

DISCH: L'arte ha un nome? o ne ha infiniti? Secondo una tesi di Thierry de Duve, l'arte potrebbe essere definita come un "nome proprio" - in relazione all'indicibilità, all'indeterminazione e all'ingiustificabilità del concetto di arte. Da parte sua può assecondare una simile affermazione?

PAOLINI: La tesi del "nome proprio" (titolo, tra l'altro, di un mio recente lavoro in continuo divenire, esposto l'ultima volta alla Galleria Locus Solus nel 1993) ¹ mi sembra non soltanto suggestiva, ma inconfutabile.

DISCH: Qual è il "momento della verità" - di cui lei parla in uno dei suoi "statements" più noti - e cosa implica la "scoperta" sottesa all'opera d'arte? ²

PAOLINI: Non ho mai posseduto quel che si usa dire una verità. Neanche una, e non sto certo parlando di quell'altra che si indica come *la* verità. Ora, d'improvviso, ne possiedo due, e il doppio si duplica ancora... ³ Da qualsiasi parte la si guardi, le figure si moltiplicano fino a disperdersi all'infinito: questa non è una scultura, ma l'eco (il calco) di qualcosa che era, a sua volta, la copia di qualcosa che... In tanti anni, molti titoli hanno siglato altrettante opere. Uno solo però è stato il momento, il peccato originale: *Disegno geometrico*, nel 1960, è la rivelazione che mi consente di chiudere gli occhi sul mondo e di riaprirli sul luogo dell'opera.

DISCH: Fra quel primo lavoro e quelli più recenti corre un rapporto tautologico?

PAOLINI: La tautologia è, in un certo senso, inevitabile... Se si è consapevoli di quella "sezione aurea" che è la dimensione del linguaggio è inutile, impossibile eluderla. Il punto è arrivare a evocarla, senza però nominarla.

DISCH: L'assenza e l'ineffabilità dell'Opera innescano la sfida metafisica che il suo lavoro offre: la capacità dell'artista è, quindi, anche quella di rendere possibile l'impossibile identità fra l'immagine e l'immaginazione. L'intelligibilità dell'intervallo è l'intelligibilità della cosa rispetto agli oggetti che la delineano?

PAOLINI: La cosa è davvero *altra* cosa rispetto all'oggetto, è un intervallo sempre sofferto, una distanza difficile da colmare.

DISCH: Tutto ciò mi induce a riconsiderare i due lavori realizzati nel 1969 e nel 1970 - sottoforma di striscioni e di cartoncini da visita con le scritte "Et quid amabo nisi quod enigma est?" e "Quam raptim ad sublimia". Tra il "sublime" e l'"enigma" vi è

un legame complementare e irreversibile, legato al farsi ineffabile dell'opera e all'esperienza estetica dello spettatore?

PAOLINI: Ricordo che completai la trilogia con una terza citazione: "Nullus enim locus sine genio est". Le tre frasi valevano come pronunciamento, professione di fede, ma anche consapevolezza della loro irripetibilità, confinate come sono in una lingua antica e lontane da ogni possibilità, verifica o riappropriazione.

DISCH: L'ineffabilità, la necessità e il desiderio dell'immagine mi portano a pensare al mito, come luogo della dialettica fra indicibile e dicibile, assoluto e possibile. Cosa significa per lei il mito e come lo investe? Il Bello è un mito che la "ossessiona"?

PAOLINI: Avvicinarsi al mito significa, paradossalmente, imparare a osservare le distanze, a non esigere il contatto, a porsi in ascolto... In questo senso (anche) la bellezza è un mito.

DISCH: Allora anche la tela bianca, presente sin dai primi lavori degli anni Sessanta e tuttora presente - ad esempio in Fuori l'autore (1991) - potrebbe essere intesa come mito... È sempre la superficie bianca, intesa come punto di partenza e insieme punto di arrivo?

PAOLINI: Avevo e ho tuttora la sensazione di soffermarmi a osservare qualcosa che mi trascende, qualcosa che eccede la mia stessa possibilità di farmi interpretare di un'immagine. Per questo la tela resta (o ridiventa) bianca, compie una parabola che ci permette di cogliere, prima di scorgerne il verso, le pose intermedie, le varie evoluzioni e le infinite combinazioni che via via riesce ad assumere.⁴

DISCH: Il bianco diventa il colore della visibilità anteriore al vedere - o il colore che mostra all'occhio il vedere...

PAOLINI: Così come nel gioco degli scacchi, è il bianco che apre e, quasi sempre, chiude la partita.

DISCH: L'occhio e l'enigma del vedere; la mano che disegna rendendo visibile all'occhio. Sul filo che corre tra l'occhio e la mano non sta forse in (dis)equilibrio tutta la tensione sottesa al suo lavoro?

