

intervista
al concettuale

PAOLINI

Al CIMA di New York un'esposizione mette a confronto Giulio Paolini con Giorgio de Chirico, da lui preso a modello sin da giovane. Qui l'artista spiega i perché di questa predilezione

Io con de Chirico, in caduta libera negli abissi del tempo

di FRANCESCO POLI

Nel settembre 1936 Giorgio de Chirico arriva insieme alla futura moglie Isabella Pakszwer a New York con il transatlantico Rex. Il suo soggiorno negli Stati Uniti dura sedici mesi, fino al gennaio del 1938. Con il sostegno del magnate collezionista Albert Barnes e della galleria di Julien Levy (dove espone nel 1937) cerca di promuovere anche dal punto di vista mercantile la sua produzione più recente, che era stata violentemente screditata dal «complotto surrealista e modernista» che aveva decreta-

«Nessuno più del *pictor optimus* ha saputo destreggiarsi, in epoca moderna, nell'insostenibile ruolo di artista contemporaneo; e cogliere l'inevitabile «ritirata» dell'opera...

to la sua morte creativa dopo la gloriosa stagione degli anni dieci. In due testi, congeniale potenza evocativa innesca un cortocircuito temporale che trasforma anche New York in una mitica città metafisica, con divinità antiche che si materializzano fra le modernissime costruzioni geometriche. Ma l'entusiasmo per il

nuovo mondo ha breve durata, perché l'interesse di collezionisti e musei rimane legato alla sua pittura metafisica.

Per quello che riguarda Giulio Paolini, le sue opere incominciano a essere esposte a New York già all'inizio degli anni settanta alla Sonnabend Gallery, e poi anche al MoMA e al Guggenheim Museum e in altri musei e gallerie come quelle di Sperone Westwater e di Marian Goodman fino a oggi. Ma il suo lavoro, nonostante i notevoli riconoscimenti, rimane profondamente europeo e abbastanza distante dai canoni estetici americani. E quindi appare abbastanza singolare il fatto che il primo dialogo diretto fra le sue opere e quelle di de Chirico, suo fondamentale modello di riferimento, si sia concretizzato nel lontano continente americano, sia pure grazie all'iniziativa di una benemerita istituzione italiana, il CIMA (Center for Italian Modern Art), fondata e diretta da Laura Mattioli. È qui che sei capolavori de-chirichiani della storica collezione Mattioli - *Le muse inquietanti*, *L'enigma dell'ora*, *Ettore e Andromaca*, *Interno metafisico (con piccola officina)*, *La ricompensa dell'indovino*, *Autoritratto* - coabitano insieme a una serie di lavori paoliniani, vecchi e nuovi, in cui risuona in modo indiretto, o con esplicite citazioni, l'eco del *pictor optimus*. Una mostra che stimola, attraverso un gioco di sguardi incrociati, un'inedita prospettiva di lettura dei due artisti.

È questa una buona occasione per farci dire da Paolini qualcosa sulla sua affinità elettiva con de Chirico. Incomincia raccontandomi in tono aneddotico i soli due fuggevoli incontri con il vecchio maestro: «Mi ricordo bene quando, giovanissimo, l'ho visto per la prima volta a Torino nel 1957 o 1958, durante una sua conferenza

all'Unione Culturale, tenuta dopo la mostra della pittura metafisica alla Biennale di Venezia, a cui aveva negato il suo consenso. Con un monologo velenoso si era scagliato contro l'arte moderna che per lui era tutta un'inganno, una nullità. Ricordo la mia cosciente indignazione, l'appassionato rifiuto che allora opponevo al suo discorso, dalla prima all'ultima parola. Qualche anno dopo sono arrivato a rovesciare il mio giudizio, quello che mi era sembrato il nemico da abbattere, il bersaglio da colpire, doveva diventare la personificazione dell'idolo, il mio illustre modello. Nel 1975, in compagnia di mia moglie e dell'amica Marisa Volpi, mi è capitato di andare a un ricevimento a casa sua a Roma, in Piazza di Spagna. Nel salotto c'erano vari ospiti di mezza età che sintrattenevano con conversazioni molto noiose. Il Maestro era assente. Mi sono messo a curiosare un po' in giro, e di colpo in fondo a un corridoio ho visto de Chirico che mangiava tranquillo, tutto solo, in cucina...»

