

GIULIO PAOLINI

"L'ARTISTA NON MIRA A UN'AUTENTICA DEFINIZIONE DI SÉ, MA PIUTTOSTO

A RIMANERE SOSPELO IN UN VUOTO DI VALORI: ECCO PERCHÉ NEL MIO LAVORO

C'È UNA SORTA DI STACCO PERMANENTE DAL DICHIARARMI AUTORE.

C'È SEMPRE UN FILTRO, UNA MEDIAZIONE CHE FA SÌ CHE IL TUO LAVORO NON NASCA

QUANDO STAI AFFACCIATO ALLA FINESTRA, MA QUANDO, CHIUSALA, RICORDI QUELLO CHE STA FUORI"

ANGELA VETTESE



MNEMOSINE, 1981/84.
INSTALLAZIONE. COURTESY CHRISTIAN STEIN, MILANO.

Giovane Professore: Dunque, tanto per riassumere, possiamo dire che la tua ricerca, nei primi anni Sessanta, era rivolta all'analisi...

Giulio Paolini: Devo subito interromperti: è su quel "possiamo" che non concordo, anzi non concordo, dato che ora il mio punto di vista non può che essere il tuo.

G.P.: Vuoi dire che, allora, non potevi presumere quella che sarebbe stata in seguito la valutazione — mia e tua — dei quadri?

G.P.: L'artista abita un presente illimitato, il suo traguardo è, sempre e soltanto, l'opera, distolta da qualsiasi implicazione di senso e di ruolo...

G.P.: Per questo dici che, ora, concordi con una interpretazione che all'origine non avresti condiviso...

G.P.: Certo devo associare qualcosa che è stato "fat-

to" a qualcosa che è stato "visto", così come la critica deve dissociare dal suo lessico la parola "bellezza", anche se non ho mai inteso tutti i miei quadri come una ricerca ma, al contrario, tutte le volte ho ricercato l'immagine di un quadro.

Ma ora, come vedi, "possiamo addirittura scambiarci le iniziali.

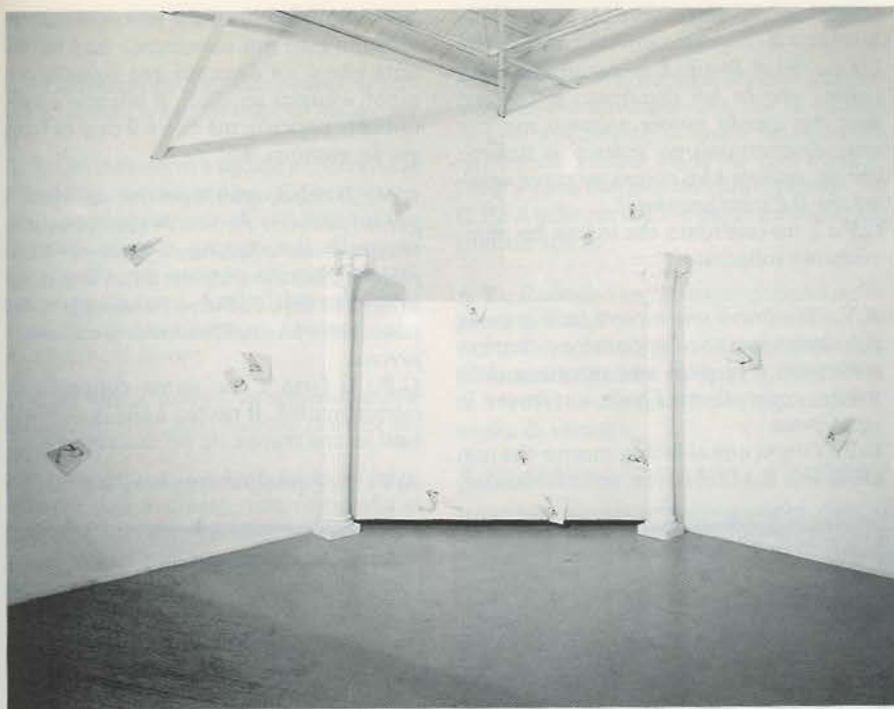
(Giulio Paolini, Voix off, 1986)

Un buon numero di artisti sbocciati negli anni Sessanta (lampanti i casi di Kosuth, Pascali, De Dominicis) oggi prestano il fianco a riletture tali da contraddire in tutto o in parte le loro prime, esplicite pre-

messe teoriche. A questo invita il modo in cui si verifica, negli artisti più giovani, la ripresa di motivi tratti da quell'orizzonte teorico: una ripresa naturalmente parziale e deformante, ma capace di illuminare in modo inedito un intero filone di arte contemporanea.

