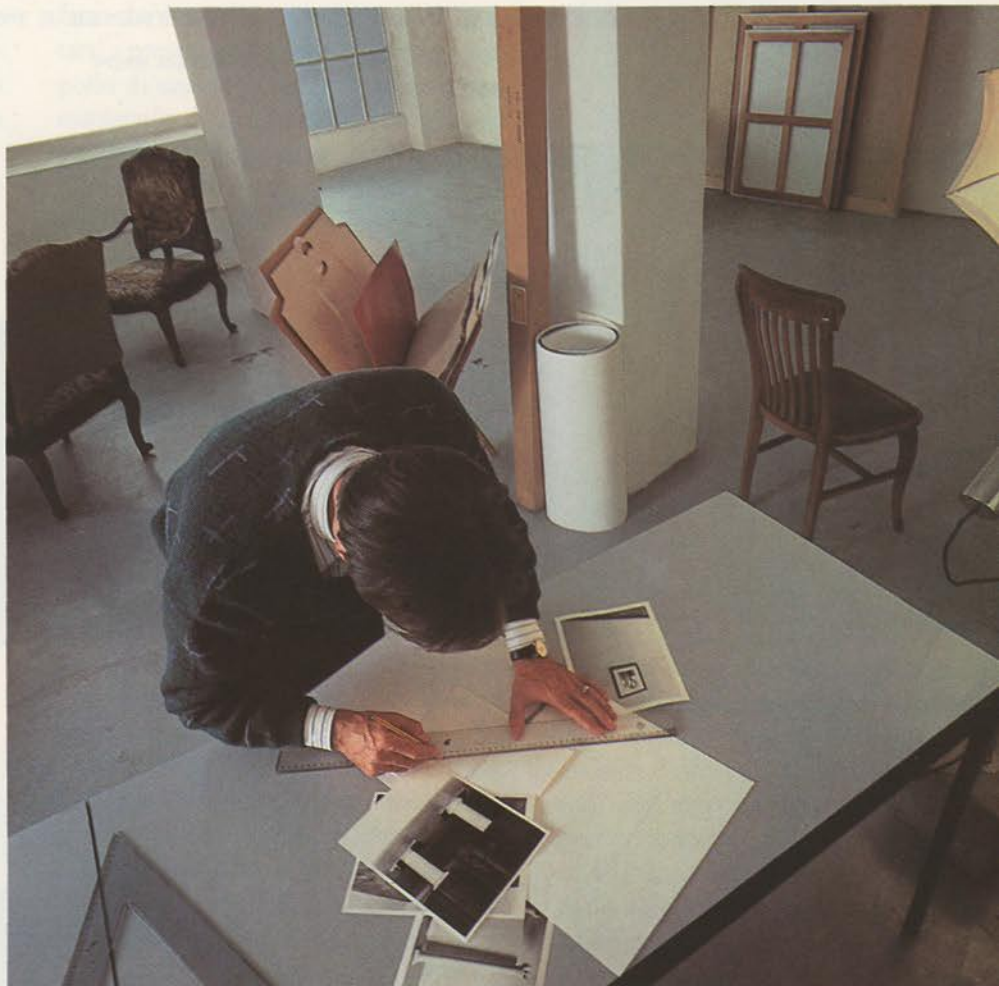
G. P. La sovrana indifferenza non può mai esserci, perché c'è sempre una curiosità, un'attitudine ad avvicinarsi a quello che accade. Parlerei piuttosto di un timido distacco, che nasce dall'aver

sperimentato o verificato per lungo tempo i temi e i problemi che via via si sono affacciati, avendoli sempre osservati, pur senza un'intenzione predeterminata, da un certo punto di vista. Tutto o niente è ancora possibile, dipende dalla consistenza di ciò che accade sulla scena dell'arte.

F. P. Fare mostre in spazi sempre più ampi

F. P. Che cosa pensi della situazione attuale dei musei d'arte contemporanea?

G. P. L'istituzione museo, per l'arte contemporanea, era fino a non molto tempo fa quasi del tutto assente, almeno in Italia. Questa istituzione, proprio perché mancante, era allora un punto di riferimento, una situazione esemplare da perseguire. Entrare col proprio lavoro



L'artista mentre progetta una nuova opera costruita con fotografie di propri lavori precedenti.

e impegnativi (dalle gallerie ai musei), ha comportato un cambiamento, uno sviluppo nell'identità del tuo lavoro?

G. P. Mi ha certamente consentito di realizzare cose che non avrei potuto fare altrimenti. Invitati dallo spazio a disposizione si può amplificare un'opera che avrebbe dovuto essere più ridotta, senza con ciò perdere di vista quella che è la concentrazione della mostra. Sia che tu raggruppi dieci lavori in una sala, o ne metta uno in ogni sala, l'importante è che l'esposizione, in un caso come nell'altro, conservi una sua misura e la capacità di interpretare quel luogo.

in un museo diveniva un riconoscimento. Adesso il museo è diventato un luogo di esposizione abbastanza abituale. Nel processo di deflagrazione dell'informazione artistica, di moltiplicazione a cannocchiale di mostre e manifestazioni d'arte, i musei coprono quel territorio che era stato lasciato scoperto in precedenza, col rischio però di concorrere in maniera massiccia all'inflazione e al logoramento. Siamo sulle sabbie mobili, e per quante iniezioni di cemento si facciano (i nuovi musei) il terreno diventa sempre più insidioso.