PAOLINI: Il dilemma è sapere chi muove per primo. Ma se anche lo si sa, se pur si crede di saperlo, l'occhio e la mano conservano l'intesa di non farcelo capire.

DISCH: E il collage - mezzo operativo utilizzato sin dai suoi primissimi lavori - è impiegato in funzione dell'enigma, della polisemia o quale strumento per "mettere in prospettiva" l'opera?

PAOLINI: Sovrapporre un foglio sull'altro, mettere in questione quale dei due si debba mostrare. Confondere il prima e il dopo, mescolare le carte, di molte farne una. Esitare sul da farsi o rimettere tutto in gioco, in prospettiva...

DISCH: Al collage potremmo accostare anche la rovina: il "frammento romantico" come qualcosa di "impossibile", come lo definiva in un'intervista di qualche anno fa.

PAOLINI: Per completare, oggi, la frase di quella mia intervista, potrei aggiungere: "Sono arrivato dal frammento alla polvere".⁵ L'"impossibile", credo volessi dire, è fissare il frammento: una rovina non ha presente ma soltanto passato o futuro... Per questo ci meraviglia, quasi ci stordisce... perché ci esclude.

DISCH: Considerando che il suo lavoro parafrasa l'irraggiungibilità della quiddità, potremmo dire che l'appuntamento è sempre "mancato"; altrove lei stesso parla dell'"artista mancato".⁶ L'artista Paolini si identifica meglio nel Frenhofer balzachiano o nella Melancolia düreriana?

*PAOLINI: Che gli estremi si tocchino? Ma bisogna pur scegliere, stare al gioco: sono stato Frenhofer (*Hi-fi*, 1965) e mi ritrovo, oggi, con la testa fra le mani (*Lezione di pittura*, 1995). La sfera e il compasso sono apparsi via via...*

DISCH: Penso anche al volo e alla caduta come due motivi legati ad una non-possibilità, associati alla cognizione dell'artista dei propri limiti. Penso alla Caduta di Icaro (1981), precipitato in seguito all'incontenibile desiderio di toccare l'Assoluto e naufragato in una "melanconia ermetica".

PAOLINI: Come si diceva, e come lei ora mi aiuta a pensare, è come essere di fronte a una lapide marmorea che ci tiene assorti senza però elencarci le ragioni di questo nostro stare in raccoglimento... Una superficie senza iscrizioni, che reca ad ogni modo le tracce di un messaggio scomparso e al tempo stesso si fa eco del presente...

DISCH: L'autore è assente davanti all'opera perché si nasconde dietro e dentro di essa; non la spiega, non la giustifica, se ne distacca perché non vuole confonder-

si con l'enigma proprio all'opera. Ma questo appartarsi non è anche una difesa dell'Artista, un modo per mantenere la propria dignità e libertà? L'essere naufrago, destino dell'artista (moderno), non è insomma anche la sua fortuna?

PAOLINI: Sì, certamente, non stenterà a convincermi che si tratta di una condizione di privilegio. Per questo occorre uno spirito nobile, interpretare la parte con dignità e gusto del rischio, senza ostentazione.

DISCH: L'artista fuori scena, la "voix off", è il complemento necessario dell'opera costantemente assente. Ma qual è la creatività dell'artista esiliato? E la condizione dell'esilio si riferisce, oltre che alla distanza fra artista e opera, anche a quella fra artista e pubblico?

PAOLINI: In due parole, l'artista non sa: se non conosce se stesso, non può riconoscersi nell'opera e tanto meno conosce il pubblico, al quale peraltro non si rivolge mai direttamente. Il suo sguardo è indiretto, ma se lo è anche verso se stesso non possiamo sospettarlo di essere un incorreggibile Narciso... Quello che invece sa, e conosce fin troppo bene, è di dover catturare ogni istante (i confini tra un'opera e l'altra gli sembrano quasi impercettibili) che lo illumini su qualcosa che né lui, né l'opera, né il pubblico conoscono: qualcosa che sia appunto un "nome proprio", senza essere il suo.

DISCH: Nei suoi lavori, l'artista si nasconde dietro l'opera, come nelle versioni di Delfo (1965, 1968, 1977) oppure è rappresentato da una controfigura togata, dall'Icaro naufragato, dall'"Indifferente" di Watteau o da colui che lascia sulla scena frammenti del suo costume. E proprio questo motivo dell'abbandono della scena lascerebbe presupporre una situazione anteriore di presenza sulla scena: ma l'artista è mai stato o rimasto sulla scena?

PAOLINI: Chiunque appartenga a una dinastia (e l'artista vi appartiene per eccellenza) è e non è in scena, è e non è di questo mondo al di là della sua effettiva presenza o assenza in quel dato momento e in quel certo luogo. Momento e luogo presiedono invece all'esistenza dell'opera, la quale appunto dovrà sacrificare le sue generalità anagrafiche (l'autore) in nome della sua perfetta e risolutiva misura.