Riguardo alla sua stretta parentela con lui, Paolini ribadisce quello che mi aveva già detto in un'intervista di tanti anni fa, e cioè che de Chirico lo affascina come figura, quasi al di là dell'opera, perché rappresenta un punto di vista molto distaccato e scopertamente critico verso la pienezza della proposta artistica. E che la sua è una posizione laterale rispetto a quella 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 declinare l'imperativo del significato, prendendo le distanze da tutta l'avanguardia che ancora guardava con spirito positivo alla costruzione dell'immagine».

Con l'installazione all'aperto (nel 1969 nella manifestazione Campo Urbano) di uno striscione con il motto *Et quid amabo nisi quod aenigma est?*, Paolini dichiara ufficialmente la sua adesione all'ironica e melanconica visione de-chirichiana, adesione costantemente rinnovata nel tempo, in particolare nelle sue numerose riflessioni scritte, come per esempio in *Gli uni e gli altri*, dove troviamo come

epigrafe la citazione, dal romanzo incompiuto di de Chirico *Monsieur Dufron*, in cui risuona il vuoto della teoria solipsistica: «La realtà non può esistere in pittura perché in generale non esiste sulla terra. L'universo è unicamente una nostra rappresentazione».

Chiedo a Paolini una definizione di questi concetti chiave: enigma, melanconia, ironia, vuoto. Mi risponde che sono tutti aspetti concatenati fra loro. Iniziamo dall'enigma: «L'enigma 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.



Giulio Paolini, «Fine», opera esposta nella mostra della galleria Christian Stein

DUE MOSTRE, UNA A PERO (GALLERIA CHRISTIAN STEIN) UNA A MILANO (PALAZZO CICOGLIA), E UN LIBRO D'ARTISTA DELLE EDIZIONI COLOPHON

Nel white cube, spettatore e attore: il paradosso di Paolini

di ANDREA CORTELLESA
MILANO

A Milano in novembre può far buio alle quattro, come alle Svalbard. E poi Pero non è neppure Milano; dopo la metro più d'un chilometro a piedi, nella bruma; ed è facile confondersi fra i capannoni: la scritta «Galleria Christian Stein» è pressoché impercettibile. Un bel contrappasso allestire la nuova mostra di Giulio Paolini - il più incorporato degli artisti - in due sedi distinte. Una retrospettiva, dagli anni ottanta sino ad oggi, a Pero; e l'opera nuova che dà il ti-

tolo alla mostra (a cura di Bettina Della Casa, sino al 29 aprile) - con un'unica parola lapidaria *Fine* - a Palazzo Cicogna, in centro. Col mia superstizione storicista mi picco di vedere prima il prima, e poi il poi; e allora, «invece del fandango, / una marcia per il fango». Messo piede nei vasti spazi di Pero, però, l'umore cambia. A contrasto col buio fuori, questa cellula sfolgorante di luce pare lo spazio fuori dallo spazio e fuori dal tempo, l'ambiente settecentesco dove perviene il viandante nietzscheano nel 2001 di Stanley Kubrick. Ogni rumore è amplificato dal silenzio, ogni gesto dall'immobilità del tutto. Unico visitatore, nel bianco lunare mi muovo con circospezione da astronauta.