Infatti è vero, attenendoci al caso di Paolini, che l'artista è partito da intenzioni analitiche e decostruttive nei confronti dell'opera; all'indagine sul linguaggio dell'arte era invitato, come tutta la sua generazione, dalle tesi del Positivismo Logico, della Scuola di Vienna, del primo Wittgenstein: come ogni organismo linguistico, anche il sistema autoreferenziale dell'arte andava smontato brano a brano per catturarne il fondo, lo zoccolo duro; alla ricerca di una lingua biblica, originaria e vera, sostrato delle infinite traduzioni che la storia delle lingue parlate le ha imposto.

Così, la squadratura del Disegno geometrico (1961) e la lista di campioni cromatici di Plakat Karton (1962) vivisezionano la struttura del disegno, della cromia, della ricezione dell'opera con cruda oggettività: tanto è vero che Paolini si spinge, dal 1965, fino alla fredda documentazione fotografica. Ma poiché l'opera è partecipe del tempo e delle modalità di ricezione, ecco Paolini avvicinare l'antico e interessarsi alla citazione (Giovane che guarda Lorenzo Lotto, 1968). Ecco allora le indagini sul valore del doppio, del falso, della rappresentazione (si vedano le sue esperienze teatrali), della ripetizione come infinita mutazione: Mimesi (1975) è forse di tutto questo la sintesi più pregnante. Ma è proprio qui, come in nuce in Diaframma 8, che si evidenzia l'aporìa di Paolini e forse di tutta una generazione: la riflessione sull'arte non conduce a uno zoccolo duro (come la riflessione sul linguaggio, secondo la testimonianza del secondo



L'EXIL DU CYGNE, 1984.
INSTALLAZIONE.

Wittgenstein), ma a un infinito gioco di rimandi. Come Benjamin cerca senza trovarlo un punto di conciliazione tra ebraismo e marxismo, tra il piano della Verità e quello, concreto, della Storia, così la catena delle tautologie paoliniane non ha un finale ed ogni opera dice, rispetto a sé e a quella che la precede, "questa è un'opera, che è un'opera, che è un'opera, che è...": come accade nel gioco di due specchi assolutamente paralleli, che non consentono di guardarsi alle spalle. Con il Trionfo della Rappresentazione (1983) è palese dove conduca l'aporia: da vent'anni di indagini oggettive sul linguaggio dell'arte è nato un linguaggio potentemente soggettivo, che tra le pieghe ammette addirittura un discorso sul sé. L'opera è morta, viva l'opera!

E che una simile lettura aporetica, e dunque postmoderna, sia lecita ce lo conferma il giovane che, chiunque lo guardi, vede Lorenzo Lotto: gli autori dell'opera, e dunque i legittimi lettori, siamo sempre noi riguardanti. Paolini è per sua stessa ammissione solo uno tra i tanti. Ma ascoltiamo.

Angela Vettese: Come ti senti nei confronti di questi nuovi artisti freddi: vicino, lontano, padre, fratello, censore?

Giulio Paolini: Non mi sento parente neanche con me stesso, ormai, però devo dire che una certa curiosità per queste ultime cose è senza dubbio subentrata a una ostilità neanche troppo sotterranea verso quello che immediatamente le ha precedute. Quello che mi interessa è la consapevole caduta di quest'arte nella banalità, quindi un implicito atto di rinuncia al recupero dell'e-

spressione e dell'individualismo. Librandosi in una sfera di strana indeterminazione l'artista non mira ora a una autentica definizione di sé ma, piuttosto, a rimanere sospeso in un vuoto di valori. Questo mi attira, forse perché nel mio lavoro c'è una sorta di stacco permanente dal dichiararmene autore.

A.V.: Tu non ti sei mai sentito eclettico,

non ti sei mai riconosciuto nell'attraversamento degli stili di stampo transavanguardista?

