

DOPPIOZERO

Giulio Paolini e l' Autoritratto con il Doganiere

27 novembre 2013

Michele Dantini

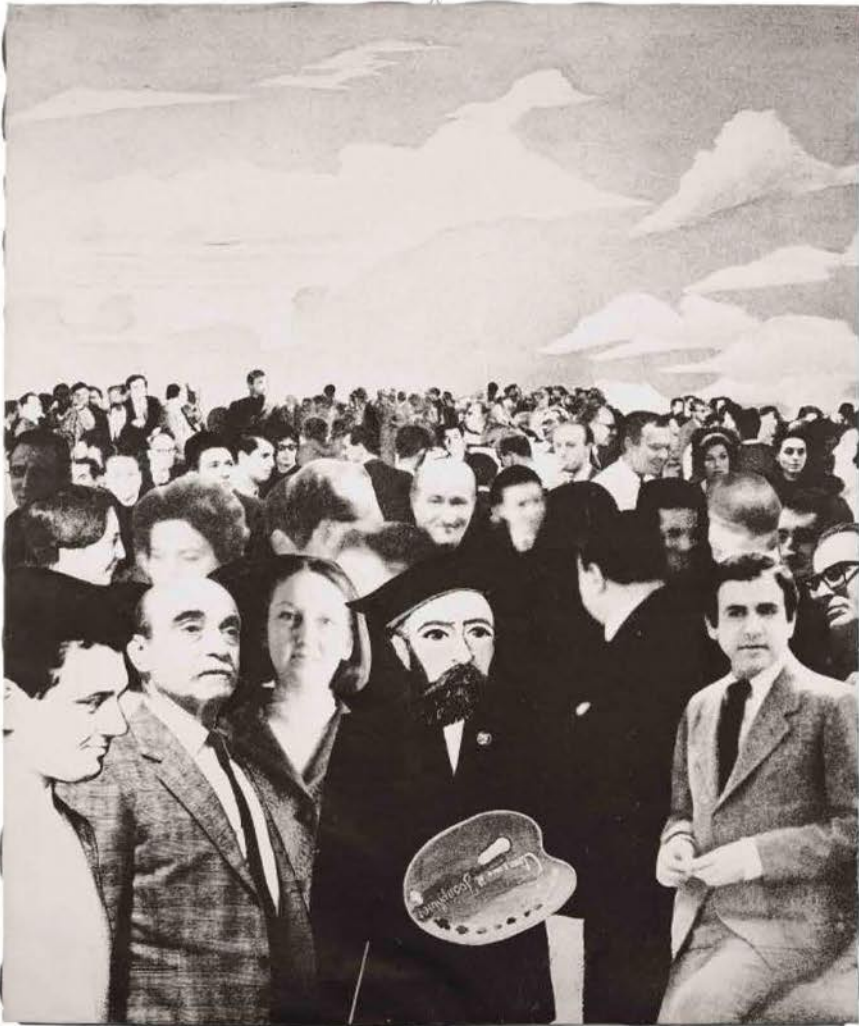
*Nel corso di una conversazione con Carla Lonzi, riportata in **Autoritratto** (1969), Pino Pascali descrive le proprie "sculture bianche" come "bolle". Sembra riferirsi all'assenza di una comunità storica di riferimento, all'assenza o scarsità di destinatari dell'arte contemporanea in Italia. Non accetta la condizione di separatezza in cui si trova a operare; e guarda con desiderio carico di rammarico agli Stati Uniti, dove gli artisti sembrano disporre di una facilità e immedesimazione precluse all'artista italiano. Giulio Paolini torna in più occasioni sul tema della "bolla di sapone", citando **un celebre quadro di Chardin** oggi conservato al Metropolitan Museum of Art di New York (Bulle de savon, 1733-1734 ca.). L'omaggio paoliniano non ha niente di crepuscolare o nostalgico. E' una riflessione sulla "grazia" in arte e la capacità di cogliere la bellezza là dove nessuno ha pensato di cercarla, nell'attimo. Sia nella versione pinopascaliana della metafora che in quella di Paolini il tema dell'instabilità dell'immagine artistica si coniuga a un'attenta indagine identitaria sulle specificità, se tali, dell'arte italiana contemporanea. Sembra dunque calzante adottare la "bolla di sapone" come titolo di una rubrica dedicata alla tradizione italiana più recente. La mutevolezza della bolla, ora inquieta ora gaia e leggiadra, volge in metafora figurativa il desiderio di un'inafferrabile "comunità".*

Giulio Paolini ha spesso affermato che nella sua opera la fine ripete l'inizio; e che tutto è già implicito nel primo disegno. Ma è davvero così? E perché gli artisti stilizzano retrospettivamente la propria attività come un cerchio perfetto?