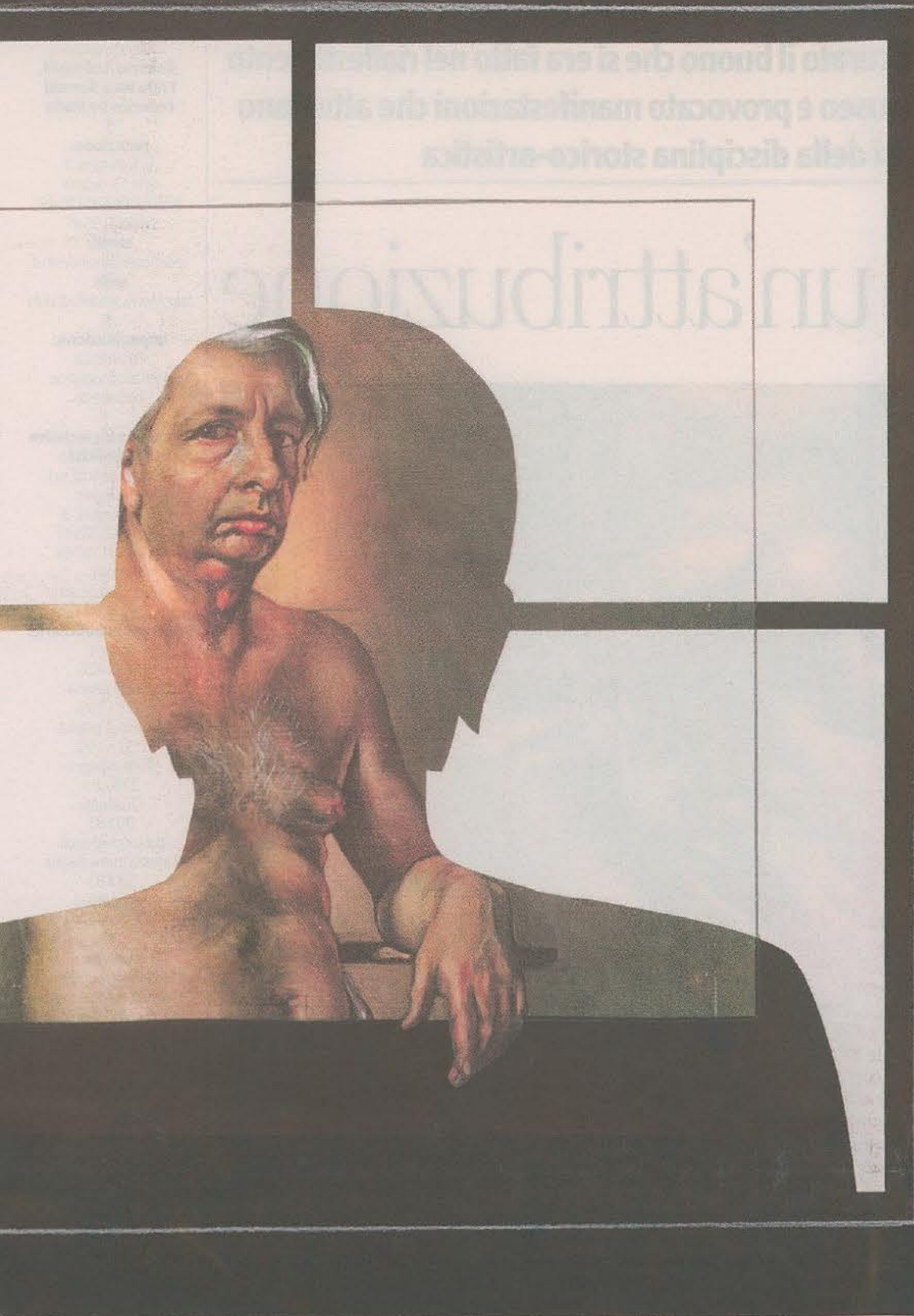
Si capisce bene, qui, il senso teatrale dell'opera di Paolini (diceva Tommaso Trini nel '73 - ora in *Mezzo secolo di arte intera*, Johan & Levi 2016 -): un «teatro di idee drammatizzate»; nell'invito, al verso della parola *Fine* c'è un sipario chiuso. Come in de Chirico, la scena è il set di apparizioni pianificate dal soggetto, scenografo e regista. Magnifiche le *Scene di conversazione* del 1982-'83 (allestite per Carlo Quartucci a Documenta 7, con musiche di Mozart e Haydn); quattro leggitte come in attesa di un quartetto d'archi; uno di essi è caduto a terra, e sul pavimento sono sparsi i fogli bianchi d'uno spartito inseguevibile, e le effigi dei musicisti finiti chissà dove.