G.P.: Non mi sono mai chiesto se sono eclettico o meno. Piuttosto mi sono sentito chiedere: "Ma tu sei moderno o postmoderno?". Rispondo che non mi identifico in nessuno dei due casi per intero, ma in ciascuno un pochino. Perché seppure io mi senta di costituzione, di corporatura moderna, avverto che questo moderno scricchiola e quindi, sempre usando un mezzo di comunicazione che appartiene al moderno, lo faccio reclinare su se stesso. Lo interrogo. Quindi, non so se definirmi eclettico. Certamente sono infedele alle fonti cui mi attengo, spazio tra suggestioni di tipo diverso, senza naturalmente rinunciare ad accudire queste suggestioni in modo che diventino tutte un modo mio.

A.V.: L'introduzione del colore, che denuncia anche una accentuazione del suo innato estetismo, è piuttosto recente; potremmo prenderla come testimonianza di questo passaggio dal moderno al postmoderno. Pare quasi tu stia abbandonando i presupposti più rigidamente analitici per reclinare in una sfera emotiva.

G.P.: Stai parlando di un cedimento dell'età matura? Può darsi. Comunque già usavo il colore, in termini di successione seriale e di elencazione di valori cromatici, in un'opera del 1962. L'intenzione, in quel primo caso, era dire: così come un foglio bianco tagliato in maniera che lasci intravedere il supporto su cui è posato è un quadro, allo stesso modo un quadro sarà anche una successione regolare di colori posta per di più nel vuoto di un fondo trasparente. Oggi



INTERVALLO LOTTATORI, 1985.
INSTALLAZIONE. COURTESY CHRISTIAN STEIN, TORINO.

non parto più da assunzioni tanto lapidarie, ma per me si tratta sempre di rappresentare il colore come costituente dell'opera nel suo concetto. Oppure ho bisogno di un pretesto narrativo, come in *Nesso* (lì c'era una camicia insanguinata) o nella *Casa di Lucrezio*, dove rappresentavo le gamme di luce che vanno dall'alba al tramonto. Anche ammesso che oggi mi lasci maggiormente andare ai suggerimenti dell'interiorità, e faccia eco col colore a un maggiore contenuto emotivo, non riesco affatto a lanciarmi nel colore come esperienza totale dell'opera: per me questa è un momento sempre riflessivo e ipotetico, mai espressivo.

A.V.: Insomma, gli abbandoni emotivi che

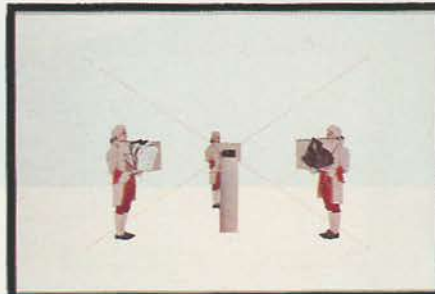


lasciati ancora stuzzicare. Un anno fa hai accettato il confronto diretto con Lüpertz al Castello di Rivoli. È un parallelo che hai voluto, che tu hai desiderato affrontare, non con questo pittore soltanto ma con tutto l'espressionismo tedesco o italiano che sia, oppure è un'occasione come un'altra che ti è stata proposta?

G.P.: È un confronto che io non ho minimamente sollecitato.

A.V.: Sembrava una mostra fatta apposta per dimostrare che l'opposizione classicoromantica è proprio una categoria dello spirito, come diceva Croce, e si inverte in ogni epoca.

G.P.: Ormai non si fa una mostra che non abbia una sua titolazione, sottotitolazione,

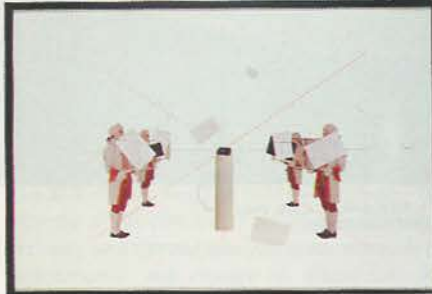


sta sorta di celebrazione postuma del movimento (che poi movimento non fu) e il fatto che si sia diventati una famiglia con nipoti e cugini acquisiti. Il bilancio è sicuramente positivo, ma non è il caso di farne già un monumento!

