



GIULIO PAOLINI

L'ENIGMA DELLA VERITÀ

Giacinto Di Pietrantonio

GIACINTO DI PIETRANTONIO: *Per molti artisti appartenenti alla tua generazione artistica si conoscono dei precedenti nella pittura o in quel tipo di arte che si riteneva allora "tradizionale". Di te non c'è memoria del prima, sembri venuto dal nulla, insomma Paolini, già alla prima uscita, è Paolini con il suo linguaggio "poverista-concettuale", definito, maturo fin dalla nascita.*

Giulio Paolini: Penso che, come esperienza materiale, le mie origini siano comuni a tutti gli artisti, credo che, salvo eccezioni, un artista nasca dallo spettatore che è, e che tutti siamo...

GDP: *Cioè da cosa guardiamo?*

GP: Esattamente, da che cosa guardiamo? Ricordo che da ragazzo, verso la fine degli anni Cinquanta, mi recavo a visitare quelle rare mostre che davano conto della ricerca artistica più radicale di quel momento e ne fui calamitato. Penso che questa origine non sia soltanto mia, ma quella di chi si è ritrovato a essere artista, perché artisti non si nasce, ci si trova a esserlo dopo che si è fatto quel primo passo che è da spettatore e non da "creatore." Non dimentichiamo che, allora, il panorama dell'arte e le vicende della ricerca vivevano un particolare frangente, si assisteva a una svolta molto significativa e contraddittoria rispetto al tessuto corrente delle mostre. Ne conseguì che, superati i primi approcci pratici con la materia del dipingere, mi trovai subito faccia a faccia con il perché di quanto stavo facendo e questa domanda, peraltro inconsapevole, mi portò a realizzare la mia prima opera, *Disegno geometrico* che, da allora in poi, ha segnato e ancora segna tutta la mia attività. Coerenza, precocità... non sono certo titoli di merito, ma condizioni involontarie, occasioni colte al volo, segnali che si impongono. L'artista ricomincia sempre da zero, ogni volta: così, il primo quadro è anche l'ultimo e viceversa.

GDP: *Ma quali sono le mostre alle quali ti riferivi prima?*

GP: Ce n'erano poche, più che i passi del visitatore contavano le occhiate del lettore. Ricordo che andavo alla ricerca spasmodica di dati, informazioni che provenivano da quelle poche riviste o cataloghi che allora circolavano. Ricordo che chiesi per posta il catalogo della mostra "Monochrome Malerei" organizzata presso il museo di Leverkusen da Udo Kultermann. Andavo alla ricerca di dati utili alla mia conoscenza e ciò si è trasferito in un'urgenza di fare, oltre che di vedere e conoscere. A quell'epoca era allo stesso tempo più difficile e più facile farsi un'idea di ciò che accadeva, in occasioni abbastanza rare, mentre oggi mostre e pubblicazioni si moltiplicano.

GDP: *Della tua precocità abbiamo iniziato a dire, ma forse non tutti sanno che all'età di otto anni hai partecipato ad un concorso di pittura con 28.000 bambini indetto dal Corriere dei Piccoli e da una giuria presieduta da Casorati ti viene assegnato il primo premio.*

GP: Quello è niente di più che un aneddoto. Non so se può significare qualcosa oltre la me-

moria personale. Ma tornando a quanto dicevamo, occorre aggiungere che quelle mostre così radicali erano indirizzate verso una svolta e fluivano unidirezionalmente verso un mutamento, mentre oggi non è solo la qualità, ma anche la quantità a trecentosessanta gradi ciò che accade. Ora l'evoluzione sembra o non esserci più o essere esplosa in tutte le direzioni e quindi è più difficile fare una sintesi dell'attualità. Dico questo mettendomi nei panni di un giovane artista di oggi.

