Mauro Panzera. *Ringrazio innanzitutto Giulio Paolini, che ha accettato di intervenire a questa occasione didattica al termine di un corso monografico sulla sua opera in una decina di lezioni*[2].
Questa è l'ultima lezione del corso del IV anno di storia dell'arte, è dedicata agli studenti, e se ci sono interventi, cose da dire, questioni da porre, credo che Paolini sarà contento di rispondere, discutere, magari anche di polemizzare, cosa che non si fa più…

Massimo Minini. *Questo è il momento propizio per riempire un vuoto. Sono qui solo in veste di organizzatore, il mio ruolo non è quello di parlare ma c'è una cosa che vorrei dire. Ci sono due lavori che negli anni Sessanta invertono il nostro punto di vista: uno è* Socle du monde *di Piero Manzoni, posato a Herning in Danimarca, in un campo vicino al museo, girato al contrario, e sostiene il mondo. Il «socle» è un grande cubo dove l'artista anche lui si ritrova a gambe per aria, si ritrova a pensare se il mondo è messo di qua o di là e se sia possibile che questa base ci fa vedere il mondo, girato, come se fosse una pallina appoggiata. Pochi anni dopo* Giovane che guarda Lorenzo Lotto *di Giulio Paolini inverte il nostro punto di vista e ci fa trovare nel tempo e nello spazio, a occupare la posizione che il pittore di*

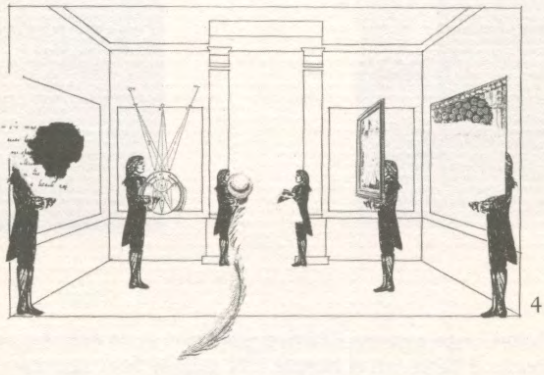
2

3

[2] Le trascrizioni che danno luogo a questo Convivio prendono avvio dall'«Incontro con Giulio Paolini» svoltosi presso l'Accademia di Belle Arti di Brescia il 21 maggio 2003, cui fanno seguito e contesto altre diverse conversazioni.

allora, Lorenzo Lotto, occupava mentre dipingeva quel ritratto, quel giovane che ora sta guardando noi e non lui. Allora in questa specie di arco voltaico che ci affascina, Paolini per me è quello che prosegue il lavoro di Piero Manzoni. Ha fatto anche delle affermazioni gravi però l'autore a proposito della rappresentazione, a proposito dello scandalo della rappresentazione. E vorrei chiedergli, anche per dargli la parola, se non trova una contraddizione nel trovarsi qui in un'Accademia in cui si insegna a diventare artisti e proporci l'opera come un soggetto che guarda noi piuttosto che essere noi un soggetto che guarda l'opera, vorrei chiedergli di difendersi da quest'accusa…

Innanzitutto, caro Massimo, devi difenderti tu da un lapsus. Perché io non ho mai parlato di «scandalo della rappresentazione». Ho detto invece «scandalo della comunicazione». E non è soltanto questione di parole: ho detto «scandalo della comunicazione» proprio a correzione del rischio che la rappresentazione diventi appunto comunicazione. Io ho, in altri termini, una sorta di venerazione per la dimensione della rappresentazione, sempre che non la si assoggetti, la si strumentalizzi a un uso comunicativo. Propriamente io intendo che la rappresentazione è in sostanza una sorta di parametro, di paradigma, è un sistema, che può essere letterario o visivo, e che assume valore nel fatto di considerarla come una sorta di regola potenziale; nel mio corso alla Fondazione Ratti tentavo di insinuare negli allievi il gusto della rappresentazione perché vedo con perplessità quella che oggi mi sembra essere una certa negligenza nell'uso del linguaggio, nel prendere la scorciatoia dell'azione diretta, dell'intervento immediato, della comunicazione esplicita…



4

M.P. *[...] Come dicono gli esperti dei giochi matematici, per guadagnare un punto bisogna uscire dallo spazio di quel punto. In qualche maniera Paolini, quando fa* Disegno geometrico, *è come se uscisse da quello spazio perché solo da fuori si può leggere e giocare questa partita. Questo tra l'altro credo sia anche un esercizio esemplare per pensare a come opera l'artista, perché rispetto a questa immagine Paolini ha sempre mantenuto un atteggiamento da «oggetto misterioso». Nell'86, scrisse a proposito di quest'opera: «Quasi vent'anni mi sono occorsi per arrivare a tracciare, era un giorno di settembre del 1960, due linee rosse in diagonale, da quelle determinare 4 punti e da quelli gli altri 4, necessari per limitare la porzione di spazio che avrei chiamato* Disegno geometrico. *Ero così arrivato a trasformare porzione in proporzione, memoria in durata ma (ora lo so) non lo sapevo». Un viaggio autointerpretativo che fa guadagnare soglie di coscienza, di conoscenza del proprio lavoro, a distanza di tempo. L'opera di Paolini sta tutta in quel* Disegno geometrico, *e quindi è come se fosse un incunabolo più che una prima opera. Mi piacerebbe sapere da Giulio se ha continuato a ragionare su* Disegno geometrico.