A.V.: Ti chiedo questo perché, voi, i protagonisti dell'Arte Povera, in questi anni avete continuato a lavorare e finire per sdoppiare la vostra immagine: da un lato artisti di oggi, in fieri, dall'altro personaggi ormai catalogati e bloccati in un momento storico preciso.

G.P.: Il fatto è che siamo curiosamente intramontabili. Il rischio è che ci si arruoli tutti in una truppa un po' stucchevole.

A.V.: Cioè quello di appiattare le tematiche



DAL "TRIONFO DELLA RAPPRESENTAZIONE" (CERIMONIALE: L'ARTISTA È ASSENTE), 1987. FOTO ATTILIO MARANZANO.

hanno caratterizzato l'arte degli ultimi anni non ritieni ti abbiano toccato. Del resto è vero che il tuo è un colore raggelato.

G.P.: Vero!? È un prodotto artificiale, un elemento materiale e non sanguigno.

A.V.: La tua attitudine analitica nei confronti del linguaggio dell'arte non ti ha mai fatto scattare la voglia di smettere di produrre? Non ti ha condotto all'afasia cui sono giunti concettuali della tua generazione?

G.P.: Perché, che fanno oggi i concettuali? Sono finiti in manicomio?

A.V.: Sono tornati anche loro a dipingere.

G.P.: Non tutti. Gli americani no. Io credo che, ammesso di ritenermi un concettuale (me l'hanno detto e ripetuto tanto che ho perso ogni forza di reazione) mi sono sempre ritrovato ad esserlo in modo molto improprio. La mia è una specie di concettualità sotterranea all'immagine data, perché all'immagine io non ho mai rinunciato. Cioè ad un supporto, un materiale, un elemento posto lì per essere guardato. Non mi sono mai limitato a dichiarazioni astratte. Questo ricorso all'immagine, anche se ridotta alla sua struttura e proposta in termini inconsueti, mi ha salvato da certe impasse e dai radicalismi plateali che certo concettualismo, di marca soprattutto anglosassone, ha incontrato sul suo cammino.

A.V.: Sì, è vero, non hai mai perso il senso del fare, della poiesis. Ma passiamo oltre,

ragione morale, sfida. Deve sempre comparire un apparato di intenzioni per giustificare il fatto che si mostrino dei quadri. La mostra, che a me è arrivata un po' tra capo e collo, aveva comunque la buona idea di affiancare per una volta artisti che non provenivano dalla medesima tendenza. Tra gli artisti ognuno poi bada a fare del suo meglio a casa propria, senza bisogno di verifiche. Ma poiché le verifiche di questo stampo sono invece materia sempre più necessaria all'esposizione dell'arte contemporanea io, rotto a tutto, ho accettato la situazione di buon animo. Anzi, con convinzione, anche perché attirato dalla sirena irresistibile di spazi belli come quelli del Castello.

A.V.: In questi anni il tuo lavoro ha proceduto su binari isolati e coerenti. Possiamo dire che la tua è stata una continuità sotto il segno dello specchio, del riflesso che l'arte ha di se stessa?

G.P.: Senza dubbio. Al di là della comparsa in un'opera di un costume abbandonato come traccia di un presunto personaggio che ha abbandonato la scena, oppure di frammenti di una statua classica, cose difficilmente assimilabili tra loro, al di là delle differenze di scelta tra un codice formale e un altro, tutto si riconduce a quell'unica necessità.

A.V.: Ti senti ancora legato all'Arte Povera?

G.P.: Sì, da tristi episodi. Mi rattrista que-

poetiche dei vari autori. Germano Celant, in *The Knot*, parla di rapporto tra città e natura, di relazione tra materiale povero e manufatto artistico come punti centrali del poverismo. Ma dove stanno, oggi, questi temi nel lavoro di Merz o di Paolini?

G.P.: Il problema è sempre quello di dare delle titolazioni e delle uniformità alle cose che possano andare incontro alla esigenza dello storico, che è quella di trovare sempre concatenazioni dialettiche per mettere in fila gli avvenimenti. Tutto questo, che io ho chiamato "la maledizione dello storico", non può che affaticare la visione.

A.V.: Se assumiamo che l'arte sia un po' creazione di mondi possibili, senti di mettere in piedi una scena nuova e sintetica o di intervenire invece in una scena già data, quella dell'arte stessa, in termini puramente analitici?