GDP: *A proposito dei giovani, cosa mi dici di questa tua nuova avventura legata all'insegnamento a cui ti stai dedicando con una certa regolarità negli ultimi anni?*

GP: Non avendo compiuto studi artistici, non ero naturalmente avviato verso la carriera dell'insegnamento. Non avendo cioè conosciuto i miei insegnanti non sapevo cosa volesse dire insegnare l'arte.

GDP: *Perché, che studi hai fatto?*

GP: Ho frequentato l'Istituto Tecnico per Arti Grafiche e Fotografiche che mi ha fatto sfiorare l'universo delle immagini, ma non mi ha propriamente avviato e preparato a questo esercizio. Un po' per questo e un po' perché non mi si è mai presentata l'occasione né tantomeno l'ho ricercata, mi sono sempre astenuto dall'insegnamento fino a due anni fa quando prima il Corso di Disegno all'Accademia di Salisburgo nel 2000, poi il Corso alla Facoltà di Arti Visive di Venezia e poi quello della Fondazione Ratti non mi hanno fatto calare anima e corpo in questo ruolo.

GDP: *E cosa hai scoperto?*

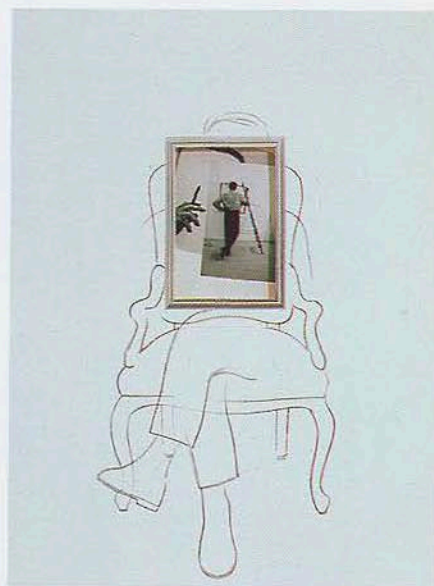
GP: Con grande piacere e soddisfazione, mi sono accorto che era un'esperienza che mi mancava e mi è preziosa in primo luogo dal punto di vista dell'atteggiamento e dell'apertura verso gli studenti. Per quanto avessi, e tuttora abbia, delle perplessità sulle tendenze prevalenti nell'arte giovane, l'esperienza dell'insegnamento mi aiuta ad avere un rapporto diverso, ad essere più coinvolto in quanto accade.

GDP: *Nel senso che ora comprendi di più quanto accade nella giovane ricerca artistica?*

GP: Nel senso che, vedendoli al lavoro, mi accade di riscoprire che non è tanto il che cosa si fa, che nessun autore in fondo sa, ma il come e il perché lo si faccia. Quello che emerge, è il rapporto che s'istituisce al di là della cosa, è lo stabilirsi di un grado di parentela, anche se lontana o acquisita, che porta ad una vicinanza e a volte ad un'identificazione.

GDP: *Hai appena detto che nessuno sa cosa fa, mentre sappiamo il perché, qual è il tuo perché?*

GP: Il come e il perché sono senza spiegazione, ma ritengo che non potrei fare null'altro di quello che ho avuto la fortuna di poter fare e cioè il lavoro dell'artista. È una consapevolezza che ritrovo nei giovani studenti, i quali



Reportage, 2001. Matita e collage su carta fotografica, teca in plexiglas, 100 x 70 cm. Courtesy Christian Stein, Milano.

Pagina a fianco: L'opera autentica, 2002. Veduta dell'installazione alla Fondazione Antonio Ratti, Como. Foto Giulio Buono-Studio Blu.

possono imboccare anche strade contraddittorie rispetto a quelle che mi sono proprie, ma quest'aspetto di diversità passa in second'ordine rispetto alla constatazione che io sono come loro e loro sono come me.

GDP: *In che senso?*

GP: Nel senso che loro, come me, fanno l'unica cosa che ci è concessa fare, nel senso che tutti siamo sulla stessa barca, perché le cronache possono porre me e loro su polarità diverse, inconciliabili, ma è vero che nel tempo, e nella storia, siamo tutti in balia della stessa barca.