Prima la risposta alla seconda domanda. Lo schema narrativo della biografie artistiche sembra tratto, tra Sette e Ottocento, dalle scienze naturali. Agli occhi degli storici preromantici e romantici tanto la singola vicenda individuale quanto l'intera storia dell'arte evolvono come organismi, attraversando le diverse età. Nascita, crescita, fioritura, decadenza (o decomposizione) e morte si succedono l'una all'altra ineluttabilmente, con ritmo prefissato. Il genio (nell'accezione di "artista di genio") imita senza volerlo la natura: Goethe ne è persuaso. L'origine della creatività è negli oscuri processi evolutivi della monade: non è bene indagare ciò che appare inconsapevole e preterintenzionale. Tutto accade per autoproduzione, senza contributo esterno.

Le autobiografie moderniste tendono a riprodurre lo schema (il mito) organicistico goethiano. Nei *Diari* di Klee, apparsi nel 1957 in tedesco e nel 1960 in italiano (con prefazione di Giulio Carlo Argan), non troviamo notizia delle cesure, le interruzioni, i drammatici mutamenti di registro che pure sappiamo avere caratterizzato l'attività dell'artista. Il racconto ci propone un percorso intimo e lineare, imperturbabile, coerente; che unisce scoperta a scoperta. Ma attenzione: non c'è banale "progresso", solo ripetizione e intensificazione. Il modello di riferimento è la cellula, l'animale, la pianta. Il tempo dell'artista è circolare.

Che c'entra questo con l'*Autoritratto con il Doganiere* di Giulio Paolini (1968)? Non poco, anzi molto. L'immagine introduce a una discontinuità storico-artistica trascurata, eppure rilevante. Ma in primo luogo: perché il Doganiere?



Giulio Paolini, *Autoritratto con il Doganiere* (1968)

Il pittore adorato (e burlato) da Picasso e Apollinaire è una sorta di nume tutelare di Paolini: interpreta la figura dell'artista ingenuo, "idiota" e "santo", che non conosce cospirazione, inganno o malizia. Che crea al modo in cui una foglia elabora fotosintesi o un animale riposa o si nutre.

Ai lati del Doganiere, la cui effigie Paolini ricava dall'*Autoritratto* della Národní galerie di Praga (1890), vediamo Lucio Fontana e Carla Lonzi. Tutt'attorno, convocati come componenti di un'affettuosa brigata, artisti, critici, scrittori, intellettuali.



Henry Rousseau, Autoritratto 1890

Paolini omette la propria immagine: dissolve dunque, in omaggio ai suoi interlocutori e mentori, la propria identità nel contesto delle relazioni affettive. L'ego dell'artista, suggerisce, non ha grande importanza: quanto si manifesta nell'opera è il sedimento di una storia condivisa, di una comunità.

La comunità dell'*Autoritratto* ha un illustre precedente nella copertina dell'ottavo album dei Beatles, *Sgt. Peppers Lonely Heart Club Band*, apparso nel 1967. I musicisti di Liverpool vi appaiono circondati da una folla varia e multicolore di amici, estimatori o ritornanti. Nel presentare al pubblico la loro ultima raccolta, i "cuori solitari" della banda del Sgt. Pepper si pongono sotto la tutela di celebrità gaiamente trasformate in numi ancestrali.



