

sono intervenuto: il nero come pausa, intervallo, silenzio, attesa, sospensione.

A.T. - *Un problema che ritroviamo, radicalizzato mi pare, in un'opera più recente, in Eco-Discesa, dove un corpo che cade in diagonale viene spezzato da un taglio. E questo taglio distingue, poi, nettamente in due l'opera.*

C.A. - Il gioco della duplicità, del doppio, è certamente attivo in *Eco-Discesa*, come del resto anche nei lavori più recenti. In *Figure*, per adesso. È probabile che in *Eco-Discesa* le intenzioni siano più esplicite, forse più radicali come tu dici. Comunque per me si tratta di non smettere di interrogare quella rete di rapporti che designa la rappresentazione per dimostrare, infine, come sia impossibile. Il mio lavoro tende appunto a riflettere su questa impossibilità.

Giulio Paolini. Velázquez, Watteau e «due care amiche»

A.T. - *Mi sembrerebbe opportuno muovere da Disegno geometrico e da Disegno di una lettera del 1960. Il ritorno alla squadrettatura del foglio o alla quadrettatura, se preferisci, cosa ha significato? Che rapporto hai voluto stabilire con l'arte internazionale? Meglio, dove hai pensato che l'arte dovesse indirizzarsi? E, poi, nel '62 hai proposto Senza titolo: tra la quadrettatura e il recupero del supporto, del telaio, sia pure capovolto, c'è una relazione? E quale?*

G.P. - In tutta sincerità - devo dire - ero proprio convinto che ciascuna di quelle minime porzioni di spazio determinate da quelle linee ortogonali, la prosecuzione (*ad infinitum*) di quelle diagonali, così come il verso cieco di un telaio, emettessero i bagliori di un'immagine che si annunciava perfetta ed essenziale.

Come Raymond Roussel il mattino del giorno in cui è uscito il suo primo libro si sentì pervaso da un senso di gloria, di riconoscimento universale ed eterno, anche io ero convinto che da quelle linee, da quegli spazi si potesse sprigionare la luce abbagliante che mi consentiva di affacciarmi sull'universo delle opere.

A.T. - *La questione dello sguardo è centrale nel tuo lavoro. Giovane che guarda Lorenzo Lotto (1968) è ormai un emblema. Questa attenzione allo sguardo, oltre che alla storia specifica dell'arte, rinvia anche a luoghi teorici della psicoanalisi, soprattutto a Lacan. E gli Autoritratti, invero un po' singolari, a quali scenari rinviano? Forse, all'intreccio di storia dell'arte*

e di percorsi sotterranei, labirintici?

G.P. - Col tempo (di lì a poco) quegli schermi vuoti, quelle false righe appena accennate trovano riscontro nelle immagini della storia dell'arte, si animano di riferimenti, di coincidenze che spostano la data dell'opera dal presente al passato, e viceversa. Quelle «cornici» si popolano di echi, di visioni...

A.T. - C'è un'opera del '69 che s'intitola lo. È l'elogio della coscienza o l'ultimo ancoraggio prima della deriva?

G.P. - *lo* è il frammento di una lettera, esile traccia concreta, pulviscolo in un'architettura di specchi.

A.T. - E i tuoi rapporti con la storia dell'arte? Con gli artisti, da Velázquez a De Chirico, a Watteau, per ricordarne qualcuno? Sono soltanto materiali fra gli altri? È possibile?

G.P. - In un'intervista di qualche anno fa mi è stato chiesto qual era, secondo me, il più bel quadro della storia dell'arte di tutti i tempi. Ho risposto, senza esitazioni, *l'Embarquement pour Cythère* di Jean-Antoine Watteau.

Dimenticavo o meglio non potevo prevedere che successivamente mi sarebbe stato chiesto di dire qualcosa su Diego Velázquez. Non potrei dire nulla ora su di lui senza affermare, smentendomi, che *Las Meninas* è certamente il più bel quadro della storia dell'arte di tutti i tempi. E in effetti lo è, come lo è «anche» il quadro di Watteau e lo sono tutti i quadri che, per un verso o per l'altro, offrono immagini trasparenti, consapevoli: opere - vorrei dire - che non sono altro che immagini.

Ma se di «verso» mi è capitato di parlare poco prima, non è per caso: il «verso», appunto, della tela che Velázquez dipinge apre il «fronte» moderno della visione e illumina, da quell'istante, le tormentate, innumerevoli vie, in parte ancora inesplorate, che ci consentono di guardare, oggi, un'opera d'arte.

A.T. - Ti sei anche occupato di grafica. Questa esperienza è stata soltanto un altro lavoro o la si ritrova, in qualche modo, anche nella tua pratica pittorica? E l'architettura?

G.P. - Sono due care amiche. Appena libero dagli impegni che ancora credo di dover sostenere con la pittura vado subito a trovarle, separatamente o insieme. E sono loro a ricambiarmi con i più preziosi favori.

A.T. - Alcuni titoli delle tue opere si riferiscono alla parola (nozione) «teo-

ria». Quale peso ha la teoria nell'elaborazione dei tuoi discorsi?