GDP: *E cosa si prova ad esserne il capitano?*

GP: Non vorrei cadere nella falsa modestia, o peggio ancora nell'ipocrisia, ma io non sono tanto il capitano, o almeno lo sono nei termini del ruolo che mi tocca, ma nessuno di noi possiede la bussola che è invece in mano al tempo e alla storia: dunque i ruoli possono sempre essere ribaltati o perlomeno ridiscussi.

GDP: *Leggendo i tuoi testi recenti, ascoltando le tue conferenze mi pare che tu abbia una posizione abbastanza critica nei confronti del sistema dell'arte attuale, ad esempio rispetto al museo.*

GP: Io credo che nel linguaggio dell'arte ciò che conta sia un'indicazione, una segnalazione che percorre vie sotterranee. Soprattutto il linguaggio dell'arte è una mediazione, quindi una costruzione linguistica che non ha nelle sue attività o potenzialità la capacità di convincere *tout court*, qui e ora. Credo che il linguaggio dell'arte abbia uno sconfinato vantaggio sul linguaggio comune, che è quello di porsi in una prospettiva a lungo termine; può anche produr-



re effetti a breve termine, ma il "momento della verità" viene dopo, a distanza di tempo. Penso che il museo dovrebbe farsi garante di questo dono prezioso che è la parola mediata del linguaggio dell'arte. Se invece i musei scatenano clamori, attrattive immediate e tutto quanto appartiene al mondo delle cronache più che della storia, mi sembra che imbocchino una strada sbagliata. Il museo che si propone di dare di più, finisce paradossalmente col dare di meno, con l'offrire un tutto "smiunito" proprio perché facile e immediato, pronto all'uso. Quello a cui oggi tendiamo è un tutto relativo, privo cioè di quel qualcosa che occorre invece per poterlo immaginare come universale: navigare in Internet significa poter andare dappertutto senza però riuscire ad intravedere le porte del cielo.

GDP: *È ovvio che tra arte e vita, tu scegli l'arte, ma questo tipo di museo rappresenta quello che è il sentire di oggi, di un mondo pervaso dalla società dello spettacolo. Tu come artista, e ne hai il diritto come chiunque, dissenti in occasioni di conferenze, di articoli, interviste, ma vorrei chiederti la prova del nove: se uno di questi musei di tipo spettacolare ti chiedesse una mostra tu la faresti o no?*

GP: Ormai non c'è museo che non sia allineato con questa strategia, non voglio certo andare in esilio, ma cerco di stare su certi binari che non sono quelli perseguiti e desiderati dalle istituzioni di oggi. Un esempio: quella che è stata e che è tutt'ora l'iniziativa del Castello di Rivoli, di avviare l'archiviazione storica di alcuni artisti contemporanei, mi sembra che, con i tempi che corrono, sia un'operazione più che coraggiosa, anche se non immediatamente produttiva sul piano del ritorno. Sarei meno d'accordo se un museo mi chiedesse di disegnare dei gadget.

GDP: *Ma le due cose non sono inconciliabili?*

GP: Sì, a patto di non dimenticare la funzione storica.

GDP: *L'altra polemica è nei confronti degli architetti che baderebbero più all'immagine dell'architettura che alla funzione.*

GP: Certo ultimamente si assiste all'aberrazione che un museo faccia notizia più per il contenitore, l'architettura, che per il contenuto, il programma o la collezione.

GDP: *Ti sei trovato a esporre in un museo progettato da architetti che stanno ridisegnando l'immagine della museografia internazionale?*

GP: Sì, ad esempio alla Staatsgalerie di Stoccarda, progettata James Sterling, che ospitò una mia mostra antologica e lì dovetti fare i conti con pavimenti di gomma verde smeraldo e mancorrenti rosa fucsia, che non mi parevano andare d'accordo, non solo con quanto io esponevo, ma con nessuna delle opere contenute in quel museo.