In Galleria si trova anche, come a guardia dell'insieme, un bellissimo libro d'artista. Uno dei tanti di Paolini, ma questo - colla complicità delle edizioni Colophon di Egidio Fiorin - davvero monumentale (*Orfano e celibe*, pp. 48 su nivea carta a mano, cm 42 x 31, € 90,00), che reca i suoi autocommenti impaginati in versi (racconta Paolini che tale scansione s'è prodotta in

modo quasi incosciente; sicché esclude «l'intenzione di valenza poetica» a quanto ha «trascritto» in versi). Vi si legge: «Guardo sempre volentieri un libro antico: / posso anche non leggerlo / (qualcuno lo ha già letto). // Il luogo però deve essere perfetto: / la lampada già accesa, la stanza silenziosa, / tutto deve essere al suo posto». Questo è il *white cube* per eccellenza, e ogni mostra di Paolini è una mostra alla potenza: il luogo dove viene convocato, cioè, quello che per lui è l'eterno, intemporale e parmenideo, dell'arte. Perché si compia questo rito il luogo deve essere perfetto - e questo lo è.

Il teatro serve a mettere in scena, ogni volta, il paradosso di Paolini. L'autore si

Un'estetica della sparizione, come vide Italo Calvino, ma l'assenza si dà per figure...



Giulio Paolini,
«Autoritratto nudo»
(2014-15)
© courtesy Archivio
Giulio Paolini, Torino

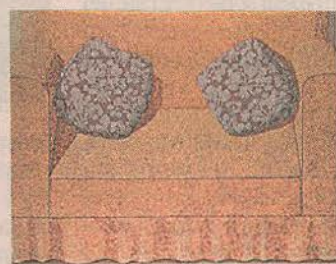
LA MIGLIORE OFFERTA

**Domenico Gnoli,
da Sotheby's
l'assurdo sul sofa**

“
Claudio Gulli
”

Un Sofa del 1968. Con una tappezzeria rosa salmone, motivo a pesciolini. Poi due cuscini a fiori. Disposti simmetricamente, ma persi nel vuoto, a sfiorare i braccioli. Agli angoli, piccolissimo, il muro color panna. Le ombre ci sono, e anche le ondulazioni nel bordo inferiore. La prospettiva, pure. Ma tutto è schiacciato come se un fotografo cieco si fosse trovato, per caso, a casa della zia. Il pittore di questo teatro dell'assurdo si chiama Domenico Gnoli (1933-1970). E questo dipinto è stato

comprato, il 23 novembre, da Sotheby's a Milano, per poco più di 2 milioni e mezzo. Chi segue le aste non ha man-



cato di ricordare che l'artista vanta un *top price* di 8 milioni, raggiunti da Christie's a Londra nel febbraio di due anni fa. In quel caso, la tela rappresentava una chioma ondulata tutta nera, vista in *close-up*. Era la seconda moglie che portava quel caschetto, la pittrice Yannick Vu. I due giovani si erano incontrati a Parigi nel '62 e in quel tempo trascorrevano mesi felici a Maiorca. Nelle foto, belli come attori del cinema, stanno davanti alle tele di lui, talvolta in costume da bagno. Nel '68 Gnoli era sulla via del successo: esponeva al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles e soprattutto cambiava gallerista. Dal ginevrino Jan Krugier (pure proprietario del *Sofa*), passava al newyorchese Sidney Janis. In questa storica galleria, Duchamp aveva allestito una mostra Dada (1953), poi erano passati gli espressionisti astratti, e dopo i *New Realists* (1961) era arrivato il turno di Gnoli (dicembre '69). Neanche sei mesi dopo, il pittore sarebbe morto di cancro a trentasette anni e si spegneva con lui quella delicatezza di guardare a oggetti ingranditi da punti di vista inutili. Questa specie di Antonioni della figurazione era figlio di uno storico dell'arte, Umberto Gnoli, che aveva lavorato sui primitivi umbri, e di una contessa, Annie de Garrou, che si dava però alla pittura e alla ceramica. Da genitori così colti, più

che indirizzato, il ragazzo deve essere stato quasi costretto alla carriera artistica. Il suo talento si alza chiaro, sin dai disegni degli anni cinquanta. Preciso e pulito, Gnoli sembra nato con una matita grottesca in mano. Pipistrelli con facce da gatto e ali di mosca, gufi e cigni-tartarughe si intrufolano o siedono, comodi, in guardaroba o in automobile. L'illustrazione è il suo mestiere e si afferma in riviste prestigiose di New York, dove abita dal '55. Quando critici e letterati italiani iniziano a interes-

sarsi a Gnoli, parte la ridda di accostamenti. Chi lo avvicina alla *pop americana*, chi lo vuole metafisico, chi vicino a