G.P. - Il tradimento, non soltanto della realtà ma anche della prospettiva culturale e perfino di se stesso, è la scommessa dell'artista da sempre. Da sempre l'artista si alimenta dell'illusione linguistica, il solo luogo della scacchiera sociale che gli appartenga. Paradossalmente, però, questa trasgressione è talmente attesa e necessaria che rischia di diventare sistematica. Ed è qui che si gioca la mossa decisiva: la teoria dell'arte non è una copertura dell'opera, ma un inganno, a volte anche opportuno, col quale l'artista deve misurarsi. Il suo unico imperativo, se ne esiste uno, è quello di dimenticare tutto, anche i più provvidi incentivi ed essere soltanto se stesso.

A.T. - La tua è una pittura estremamente raffreddata, controllata, analitica. Ma con l'arte concettuale quali ragionamenti ti legano? Qual è, per esempio, la tua posizione rispetto a Joseph Kosuth?

G.P. - Qual è la mia «posizione»? Se J.K. e G.P. si recano insieme allo stesso museo o alla stessa biblioteca è facile che, superata la soglia, subito si separino: l'uno si calerà in un'osservazione analitica, documentata, dell'argomento prescelto, l'altro si distrarrà ben presto dalla ragione che l'ha condotto fin lì per abbandonarsi alla vertigine del luogo, fino a perdere l'orientamento.

A.T. - 1975, Mimesi. È ancora un problema di sguardi che scivolano. Ma c'è anche (mi pare) una ripresa del pensiero mimetico in linea con alcune riflessioni di Derrida? C'è una possibilità, visto che, questa volta, lo dichiaro fin dal titolo (L'arte e lo spazio - quattro illustrazioni per uno scritto di Martin Heidegger del 1983), di leggere, come fa Vattimo, il tuo lavoro o, almeno, alcuni snodi utilizzando «chiavi» che rinviano, appunto, all'autore di Essere e tempo?

G.P. - Ogni riferimento a Heidegger, Lacan o Derrida è «puramente casuale» o, per meglio dire, involontario e indiretto.

A.T. - C'è una questione importante: l'uso che fai del teatro, dei «corpi teatrali». Il teatro e la pittura o la pittura e il teatro. Cosa offre il teatro alla pittura?

G.P. - Siamo abituati ad associare il termine «teatrale» a qualcosa di spettacolare, di eloquente. Mi piace, invece, considerare teatrale un evento discreto, anche minimo, che conduca all'ascolto di un'immagine silenziosa: una visione o anche soltanto il titolo che l'annuncia. Ogni volta che mi sono trovato ad immaginare una scena di teatro, prima di

pensare «che cosa» dovesse rappresentare, mi sono chiesto sempre «perché mai» ancora ci attendessimo, noi tutti, di vederci coinvolti in qualcosa destinata ad alterare i nostri normali riferimenti percettivi, la nostra consueta prigione soggettiva. A teatro i conti si pareggiano: attore e spettatore, scena e uditorio sono le due parti indissolubili, complementari dell'unità invisibile che insieme testimoniano. Queste considerazioni mi permettono di cogliere la visione, di guardare in profondità attraverso lo spazio della scena, di ritrovarmi cioè - da autore o da spettatore - *vis à vis* alla scrittura, ai termini stessi del suo accadimento, al caleidoscopio delle sue possibili direzioni.

A.T. - *Amore e Psiche è una figura della mitologia, della bellezza, dell'arte. È Ovidio ma è anche Canova. Da quale parte stai?*

G.P. - Con Canova, sempre.

A.T. - *L'arte, oggi, è ancora in grado di creare tensione tra gli uomini o è soltanto un altro, seppure sofisticato, prodotto della comunicazione di massa e dell'omologazione?*

G.P. - «Che cosa è l'arte?». Certo, l'ultimo a poter rispondere a questa domanda è proprio l'artista, il quale sa «che cosa è l'arte» ma non può formulare una risposta.

L'artista, oggi, sa di potersi esprimere *meno* degli altri. È lui che, solo e da sempre, sperimenta ogni giorno l'inafferabilità o l'inesistenza dell'espressione. La quale, se si manifesterà, non si manifesterà *in* lui ma, a lui, non riserverà che l'amaro compito di darle voce.

Ed è lui, l'artista, a sapere prima degli altri che l'immagine che gli toccherà di scoprire non è sua ma di tutti, anche se non è per tutti. Il suo destino gli impone, malgrado le apparenze, l'assenza dalla scena del mondo, un esilio di tempo e di luogo.

Joseph Kosuth. È di scena Freud

A.T. - *Il titolo di questo suo lavoro, Fort! Da!, si riferisce a un celebre passaggio di Al di là del principio di piacere. Dunque, dopo Marx e l'antropologia radicale, ora è di scena anche Freud?*

J.K. - È vero, questo lavoro si riferisce a Freud, pur non richiamandosi a una specifica area freudiana (europea o americana). Voglio dire che non mi interessa tanto privilegiare in particolare un'interpretazione di Freud, quanto riflettere su Freud *in se stesso*.