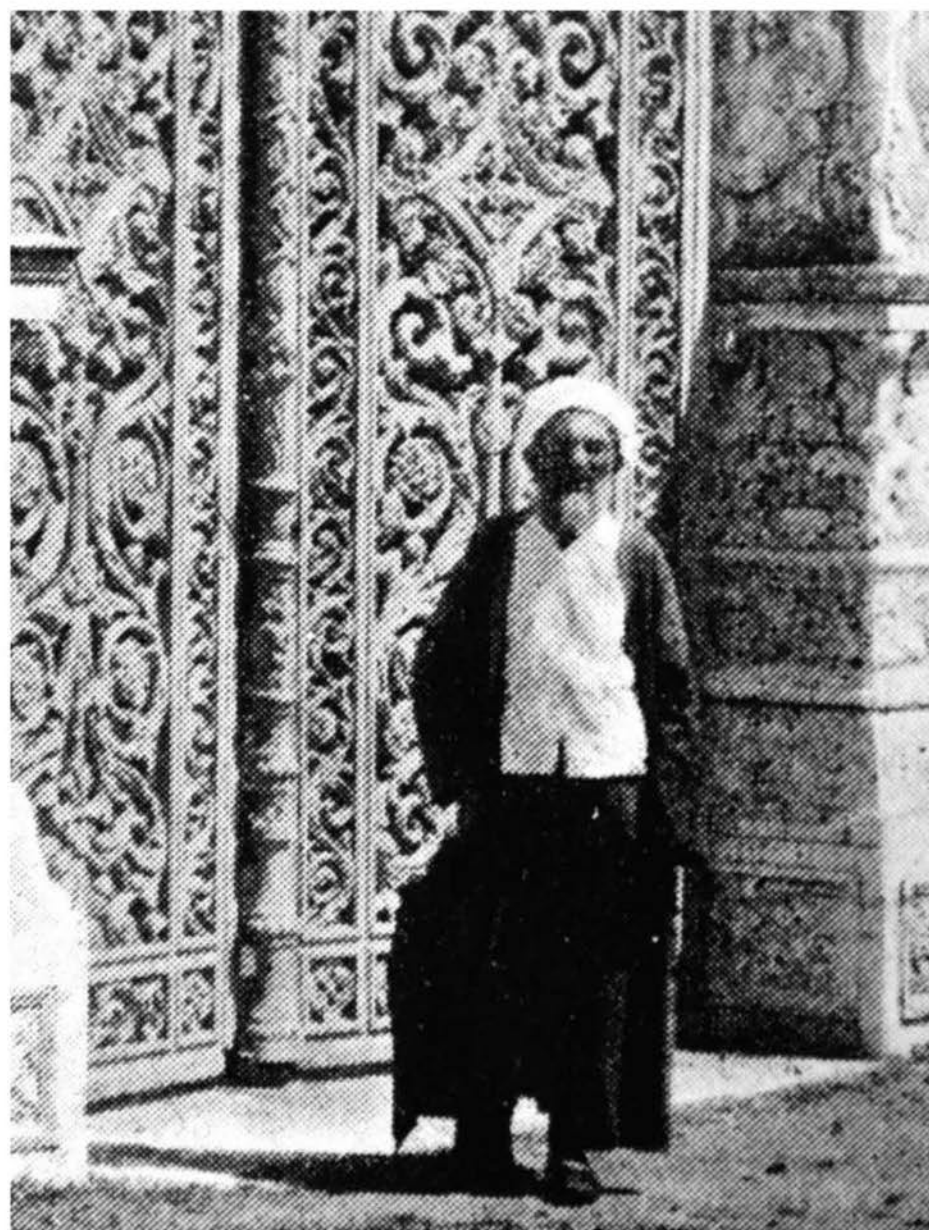
Peter Blake, Copertina di Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, 1967

Disegnata dall'artista Pop inglese Peter Blake nel 1967 e eseguita con la tecnica del fotocollage, la copertina beatlesiana oscilla tra ritratto di gruppo e ludica genealogia. Riconosciamo Greta Garbo, Bob Dylan, Charles Baudelaire, Marlon Brando, Oscar Wilde, Lawrence d'Arabia e perfino Stan Laurel e Oliver Hardy. La comunità adunatasi attorno ai Beatles è un Pantheon paradossale cui i costumi di scena conferiscono tratti burleschi. Considerato in termini figurativi, il fotocollage di Blake inventa un modo nuovo e arguto di riferirsi alla tradizione, per metà sprezzatura e per metà omaggio. Il "museo" (per così dire) veste freak.

Attorno al Doganiere non troviamo divi di Hollywood, comici popolari né cantanti rock. La folla che si raccoglie attorno all'alter ego di Paolini è disciplinata e composta. I personaggi vestono in abito "borghese". Talvolta sono accademici, come Argan o Maurizio Calvesi. Talaltra artisti affermati. Il mondo divistico della moda e dello spettacolo appaiono distanti, e una determinata ordinarietà accomuna artisti e intellettuali. Non troviamo vivaci colori né provocanti acconciature. Ma la gaiezza (o la coralità) non è minore.

La scena dell'*Autoritratto con il Doganiere* è partecipata e intensamente sociale. E' inoltre una scena nazionale, e la circostanza è tutt'altro che irrilevante. Le cerchie artistiche e intellettuali di Milano, Torino e Roma vi sono adeguatamente rappresentate sullo sfondo del cielo primo-rinascimentale "italiano" che Rousseau ha adottato nel suo già citato *Autoritratto*; e che Paolini riproduce non a caso.