GDP: *Ma non credi che, quando un'opera è riuscita, vinca anche sui mancorrenti rosa fucsia e...?*

GP: Sì, ma non capisco perché sottoporre le opere d'arte a questa crudeltà ottica o mentale, non ne vedo la necessità dal momento che un museo, credo, debba accogliere le opere più che mostrare se stesso.

GDP: Ma nel passato era naturale per le opere d'arte essere parte di grandi contenitori architettonici, perché oggi non si potrebbe cercare una sorta di conciliazione come accadeva allora? Difatti, tu hai citato l'architettura di Sterling che nella Staatsgalerie, a parte i pavimenti e i mancorrenti, ha dei riferimenti stilistici alla cultura classica, arrivando addirittura in alcuni casi, consapevolmente o meno, a citare il tuo lavoro.

GP: Infatti, i volumi delle stanze e degli ambienti erano abbastanza idonei, salvo alcuni dettagli che non mi sembravano necessari. Riguardo al passato, c'era una maggiore adeguatezza di un linguaggio rispetto all'altro. Penso che artisti-architetti volesse dire più omogeneità dei linguaggi. Oggi gli specifici dell'arte e dell'architettura mi pare che vadano ognuno per conto loro.

GDP: Sì e no, perché l'architettura oggi attinge molto dalle arti visive, naturalmente non tutta l'arte si trova a suo agio, in senso stilistico, in tutti i musei, ma questo era vero anche in passato quando una pala d'altare medievale veniva, nel tempo, a convivere con una trasformazione rinascimentale o barocca; cosa che a noi oggi appare bello, opportuno, ma all'epoca non era così. Gerhard Richter, in un'intervista apparsa nel catalogo della sua personale al MoMA di New York, sostiene che la tua opera Mimesi — in cui si fronteggiano due calchi classici — è meno vera di una sua opera simile in cui si giustappongono due teste contemporanee (la sua e quella del suo amico Blinky Palermo), il contrapporsi di due teste vere risulterebbe più intenso, unico, rispetto al tuo "decorative game." Io stimo molto Richter ma, francamente, trovo questa sua affermazione come una posizione di debolezza, come chiunque si senta in dovere di difendersi anche quando non è attaccato e quindi non ne abbia bisogno. Ti faccio questo esempio non tanto per amor di polemica, ma in quanto credo che la tua opera e quella di Richter abbiano più cose che le uniscano di quante le dividono.

GP: Non credo che Richter abbia voluto trovare il modo per entrare in polemica su questo punto, ha portato a esempio la mia Mimesi, perché stava parlando nel corso dell'intervista di quella sua opera che hai appena citato e quindi si è trovato sulla via di un raffronto...

GDP: E tu pensi sia più vera la tua di opera?

GP: Più vera proprio perché si astrae dal dato reale, perché se di verità l'artista si deve occupare, questa è la verità dell'arte e non delle cose che l'arte riflette. Detto in due parole, Richter sostiene che debba essere l'autore a infondere verità nell'opera, lui a costruirla. Io, al contrario, ritengo che l'opera possieda già la sua verità, la sua storia, e che all'autore non resti che rivelarla, tradurla in immagine. Non è questione da poco, ma si tratta pur sempre di una discussione in famiglia, corretta e amichevole... Ben altre sono le avversioni (e ne ho)... per esempio la pittura-verità, ambiziosa e sentenziosa, di un Lucian Freud, ora



Anni-luce, 2001. Mosaico lapideo policromo. Installazione permanente, GAM, Torino.
Pagina a fianco: Paradigma, 2002. Veduta dell'installazione, Castello di Ama (SI). Foto Attilio Maranzano. Courtesy Continua, San Gimignano (SI).

esposta alla Tate Britain di Londra, o il "visuto" delle foto di Nan Goldin... E tanto per restare alle mostre viste quest'estate, mi sono invece ritrovato felice abitante degli Hortus Clausus esposti al Musée de Cluny a Parigi, delle prospettive e degli specchi d'acqua dei giardini disegnati da Le Nôtre.