Sono anni, ormai, che non perdo occasione di affrontare l'argomento: parlo, in generale, del disegno, e in particolare di quel mio *Disegno geometrico* lontano nel tempo ma sempre visibile «in trasparenza» in tante mie opere fino a oggi. Parlo, ancor più in particolare, della facoltà dell'immagine di assentarsi, di evadere da quel quadro lasciando però percepire il tracciato lineare, la squadratura, in modo da consentire alla tela di «respirare», di evocare ogni altra immagine che, virtualmente, possa affiorare in superficie.
Un tracciato che non è un «soggetto» ma un sistema di punti e di linee, dunque elementi immateriali per definizione ma essenziali a mettere in atto ogni possibile visione o anche soltanto la pura eventualità che una visione possa arrivare a manifestarsi.

Il disegno è la dimora dell'immagine, quel luogo silenzioso dove il tempo scorre così lento da sembrare immobile: per spiegarmi meglio, esistono a mio avviso almeno due modi di intendere il termine «disegno».

1) Disegno come «libero» scorrere della matita sulla carta, approccio fuggevole e immediato, a volte non finito, con la superficie del foglio.
2) Altro disegno è quello che invece si assenta, scompare ma al tempo stesso resta a governare «dietro le quinte» i tempi e i modi della rappresentazione.

Ora un breve flash-back per rispondere a Minini su Manzoni e anche in rapporto alla questione dell'insegnamento. Sarebbe impossibile pensare un Manzoni insegnante, ma questo non perché non ne avesse le doti. Chissà quante cose Manzoni avrebbe potuto dirci e insegnarci ma non avrebbe potuto farlo perché, a mio vedere, la sua figura è proprio di un individuo che si consuma nella propria esperienza e la brucia, ora dopo ora, giorno dopo giorno. Individualità che si mette in gioco e si perde.
Più che parlare di *Disegno geometrico* (chissà quante volte ve ne ha parlato il professor Panzera, non so quante volte io ho parlato, ragionato, su questo quadro) direi quasi che la frequenza con la quale mi trovo a riconsiderare questo mio primo lavoro si infittisce man mano che il tempo passa e ne prendo distanza...
Il quadro, come vedete, è un'immagine incompiuta, dà a vedere qualche cosa che non arriva a compimento: più che incompiuta è «ininiziata», cioè non è neppure cominciata. La squadratura geometrica di una superficie è la premessa, non è neanche il primo passo di una immagine, è ciò che sta «prima» dell'immagine. Però qui la squadratura non è tracciata su una tela vergine, su una tela immacolata, ma è tracciata a inchiostro su una superficie dipinta di bianco, un fondo bianco abbastanza corposo steso con la spatola e in modo piuttosto irregolare. Non è un fondo di tela preparata, è una pittura bianca, quindi la squadratura viene «dopo». Questo non dire, non essere, non sta cioè a significare una dichiarata rinuncia all'immagine, non è una iconoclastia ma piuttosto uno stato di attesa. In questo senso, a quest'epoca, Jasper Johns e Gerhard Richter, nei primi anni Sessanta compiono, con i loro quadri, operazioni abbastanza analoghe. Johns sceglie una immagine banale (un bersaglio o una bandiera non sono certo delle immagini suggestive), immagini per dar luogo all'esercizio, o alla celebrazione, della pura pittura. Allo stesso modo Richter, con l'abitudine di fingere delle immagini fotografiche, formula una scommessa di pura pittura, addirittura sfidando la realtà della fotografia a diventare realtà della pittura. I due artisti compiono,

6

7

nella apparente diversità, una operazione che è simile. Io mi trovo a una certa distanza da questo tipo di esercizio perché, come abbiamo appena detto, loro definiscono l'immagine, cioè la costituiscono (chiamiamoli pittori-realizzatori), io invece, pur dipingendo, non annetto alla superficie dipinta il ruolo di superficie da osservare, ma la questione di pensare a quello che un quadro potrebbe essere senza mostrarlo (pittore suggeritore).
Siamo tutti, negli anni Sessanta, molto prossimi a quel minimalismo non solo formale ma anche mentale che porta in un modo o nell'altro gli artisti di quell'epoca a porsi su dei crinali silenziosi, misurati. In sostanza, anziché dei quadri compiuti, cioè realizzati sulla loro stessa superficie, i miei quadri (non solo questo ma tutti quelli che verranno dopo) non si vedono, non si danno a vedere, ma piuttosto si interrogano, cioè sono dispositivi, chiamiamoli così, atti a farci immaginare il quadro, visto che quello che stiamo guardando forse non lo è. Poi, di lì a pochi anni, attraverso l'uso del mezzo fotografico, mi inoltro ancor più in quella che era la mia vocazione, più che di autore o di pittore, di spettatore in attesa: con la fotografia, in *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* e in altri quadri che seguiranno, cambio identità, se volete, da spettatore travestito da pittore mi ritrovo autore travestito da spettatore.
Riguardo invece all'insegnamento della pittura o della scultura, credo che un artista dovrebbe evitare due aspetti entrambi negativi. Quello di imporsi in prima persona, in quanto soggetto, oppure all'opposto, quando abiura a quel se stesso che è per adottare degli ideologismi, dei parametri teorici, troppo teorici. Queste due polarità, ugualmente inaccettabili nella figura