Le persone parlano tra loro. Si sorridono. Appaiono parte di una comunità non attraversata da fratture, gelosie o inquietudini competitive. L'idillio non è tuttavia destinato a durare. Questa stessa comunità scompare dalla produzione di Paolini per non tornare più. Vi saranno certo in seguito altri autoritratti "fanzionali" - Paolini nelle vesti di Poussin, ad esempio; o di vecchio orientale - ma sempre dislocati e individuali. L'Italia contemporanea, persino nell'accezione ristretta in cui si può intenderla come società artistica e intellettuale, smetterà di essere comunità, dimora o "patria".



Giulio Paolini, Autoritratto 1969

Introduciamo una cesura nell'attività dell'artista, violando i suoi stessi dinieghi; un "prima" e un "poi" in parte irrelati. Tra l'*Autoritratto* del 1968 e i calchi dall'Antico cui Paolini si dedica del decennio successivo esiste una discontinuità che non è solo formale. Il ricorso al motivo archeologico elabora in forme plastiche l'esperienza di una perdita; o quantomeno di una "mutazione" contestuale.

Il piccolo mondo intessuto di relazioni intime e elettive che costituisce la società artistica italiana ancora nel decennio del boom (e che si raccoglie nell'immagine attorno a Henri Rousseau) si dissolve sul finire del decennio. I processi di internazionalizzazione del mercato dell'arte **impongono nuove conformità e talvolta spietatezze**: non resta spazio per relazioni "cortesie", come il rifiuto lonziano dell'attività critica testimonia. L'ampia mobilitazione che investe il paese tra 1968 e 1969 spinge alcuni coetanei di Paolini, come Pistoletto o Gilardi, a rifiutare l'ambito estetico e a dedicarsi a pratiche "sociali". La contesa ideologica si estende all'interno di cerchie ristrette e produce divisioni durevoli. In seno all'Arte povera i "politici" si oppongono ai "formalisti" (e Paolini è tra questi).

Questa la tesi, dunque. L'impiego di calchi in gesso o le citazioni dell'Antico cui Paolini ricorre nel corso degli anni Settanta non sono *tout court* prefigurati dalle prime opere concretiste e New Dada, datate al 1960, come il *Disegno geometrico*. Né dalle sperimentazioni fotografiche della seconda metà del decennio, come *Autoritratto con il Doganiere*. Al contrario. L'artista "neoclassico" cui guardano gli anacronisti sarà cosa ben diversa dal versatile investigatore di tecniche e materiali; o dall'artista-connoisseur degli omaggi in bianco e nero ai maestri rinascimentali e barocchi.

A partire dal 1969-1970 Paolini sceglie di astenersi da materiali o tecniche industriali (come la fotografia appunto); e di giocare la carta dell'inattualità. L'intreccio tra arte e società, estetica e politica gli appare allora soffocante. Nel proporsi di portare in scena il mistero dell'opera d'arte adotta il frammento archeologico come metafora (adesso decontestualizzata) dell'"origine".

L'arte, agli occhi di Paolini, non ha niente a che vedere con la retorica dell'"impegno" adottata da Germano Celant nei testi che accompagnano il lancio dell'Arte povera; né con le "estetiche da droghiere" (la citazione è da Boetti) che caratterizzano le installazioni poveristiche del biennio 1967-1968. Ha a che fare con la memoria storico-artistica, la "libertà" individuale (così il titolo di una seconda opera di Paolini dedicata al Doganiere) e l'esplorazione di ciò che potremmo chiamare (con Yves Klein) l'"immateriale".



Giulio Paolini and Sgt. Pepper

Michele Dantini

Giulio Paolini has often stated that in his work the end repeats the beginning, and that everything is there in the first sketch. Is this really the case? Why do artists so often represent their work as a perfect circle?

First, an answer to the second question. The narrative shape of artists' biographies follow the eighteenth or nineteenth-century model imposed by the natural sciences. In the eyes of pre-Romantic and Romantic historians, events in individual lives and the entire history of art evolve in the same way as organisms, following the same steps. Birth, growth, maturity, decay (or decomposition) and death follow from one another ineluctably, at a given rhythm. Goethe believed a genius (if artists are geniuses) imitates nature without meaning to. The seed of creativity lies in the obscure evolutionary processes of the monad. It is not advisable to look too carefully into what is seen as being unintentional or involuntary. Everything, in this view, is self-produced, with no external contribution.