Magritte, chi al Morandi genio nazionale. Ma pure, altri, non certo scoperti sul piano dei riferimenti, ribadiscono sicuri: «Gnoli è unico». Calvino, su «Fmr» (1983), parla di *still-life* e siamo già all'esattezza delle *Lezioni americane*. In anni più vicini, una mostra al Pecci riprende il discorso su Gnoli (2004), ma soprattutto nel 2012 una buona galleria newyorchese, Luxembourg & Dayan, riunisce diversi suoi dipinti anni sessanta. Ora affascina la maniacalità, la dedizione a una fabrilità che non si vede più di tanto, alle fiere di arte contemporanea. Il divano di Gnoli, con le sue linee tutte dritte e disegnate per benino, può far balenare, negli occhi di chi frequenta Brera e le aste, quel Cristo di Mantegna visto sempre. Forse altri artisti calligrafici torneranno in auge per le stesse ragioni, e non saranno per forza i figurativi. Per esempio, il cinese Zao Wou-Ki (1920-2013): va in asta da Christie's a Parigi, il 7 e l'8 dicembre, un suo dipinto del 1984, di un'astrazione tutta controllata, che aveva comprato lo storico medievista Georges Duby. Wou-Ki si era occidentalizzato a tappe forzate, vivendo a Parigi. Eppure, nel trambusto dei *vernissages*, questi pittori un po' artigiani un po' ruffiani si ricavano un loro posto, e ora chi li compra magari apprezza la loro antica serietà monacale.

In fondo è come se ci si trovasse sempre di fronte alla prima, perché non è che l'artista proceda verso la verità. Se vogliamo, la sua verità è nel non averla voluta accettare, e dunque eccolo con la presenza irrisolvibile dell'enigma...»
Nella mostra newyorkese la sua installazione più ampia si intitola, significativamente, *Melanconia ermetica*, per sottolineare la centralità di questa dimensione per tutti e due gli artisti. «La quota di melanconia che emerge da ogni opera d'arte – mi dice Paolini – nasce dalla sensazione che non possa mai corrispondere alla realtà. L'opera può corrispondere solo alla verità di se stessa».

E riguardo all'ironia: «L'ironia è come la melanconia; è una sottrazione e una mancanza. Entrambe, la melanconia e l'ironia, non sono aspetti umorali, sono cifre intellettuali, mentali. Per me ironia e distacco possono essere associati. Il distacco che io metto sempre tra opera e autore. Non intendo sottoporre aspetti della mia personalità attraverso l'opera. Penso che l'opera possa e debba essere se stessa senza la soggettività dell'autore; le opere si autogenerano. In generale, l'ironia vera rimane tra le righe, rimane inespresa. La sua finezza è nel non manifestarsi apertamente».
Passiamo adesso all'attrazio-

ne per il «vuoto», altra *liaison fatale* con l'amato maestro. Gli chiedo: nel tuo caso, l'opera è una rete di salvataggio per non precipitare nel vuoto o è un dispositivo estetico che ci risucchia nel vuoto, nella vertigine del vuoto? Mi risponde che la mia è «un'elegante esposizione di una questione non risolvibile» e aggiunge che in questo senso, per lui, «l'arte può essere un'ossessione o una consolazione, una condanna o una lievitazione».
E per concludere affronto l'apparente paradosso relativo al fatto che sia de Chirico sia lui, ciascuno nel proprio tempo, sono in fin dei conti comunque protagonisti ed espressioni

di quell'avanguardia così ostinatamente rinnegata. «Potrei dire che questo termine, avanguardia, va strettamente correlato all'età del soggetto. Mentre da giovane non puoi sottrarti a questo codice di ricerca del nuovo, e spartire qualcosa con l'avanguardia, invecchiando c'è un distacco. Oggi non vedo più quell'interesse ad andare avanti. Cerco di andare in profondità... Nessuno meglio di de Chirico ha saputo distreggiarsi, in epoca moderna, nell'insostenibile ruolo di 'artista contemporaneo', non per un attento, sorvegliato, equilibrio tra passato e presente, ma per essersi abbandonato a una trionfale caduta libera negli abissi del Tempo».