GDP: Io non sono così negativo su Lucian Freud e poi Nan Goldin mi piace molto, anche se capisco la tua posizione, anzi penso che il crudo realismo del primo metta, come faceva suo nonno Sigmund, sul lettino dello psicanalista la ricerca della verità come nuda realtà e, in modo diverso, Goldin fa compiere un salto estetico alla durezza della via e dei suoi personaggi, mettendo in pubblico le parti più nascoste e vere del privato. Ma tu sei interessato alla verità?

GP: Sono interessato alla verità, proprio sapendo che non si arriverà mai a possederla. Sono interessato a scoprire perché una verità assoluta non è mai assoluta, ma sempre e soltanto enigmatica, oracolare: è questa la posta in gioco.

GDP: Una volta hai scritto: "Ogni mia opera per estensione è una fotografia...". La stessa cosa la potrebbe dire Richter e, in questo senso, credo abbiate più cose in comune di quante vi differenzino.

GP: Quando dico che ogni mia opera per estensione è una fotografia voglio dire che pur non usando sempre la fotografia, anche se ricorro a un tratto di matita o a un calco in gesso mi trovo sempre nella posizione di chi fotografa qualche cosa, perché il tratto a matita fotografa una linea obbligata che è una prospettiva, una successione di spazi e anche il calco in gesso assolve a una sua funzione di copiatura, ripercorre in qualche modo una forma già esistente. È così che parlo di fotografia, in senso metaforico, mentre Richter

probabilmente ne parla in senso specifico, perché parla della fotografia come epidermide, mentre io ne parlo come metafora.

GDP: Ed è una metafora anche un'altra delle tue provocatorie affermazioni quando dici che non hai mai voluto esprimerti?

GP: Quando mi pronuncio così è perché voglio contrapporre la necessità di svelare la "verità" dell'opera all'opzione di verità dell'autore. Voglio dire che intravedo una verità insita nell'opera che l'autore è lì a svelare, ma non vedo come altrettanto necessaria la verità che l'autore intende trasmettere nell'opera. Mi interessa insomma molto di più la parola che l'opera rivolge a noi, e molto meno il messaggio che noi affidiamo all'opera. ■

Giacinto Di Pietrantonio è critico d'arte, curatore e direttore della GAMeC di Bergamo. Vive e lavora a Milano.

Giulio Paolini è nato a Genova nel 1940. Vive e lavora a Torino e Parigi.

Principali mostre personali: 2002: Fondazione Ratti, Como; Villa Medici, Roma; Pino Casagrande, Roma; 2001: Palazzo Forti, Verona; 1999 Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino; Lisson, Londra; 2000: Yvon Lambert, Parigi; 1998 Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz; 1997: Christian Stein, Milano; Städtische Gallery, Göttingen; 1996: Yvon Lambert, Parigi; Accademia di Francia, Villa Medici, Roma; Schloss Gallery, Weimar; 1995: Marian Goodman, New York; Fundação Gulbenkian, Lisbona; Sperone, Roma; Milleventi, Torino; Palazzo della Ragione, Padova. Principali mostre collettive: 2001: Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972, Tate Modern, Londra; 1998: Museum of Contemporary Art, Tokyo; Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroshima; 1997-99: Kunsthalles, Norimberga; Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna; Konsthallen, Göteborg (Svezia); Sammlung Goetz, Monaco; Arte Povera e dintorni, Palazzo Crepadona, Belluno/Galleria Civica, Cortina; Arte italiana 1945-1995, Aichi Museum of Art, Nagoya; 1997: Foto Text Text Foto, Kunstverein, Francoforte; XLVII Biennale di Venezia; Arte Povera, Neues Museum Weserburg, Biema; 1995: Imagine, New San Francisco Museum of Modern Art; XLVI Biennale di Venezia; Quasi per gioco, Neue Galerie, Graz; Roma in mostra 1970-1979, Palazzo delle Esposizioni, Roma.