Giulio Paolini, *Self-Portrait with Henri Rousseau le Douanier* (1968)

Modernist autobiographies tend to reproduce Goethe's organic myth of creativity. Klee's diaries, which came out in German in 1957, and in 1960 in Italian (with a Preface by the art historian Giulio Carlo Argan) contain no reference to interruptions, cut-offs or dramatic shifts that we know affected the artist's life. Klee gives an intimate and sequential account, which is imperturbable and totally coherent. It is important to note, however, that there is no banal reference to a linear form of "progress" as such. There is simply repetition and intensification. The model of reference is a living cell, an animal or a

plant. An artist's time is circular.

So what does this have to do with Giulio Paolini's *Self Portrait with Henri Rousseau le Douanier* (1968)? A great deal. The painting represents a significant historical and artistic shift that has been neglected. But first we need to ask, why customs' officers?

One of Paolini's favorite themes is the adored (and mocked) painter: the artist as a naïf "idiot" or "saint" who knows no malice, guile or trickery. An artist that creates the world in the same way a leaf processes light or an animal rests and feeds.

On both sides of the custom's officer, whose likeness is taken from Rousseau's *Moi-Même* (1890) housed in the Národní Gallery in Prague, there are Lucio Fontana and Carla Lonzi. Surrounding the officer there are artists, critics, writers and intellectuals, gathered together like a merry band of brigands. There is no self-portrait of Paoletti in the picture. He dissolves his identity in a context of a network of affections, and pays homage to his interlocutors and mentors. The ego of the artist, he appears to suggest, is not hugely important. What matters in a painting are the layers of shared, community history.



Henri Rosseau, *Moi-Même* (1890)

An illustrious forerunner in the community of self-portraits is the cover of the Beatles' eighth album, *Sergeant Pepper's Lonely Heart Club Band*, which came out in 1967. The Liverpoolian musicians are surrounded in a similar manner by a multicolored crowd of friends, fans and followers. Introducing their latest LP to the general public, the *Lonely Hearts* in Sgt. Pepper's Band place themselves under the tutelage of celebrities who are gaily transformed into protective deities. Designed by the British pop artist, Peter Blake in 1967, using the technique of photo-collage, the Beatles LP cover is both a group portrait and a playful family tree. Standing in support of the Band we can see Greta Garbo, Marlon Brando, Bob Dylan, Charles Baudelaire, Oscar Wilde, Lawrence of Arabia, and even Stan Laurel and Oliver Hardy. The community gathered together around the musicians is a paradoxical pantheon whose stage costumes lend them a burlesque quality. In figurative terms, Blake's collage invents a witty new way - both scornful and respectful - to refer to tradition. A hippy "museum", as it were.

The custom's officer in Paolini's work of art is not surrounded by Hollywood stars, popular comedians or rock singers. The crowd encircling Paolini's alter ego is disciplined and composed. They are dressed in everyday clothes. There are academics and art critics, such as Argan and Maurizio Calvesi, as well as established artists. The world of fashion divas or showbiz personalities is very distant. There is a determinedly ordinary air to both the artists and the intellectuals. There are no bright colors or provocative hairstyles. And yet the lively group atmosphere is similar.