professa uno spettatore: di ciò che, come per de Chirico – schopenhauerianamente –, altro non è che una rappresentazione. Ma è condannato a essere, altresì, l'attore in commedia. Lo spartito caduto, o le sedie rovesciate nei lavori dell'ultimo periodo, alludono alla sua precipitosa uscita di scena: nel tentativo impossibile di assistere, alla medesima opera, nella posizione appunto dello spettatore. In questa *spaltung* Paolini è a un tempo – in un nuovo paradosso di Zenone – Achille e la tartaruga (citava Lacan, Trini: «lo sguardo è al di fuori, io sono guardato, cioè io sono il quadro»). La sua è un'estetica della sparizione, una *scomparsa elocutoria del soggetto* per dirla con Mallarmé. Su questo punto si trova con Italo Calvino (che nel '75 così introduceva a uno dei primi libri di Paolini, *Idem*): «lo scrittore ammira molto gli sforzi del pittore per arrivare a un'impersonalità assoluta, per sfuggire all'abborrita psicologia», ma constata che così finisce per tornare «l'io, sia pure un io cartesiano, categorico, grammaticale, anonimo». Vale infatti per entrambi, lo

scrittore e il pittore, il medesimo paradosso: l'assenza e l'estasi (alla lettera, l'uscita da sé) dell'*impersonalità* sono enunciati con parole, e immagini, che per il loro stesso manifestarsi negano quell'assenza e quell'impersonalità (si misura qui la distanza fra questa *scomparsa* concettuale e quella, effettiva, di un Emilio Prini per esempio). «La parola dell'arte», scrive Paolini, «è il silenzio»; ma questo silenzio è enunciato in migliaia di pagine.
È questo il senso del monumentale allestimento eponimo a Palazzo Cicogna, ispirato all'*Embarquement pour Cythère* di Antoine Watteau, 1717. Una nave di fortuna, costruita con oggetti dello studio: calchi di statue classiche, *L'indifferent* dello stesso Watteau *en abîme*, cornici dentro le cornici, un leggio; non manca la sedia rovesciata. Come ha scritto Marco Vallora sulla *Stampa*, una «sorta di coreografia arrestata» – un minuetto assassinato. Comunque, dice Paolini, una «falsa partenza»: come quella dei *bon vivants* di quel paradiso immobile, candidato dal flash di Watteau tre secoli fa. In essa

si specchia quella di «chi, come noi, non riesce o non vuole imbarcarsi a raggiungere un traguardo così definitivo e assoluto» (la *fine*, appunto: se è vero, come si legge in *Orfano e celibe*, che deplorabile è «il suicidio, /atto enfatico e dimostrativo»). L'estasi dell'imbarco è interdetta per sempre. E la nave fa eco a quella di un altro *remake* a Pero, il *Radeau de la Méduse* da Géricault.
Ma quello impossibile è un viaggio d'andata o di ritorno? Su questo si dividono gli interpreti di Watteau. La *fine* – come nell'opera con cui tutto cominciò nel '60, il *Disegno prospettico* – coincide con l'inizio. Come in Kubrick; o come nell'amato Borges. Già nel '72 Marisa Volpi trascriveva la *Nuova confutazione del tempo*: «negare la successione temporale, negare l'io, negare l'universo astronomico, sono disperazioni apparenti e consolazioni segrete». Ma la clausola di questo Borges suona come una *condanna a vita*: «il tempo è un fiume che mi trascina, ma sono io il fiume. Il mondo, disgraziatamente, è reale; io, disgraziatamente, sono Borges».