G.P.: Non è ammissibile che un artista si illuda di uscire dal cerchio dell'arte e di incidere sulla realtà che lo circonda. Credo però sia altrettanto inammissibile decretare che l'artista lavori soltanto per sé. L'artista non cambia nulla e quando lavora la sua attenzione è focalizzata al cento per cento sull'opera e sul linguaggio che usa. Però l'opera in sé qualche effetto, all'esterno, lo produce.

A.V.: Sono passati gli anni dell'impegno, ma l'opera non è comunque una monade senza porte e finestre.

G.P.: È una funzione inconsapevole non

premeditata, mai posta come fine, ma possibile.

A.V.: *L'imitazione che tanto amava Aristotele ha ancora senso, in qualche modo, per te?*

G.P.: Qui il discorso è uguale e contrario al precedente, specularlo direi. C'è sempre un filtro, una mediazione che fa sì che il tuo lavoro non nasca quando stai affacciato alla finestra, ma quando, chiusala, ricordi quello che sta fuori. Anche i dati culturali e i vari tipi di percezione non possono che interferire col lavoro.

A.V.: *In questo ambito va riportata anche la tua attenzione alla citazione dell'arte del passato?*

G.P.: Una statua in gesso simula un'originale che non vediamo, una fotografia ci riferisce qualcosa a cui non assistiamo direttamente in quel momento, un disegno prospettico allontana il piano della visione di quel poco che ci consente di non vedere la tela su cui è fatto. Il mappamondo che a volte ho usato mi è congeniale come tutte le cose che ripetono e citano essendo dei falsi. Dei simulacri paradossali, schietti, trasparenti di un'altra cosa. Mi affascina ogni congegno di falsificazione, di finzione del racconto attraverso materiali.

A.V.: *Allora non ti interessa, della citazione, la ripresa di temi o immagini che sono già stati utilizzati in campo dell'arte e che hanno ormai una valenza simbolica sedimentata.*

G.P.: Non sovente. Comunque certe volte mi piace anche familiarizzarmi con certi valori nel passato. Ma, spinto all'eccesso, questo mi sembrerebbe un lavoro più da iconologo e da studioso che non da improvvisatore quale sono.

A.V.: *Per te l'artista è un improvvisatore?*

G.P.: Assolutamente. Perché si affida a quel che resta di ciò che ha pensato e si avvale di imperscrutabili sottofondi di memorie.

A.V.: *Allora non ha professionalità?*

G.P.: L'artista ha sempre l'antiprofessionalità, quell'apertura verso l'incidente di percorso e la sorpresa. È consapevole di fare un discorso coerente, un'attività pensante. Ma questa attività pensante si traduce poi nella dimenticanza di ogni consapevolezza.

A.V.: *Comunque la professionalità di un artista non coincide con perizie di carattere tecnico.*

G.P.: A suo modo sì. Io sono ad esempio molto scrupoloso, esigente, minuzioso. Non padroneggio e non mi faccio titolare di alcuna tecnica tradizionale, ma in questa non tecnica sono poi incontentabile.

A.V.: *Te lo chiedo perché in questi anni si è a volte tornati a ritenere bravo artista colui che sa dare la pennellata bella.*

G.P.: Questo mi sembra un territorio ve-

ramente privo di senso, con tutta la mia buona volontà.