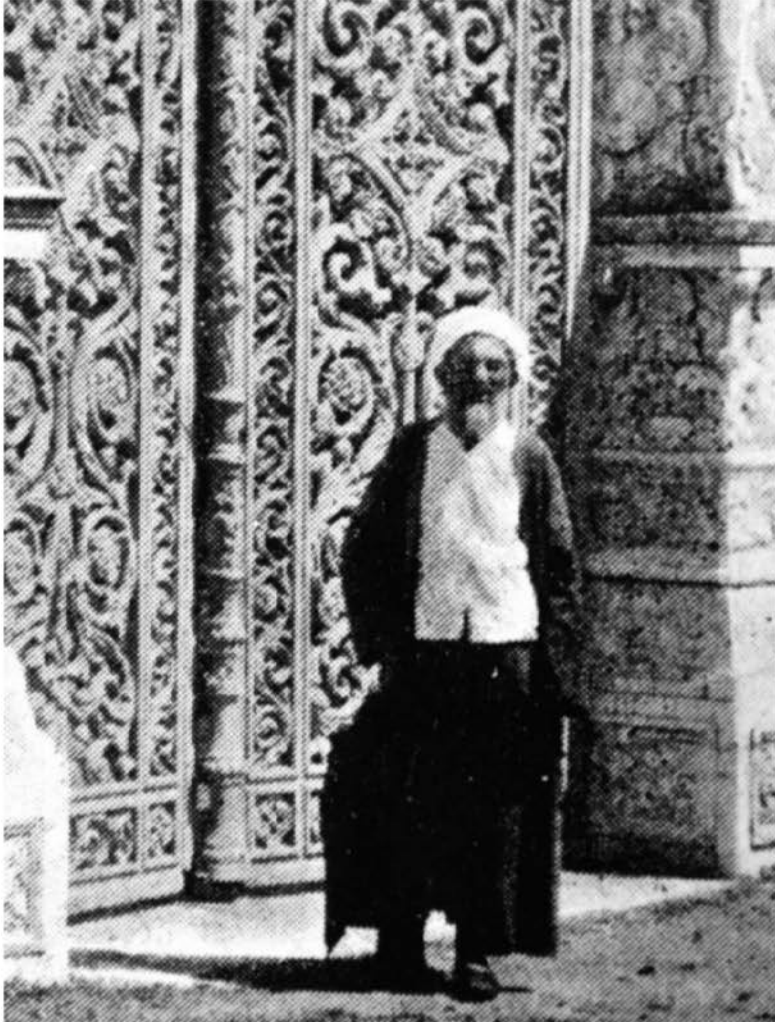


Peter Blake, *Cover of Sgt. Pepper's...*, 1967

The scene depicted by Paolini is participated and intensely social. It also has a national character, for a significant reason. The artistic and intellectual circles of Milan, Turin and Rome are represented against an early Renaissance Italian sky in the background – the same sky Rousseau used in *Moi-Même* – in what must be a deliberate citation of the previous work. The people are talking among themselves, and smile at one another. They look like they are part of a community that is untroubled by jealousy, competition, anxiety, or division. This idyllic community was never to return in Paolini's work. There were other fictional self-portraits, Paolini dressed as Poussin, for example, or as an old Oriental, but they are always out of context and standing alone. Contemporary Italy, even in the limited sense of an artistic or intellectual identity, ceased being a community, home, or 'fatherland' for the artist.

There is a cut-off in the artist's life, despite his denial. There is a before and after that are not connected. There is a shift that is not just formal between the self-portrait in 1968 and the plaster casts from antique statues that Paolini devoted the next ten years of his life to. By adopting an archeological motif he expressed the loss – or, at least, the different context he was working in – in a plastic form.

The small domain of the Italian art world in the decade of the economic boom, a tight network of intimate or elective affinities –gathered around the Rousseau figure in the painting – evaporates at the end of the decade. The internationalization of the art market imposed a kind of conformism and led to unscrupulous behavior in some artists. There was no longer room for ‘polite’ relations, as Lonzi’s refusal to continue her career as a critic shows. The mobilization of the country in the crucial years of 1968-69 led some contemporaries, such as Pistoletto and Gilardi, to reject the world of esthetics altogether and take on a more socially-minded practice. The ideological battle was reproduced even in Paolini’s innermost circles and created some lasting split-ups. In the midst of the *Arte Povera* movement, the politically-minded artists opposed what they called the “formalists”, including Paolini.



Giulio Paolini, *Self-Portrait*, 1969

Thus, in my view, Paolini’s use of plaster calques modelled from antiquity during the 1970s was not necessarily a product of early New Dada concrete art from the 1960s, such as *Disegno geometrico*. Nor was it the result of his photographic experimentation from the second half of the decade, such as the *Self-Portrait with Henri Rousseau le Douanier*. On the contrary, the ‘neo-classical’ artist the anachronistic school modelled themselves on was very different from the versatile investigator of materials and techniques, or from the artist-connoisseur who paid homage in black and white to Renaissance and Baroque masters.

From 1969-1970, Paolini chose to abstain from industrial techniques or materials (such as photography) and to play the non-contemporary card. The links between art and society, as well as between esthetics and politics, suffocated him. He proposed revealing the mystery of a work of art by adopting archeological fragments as (de-contextualized) metaphors of our “origins”.

In Paolini’s view, art had nothing to do with the rhetoric of political engagement cited by Germano Celant in the texts he used to launch the *Arte Povera* movement. Nor did it have any connection to the ‘esthetics of a grocer’ (as Boetti put it) which characterized the pauperist installations of 1967 and 1968. Art was linked to a historical and artistic collective memory, to individual ‘Liberty’ (the title of the second work dedicated to the custom’s officer), and to the exploration of what we might call (with Yves Klein) the “immaterial”.

