



Giulio Paolini: «Empedocle», 1980

MILANO — «Si possono passare anni e anni ad evocare fantasmi — dice Giulio Paolini — e finalmente trovarsi, per abbandono, per attrazione, di fronte all'apparire di quel fantasma. Come accadde al Marino di Borges che, al limite della vita, vide "la rosa, come poté vederla Adamo nel Paradiso, e sentì che essa stava nella sua eternità e non nelle sue parole". L'artista si aggira fra le bianche stanze della Galleria Marconi, sistemando delicatamente una foglia d'alloro, caduta da un cuscino dorato, sistemando un frammento di gesso fra i proffili di due dèi che si fronteggiano, raddrizzando una cornice nient'affatto storta, sfogliando le litografie di *Les fausses confidences*, appena pubblicate da Einaudi.

Da pochi giorni Giulio Paolini espone, su due piani della Marconi, una decina di nuove opere, mentre a Lione si è aperta una retrospettiva che abbraccia oltre vent'anni del suo lavoro. *Cytherea*, *Abimeu-sine*, «L'exil du Cygne», «Les fausses confidences», sono i titoli di alcuni suoi quadri, valletti che abitano le attese del «farsi arte», giovani semidèi che non ritrovano il mare che li riporta all'isola di Afrodite.

Genovese, nato nel '40, ma torinese di adozione, Paolini è oggi considerato uno dei pittori più interessanti sul piano internazionale, con mostre in Musei e Gallerie, a Parigi, Londra, Zurigo, Colonia, New York.

Fra gli artisti della sua generazione è quello che ha fatto della «riflessione sulla pittura» la propria poetica. Ha incominciato ridisegnando la squadratura del foglio da disegno, ha esposto quadri che erano telai e cornici, ha imprigionato barattoli di pittura, disegnato gli atelier dove erano nati grandi capolavori, cercato negli «autoritratti» dei Maestri Antichi gli atteggiamenti mentali di chi dipingeva, ha esaltato il modo di far pittura più che la pittura stessa.

— Quando si parla della sua pittura si dice «povera» o «concettuale». Perché?

«Fra il '67, '68 ho esposto in mostre che per comodità del pubblico erano definite "arte povera": raccoglieva la pittura analitica, concettuale, povera. Sento più affine al mio lavoro il termine "concettuale". Caratterizza gli artisti anglosassoni, che hanno rinunciato all'immagine per sostituirla con testi scritti, argomentazioni. Ma io non mi sono mai allontanato dall'immagine, ho continuato a pensare ai modi in cui l'immagine può darci».

— Nel suoi quadri c'è sovente il richiamo ai miti greci. Che valore ha per lei il mito?

«Il mito è qualcosa che funziona a due livelli, è

A colloquio con l'artista che espone a Milano e Lione

Paolini: il mio quadro lo crea anche lo spettatore

un'area iconologica che mi appassiona perché non c'è dato figurale di partenza e mi piace allora immaginarlo, e poi mi interessa come dimensione, il suo star dietro ad ogni possibile immagine che può affacciarsi alla tela».

— Perché c'è sempre poco colore nei suoi quadri?

«Il colore è un ingrediente dell'immagine che arriva a definirli, è una sigla ultimativa. Rende l'opera quella che è. Nella mia opera che si chiede "come potrebbe essere" il colore, non fa in tempo ad arrivare. Per questi motivi preferisco disegnare che dipingere».

— In questa «pittura mentale» che posto ha il sentimento?

«Ha un ruolo inconfessato ma fondamentale. Senza questa "debolezza" non solo non ci sarebbe una linea sulla tela ma neppure la tela».

— Oltre ai miti nella sua ricerca ci sono gli echi di Poussin, Ingres, Lotto, Raffaello, de Chirico. Che valore dà alla pittura classica?

«I pittori che oggi consideriamo classici avevano già nel loro tempo una dimensione classica. Se l'erano data. Avevano una sorta di abbandono verso una quiete regola che sentivano come non più da inventare. In loro non c'era la palese necessità di superare qualcosa, ed era questa assenza a renderli imprevedibili».

— Che senso ha allora l'Avanguardia?

«Oggi l'avanguardia, se alla parola si può attribuire

re valore, è uno stato di necessità assoluta, non esplicita, un progetto che non segue un codice nei confronti dell'opera, né della stessa personale ricerca».

— Nella sua pittura c'è molta scenografia, teatralità, perché vede il quadro come «messa in scena»?

«Perché ho sfiducia ad attribuire un termine di assolutezza e definizione alla superficie del quadro. Così la scena finisce col costituirsi attorno, dietro, davanti alla tela. E' il quadro che assiste a quanto gli capita intorno, e lo sguardo dell'autore e dello spettatore creano l'immagine».

— Qual è oggi il rapporto artista-opera-pubblico?

«C'è un incremento di curiosità intorno al fenomeno dell'arte. Ma questa crescita finisce per coincidere con l'interesse per la spettacolarità e curiosità che questi fenomeni sollevano, più che con la natura del lavoro stesso. C'è più interesse per gli artisti che per il loro lavoro. Non si nominano mai le opere, si fanno cognomi».

— Lei era contrario all'invio dei Bronzi di Riace a Los Angeles?

«Non li avrei mandati, perché questo ballamme di trasporti, questo allontanare dalle radici mi pare sia una cosa dissennata. Ma non mi accodo a chi diceva: "no, perché no". Per dirlo bisognava avere cura in ben altro modo di quanto abbiamo in Italia».

— Lei usa spesso fotografie, fondali dipinti da altri pittori, quadri della tradizione classica, calchi

in gesso. Qual è il significato di questi materiali «non suoi»?

«I materiali differenti di cui mi servo non sono tecniche formative dell'immagine, sono materiali che riferiscono di qualcosa, sono già, a loro volta, copie».

— Per lei prima del quadro viene il suo progetto?

«No. E' il quadro che viene a costituirsi come trasparenza del suo progetto».

Giulio Paolini continua a camminare fra un angelo del Canova («Aria») che sembra farsi risucchiare dalla vertigine di un cielo fotografico e un quartetto di leggli («Scene di conversazione») che hanno imprigionato le note di un concerto nella loro descrizione. E continua a parlare di fantasmi raggruppati: la rosa gialla del racconto di Borges, le fragole dipinte da Chardin, le peonie di Manet, ma ragionando su come un Monsieur Teste, riflettendo sulla pittura, esprimendo idee e chimere di un artista che aspira alla «pur relativa» completezza e perfezione. Non temendo il rischio di inseguire il Marino di Borges, o quelle altre creature di carla come Frenhofer, il pittore de «Il capolavoro sconosciuto» di Balzac, o il «Paolo Uccello» di Marcel Schwob, che credeva di «poter mutare tutte le linee in un solo aspetto ideale. E volle concepire l'universo creato, così come esso si rifletteva nell'occhio di Dio, che vede scaturire tutte le figure da un centro complesso».

Nico Orengo