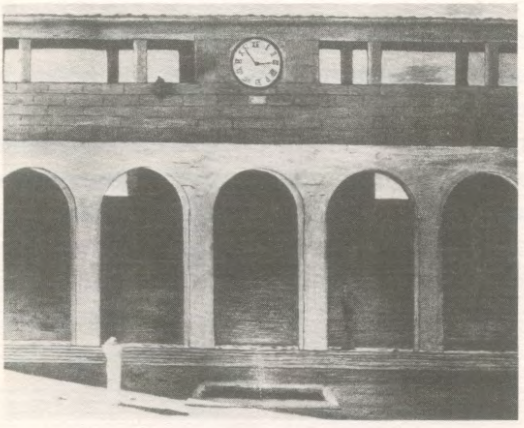
stessa di un autore, di un artista, diventano ancor più intollerabili nell'artista insegnante. Che cosa rimane allora all'artista insegnante, da fare o da sorvegliare? Rimane di mettere in gioco se stesso in quanto titolare di una esperienza, averne coscienza senza proporsi di trasmetterla come fosse una legge, un programma.

M.P. *La filosofia ci ha sempre detto, anche la filosofia contemporanea, che il contenuto dell'arte è il mito; Paolini ha abitato moltissimo il mito ma non l'ha mai trasformato in un contenuto delle proprie opere; io mi sono interrogato più volte, proprio sulla traccia delle opere di Paolini, e credo che uno dei nuclei segreti sia la nozione di enigma e provenga non da un omaggio, ma da un rapporto profondo, intenso, che Paolini ha coltivato con De Chirico. È esplicito l'omaggio che nasce dall'*Autoritratto *del 1911 ma io penso che la nozione di enigma sia quella che permette a Paolini di ritrarsi dalla realtà, appunto perché la realtà è enigmatica, ma poi di ritrovare un universo enigmatico nell'universo artistico stesso, e quindi l'enigma potrebbe diventare il motore immobile di un procedere, di un'indagine che a questo punto può anche farsi labirintica, perché allora le figure mitologiche acquisiscono uno spessore quasi operativo; ci sono molte traiettorie ma non c'è mai un viaggio, siamo fuori dalla cultura del viaggio propria degli anni Sessanta. Mi piacerebbe sentire una riflessione sulla nozione di enigma da Paolini stesso.*

La questione dell'enigma è troppo vasta per poterla affrontare in un solo pomeriggio di primavera. Un artista ha dietro di sé una scelta, che lui stesso ha fatto e che non può non condizionare la sua esistenza; un artista ha preso distanza dalla realtà, e quindi dalla verità apparente che tutti noi peraltro viviamo; questa presa di distanza, questo suo dichiararsi o volersi ritenere diverso da coloro che invece questa verità e questa evidenza della realtà fre-

quentano e amministrano giorno dopo giorno, questo passo che è, come dire, una caduta nel vuoto, una dimensione altra da quella che è la vita vissuta... Ebbene questa scelta scambia la verità con l'enigma perché, in due parole, da quel fronte che ci mette in contatto con la realtà, quella certa verità che non vogliamo prendere per buona ci spinge a cercarne un'altra. È una bella storia, che non possiamo liquidare così... L'enigma a questo punto si accompagna inevitabilmente con una sorta di procedere ossessivo e rinnovato ogni volta che l'artista affronta un nuovo passaggio, cioè passa all'opera successiva. In fondo è come se si trovasse sempre e soltanto di fronte alla prima, perché non è che l'artista procede verso la verità, la verità non è quella che lui conosce; se vogliamo, la sua verità è nel non averla voluta accettare e dunque eccolo con la presenza irrisolvibile dell'enigma, che lo accompagnerà continuamente...

De Chirico rappresenta in modo eccelso una versione del ruolo dell'artista, che non aderisce e non sottoscrive (vedi la sua lite storica con i Surrealisti) nessuna tendenza in particolare, che non crede al gioco partitico delle tendenze dell'arte, non fa quindi della visione dell'arte una visione politica, non riduce la dimensione dell'arte a una questione «democratica», rischia molto e si spreca... Nessuno meglio di De Chirico ha saputo destreggiarsi, in epoca moderna, nell'insostenibile ruolo di «artista contemporaneo»: non per un attento, sorvegliato equilibrio tra passato e futuro ma per essersi abbandonato a una trionfale caduta libera negli abissi del Tempo.



10