DISCH: E a proposito dell'Autoritratto come marionetta (1992-1994), presentato in una prima versione alla Documenta 9 (1992) - si tratta di un Icaro deriso che ha per-

so la sua dignità? Il siparietto, la rappresentazione: l'artista recita una tragicommedia? Penso anche alla tradizione che identifica l'artista con il clown, il saltimbanco - idolo ed esiliato al contempo.

PAOLINI: Non avrei altro da aggiungere, o da correggere, a una domanda che già si profila come una risposta. Tutto questo è vero, a una condizione però: che non si attribuisca al personaggio quell'aura patetica e consolatoria che di solito lo accompagna. Al contrario, la "mia" marionetta è eroica e fiera. Fragile, certo, se finisce di spezzarsi nel tentativo di toccare il mondo, di fissare la sintesi, di diventare una cosa sola: vestire l'abito dell'opera è per l'autore impresa disperata e l'estrema prova non riesce a evitare la catastrofe.

DISCH: Vorrei soffermarmi sulla teatralità, che mi sembra un congegno culminante in quell'insieme di strumenti illusori che lei utilizza per mettere in scena la rappresentazione dell'immagine, perno della sua proposizione. In quanto palese artificio, potremmo definire il teatro come un "trionfo della rappresentazione" e - come nel suo ciclo di lavori omonimi - il mondo è messo in scena, sul palco si recitano le infinite possibilità della rappresentazione. Il "trionfo della rappresentazione" è anche trionfo della finzione e dell'immaginazione?

PAOLINI: Esattamente, dove il testo deflagra come un fuoco d'artificio e si disperde in un pulviscolo d'oro...

DISCH: Trionfo della rappresentazione è una culminazione della ricerca di massimo distacco, quindi di artificialità, per palesare ulteriormente il distacco tra figura e immagine, fra oggetto e Opera?

PAOLINI: È proprio questa la scommessa: distinguere, separare i momenti propri dell'una e dell'altra per vedere attraverso, cogliere il punto di contatto tra l'opera e il suo perché.

DISCH: Fra i lavori che più esplicitamente chiamano in causa la rappresentazione teatrale, ricordo il lavoro intitolato Teatro dell'opera, presentato nel 1993 a Prato che, mi sembra, conteneva l'eco dell'Apoteosi di Omero, di Platea, di Scene di conversazione?

PAOLINI: Teatro dell'opera e i lavori che opportunamente lei ricorda e che in un certo senso lo precedono, sono tutti tentativi di rendere esplicito questo passag-

gio, quasi un'acrobazia, di dare cioè compiutezza a qualcosa che non si sa dove comincia e dove può andare a finire.

DISCH: I suoi lavori potrebbero essere considerati, in termini borgesiani, dei "racconti metafisici"... ricordando fra l'altro la premessa di Borges: "il lettore non deve dimenticare che le favole narrate sono false, ma non la loro veracità simbolica ed essenziale. Rassegnamoci ad ammettere che la letteratura è un gioco eseguito mediante la combinazione di parole, che sono pezzi convenzionali, ma non dimentichiamo che nel caso dei suoi maestri questa sorta di algebra o di scacchi deve corrispondere a un'emozione".

PAOLINI: Certo, e rinnovarla continuamente, riaccendere nuovi fuochi...

1. *Il nome proprio* (1986-1993) è costituito da una fotografia o in altri casi da un passepartout da cui è ritagliato nel mezzo un riquadro che lascia intravedere il tavolo su cui il lavoro è collocato. Al centro ed entro il ritaglio vuoto si trova un foglio accartocciato (riproduzione di un altro lavoro, del nome dell'artista,...). In taluni casi si aggiungono anche altre fotografie o collages trattenuti dalla teca di vetro che protegge il lavoro.
2. Cfr. "Statement" (1975), qui a p. 42.
3. L'allusione è all'opera *Doppia verità*, 1995, ill. n. 1 e n. 5.
4. Si veda in merito, ad esempio, una versione recente di *Dilemma* (1995), ill. n. 2.
5. L'intervista è quella di Lageira, 1989, cfr. qui p. 253. *Polvere* è un lavoro del 1994: una lente di ingrandimento è collocata, in posizione centrale, sopra una lastra di plexiglas che, a sua volta, poggia su una tela bianca e su un collage fotografico (immagini di lavori anteriori); il tutto è posato su una base e protetto da una teca di plexiglas. Il lavoro è stato presentato alla Galleria Locus Solus nel marzo 1994.
6. Cfr. in *Locus solus*, Galleria Locus Solus, Genova 1993, vol. I, p. 11ss.

Intervista inedita, luglio 1995.