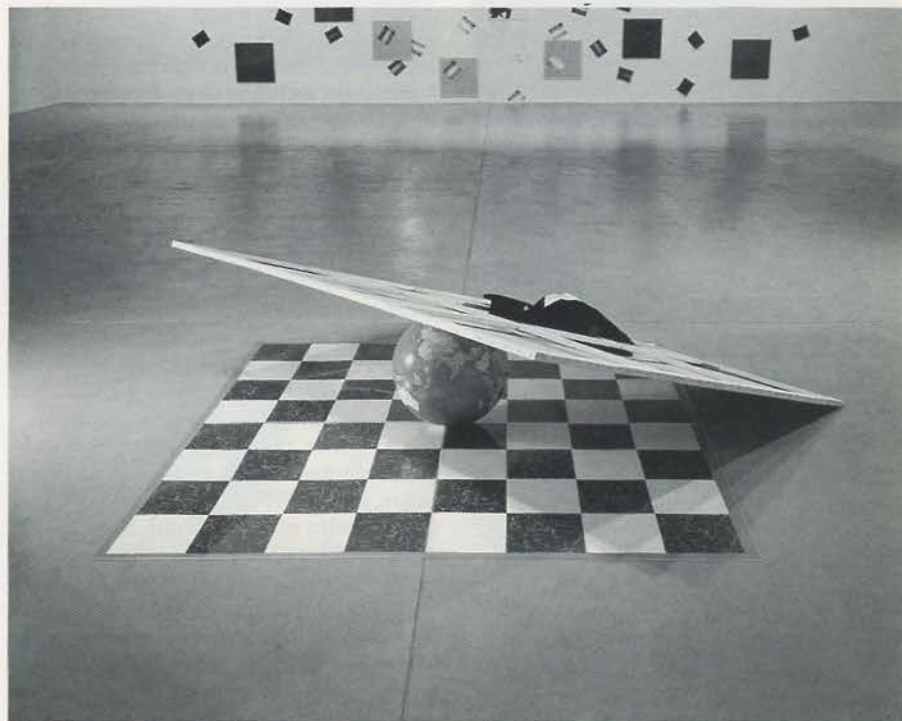
A.V.: *Dell'equivoco è forse in parte responsabile la Transavanguardia, che su questo non ha mai smesso di essere ambigua. È incominciata come ribellione concettuale, poi si è fatta maestra dei cattivi pittori.*

G.P.: Anche perché si è perso un codice di giudizio solido.

A.V.: *Riconosci un flusso progressivo nella storia dell'arte?*

G.P.: Certamente la storia dell'arte non dimentica se stessa e non può tradirsi. Certo attraversa una fase di stravaganza, o di voglia di vacanza.

A.V.: *Abbiamo tanto parlato di vaghezze,*



ABAT-JOUR (GIOCHI PROIBITI), 1986.
INSTALLAZIONE. COURTESY CHRISTIAN STEIN, MILANO. FOTO COLOMBO.

adesso spiegami un'opera.

G.P.: Cioè una mostra, come opera delle opere. Non mi è possibile evitare una visione associativa degli oggetti che espongo, anche se poi so che si separeranno.

A.V.: *Prendiamo quella da Christian Stein a Milano.*

G.P.: Li sono partito da *Abat Jour, Giochi proibiti*, un lavoro cronologicamente antecedente agli altri che si avvale come fondo di una scacchiera. È uno di quegli elementi formali che sono estensibili all'infinito. Poi, sopra, ci ho posto un mappamondo instabile, vagabondo su di una superficie i cui punti sono tutti equivalenti, hanno pari dignità di essere toccati: non c'è un centro. Ho immaginato che il mappamondo ci potesse vagare sopra come su di un assoluto.

A.V.: *E perchè poi ci hai messo sopra un cappello?*

G.P.: Perché quel tutto simbolico rappresentato da mappamondo e scacchiera viene semicancellato dalla caduta obliqua di una tela bianca, l'"opera". Mi sembrava che fosse possibile stabilire una concatenazione simbolica tra il tutto rappresentato al piano inferiore e il niente che si posa sulla tela, rappresentato dagli abiti e dal cappello vuoti, come un'azione di contrappeso tra l'oggetto totale e l'artefice. È questo diaframma di una tela vergine che ha le stesse misure dell'orizzonte (la scacchiera) sul quale tutto sembra muoversi o essere stato bloccato per un istante. La ripresa del tema del quadrato sulle pareti, dove stanno appunto cornici bianche, nere e colorate qua-

drate, è dettata appunto dagli scacchi che stanno al centro e alla base ideale (ma anche materiale) del lavoro.

A.V.: *Prima di fare un'opera, spieghi a te stesso tutto questo? La progetti in uno schizzo mentale?*

G.P.: Queste cose le sto spiegando ora a te perché tu stai al gioco, ma tra me e me non lo faccio. Il processo è diverso, si tratta di una ricerca per avvicinamenti progressivi. Sarebbe pazzesco che io avessi chiara un'opera ancora prima di eseguirla, ma d'altra parte una spiegazione implicita deve pur esserci prima di incominciare. Come succeda, è un mistero.

A.V.: *Capita.*

G.P.: Capita, cade e accade.