

Vi racconto i miei demoni

L'uso delle fotografie.

Il ruolo dei critici. Il nuovo verismo. L'atto d'accusa di Giulio Paolini in mostra alla Fondazione Prada
di **Alessandra Mammi**

Come ogni cosa che riguarda Giulio Paolini, la logica è stretta ma il percorso funambolico. Dunque è necessaria attenzione perché la personale che Paolini, con Germano Celant, inaugura dal 29 ottobre alla Fondazione Prada parte da un progetto del 1963 che non vide mai luce. "Ipotesi per una mostra" era il titolo. E ipotetica è rimasta. Fino al 2003 dove si concretizza negli spazi milanesi di via Fogazzaro trascinandolo nel suo vortice una cinquantina di opere realizzate nel primo periodo di lavoro dell'artista tra il 1960 e il 1972.

Siamo di fronte a una retrospettiva? No, perché non può essere retrospettivo ciò che non è mai esistito. Si può chiamare antologica? Non proprio: le opere si fermano al 1972 e il debutto di quella ipotizzata nel 1963 data al 2003. «Così il titolo di quell'esposizione mancata», scrive Paolini, «è lo stesso che sigla oggi questa esposizione che qui avviene e si manifesta, ma che forse ancora non si compie, anzi si interroga su quale compimento sia mai possibile, mettendo in questione non solo l'evento ma l'atto espositivo in generale». Dove siamo noi spettatori? Siamo al centro del Paolini pensiero. Ma anche al centro di una politica espositiva della Fondazione che alterna fughe nel futuro (Andreas Slominski, Barry McGee, Mariko Mori) a momenti di analisi, approfondimento e riflessioni sul passato (Dan Flavin, Enrico Castellani, Louise Bourgeois).

Tempo, riflessione e passato sono parole chiave per un artista come Paolini che lavora sulla storia dell'arte, sul frammento, sulla citazione e soprattutto sugli elementi primari del processo creativo e del linguaggio artistico. «L'artista, io credo non abita lo spazio ma il tempo». Quel tempo che lo

Mi sembra che siamo di fronte a un analfabetismo di ritorno. Tutto viene enfatizzato

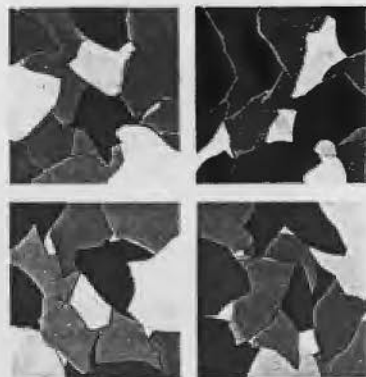
lega ai maestri, che gli permette di usare come elementi di un secolare puzzle Lotto, Poussin, Ingres o Watteau. Ma anche quel tempo fisico e mentale interno all'opera: lo spazio di un pensiero, l'elaborazione che la precede, l'attesa che anticipa il suo "compimento". Un telaio vuoto, un foglio di carta, la geometria di una prospettiva in punta di matita. «L'autore deve sempre ritornare sulla sua opera perché è l'opera ad essere immobile e perfetta, inafferrabile, sospesa nel tempo: per questo mi affanno a volerla ricercare ogni volta». Ogni volta e a ogni mostra, anche dopo quarant'anni.

Un progetto abbandonato e una cinquantina di opere di quello che lei definisce «il periodo più antico della mia ormai lunga attività». Cosa vuol dire per lei oggi confrontarsi con pensieri e lavori di Paolini da giovane?

«Ogni mostra vive nel presente. E questa non è una rassegna di cadaveri illustri, ma un atto espositivo, un'occasione di rivede-

re le cose alla luce di un progetto che le ha precedute. Certo con il tempo il mio modo di vedere me stesso è cambiato. Non mi sento più, come allora, di aderire al contemporaneo. Anzi, avverto una forte distanza fra il mio lavoro e ciò a cui il mondo impone di corrispondere. Io non corrispondo, al massimo tento di rispondere». Eppure lei è uno degli artisti europei più riconosciuti e stimati, con opere nelle collezioni dei maggiori musei internazionali.

«Ne gioisco, ma resto sospettoso. Ho il dubbio che mi venga perdonata una posizione di alterità rispetto al consumo del- ▶



Quattro opere di Giulio Paolini. Sopra: "Honfleur" 1971. A lato: "Académie 3" '65, e "Un'offerta speciale" '63. Sotto: "Il cielo e dintorni" del 1988



le cose culturali, perché forse in passato ho fatto qualcosa che andava bene facessi. Ma mentre allora il riconoscimento corrispondeva allo spirito dei tempi, oggi rischia di essere celebrativo, onorifico. Più affettivo che effettivo».

Ha paura di essersi allontanato dalla contemporaneità?

«Io continuo nella mia strada, ma quello che si predica e si impone oggi è la corrispondenza di un artista a una materia come la vita vissuta. E in questo io non posso essere un interlocutore fattivo».

Può farci un esempio?

«Prendiamo l'assunzione della foto in arte, perché me ne sento in parte responsabile. In una certa stagione usai la foto come strumento del linguaggio artistico. Ovvero, alla Borges, come perfetta riproduzione di un dato che mi dava la legittimità di recuperare un'immagine dalla storia, dal tempo, dallo spazio. Mi sono cioè servito della foto come una sorta di miracolo linguistico. Oggi invece la foto dilaga ma per dare verità palese, eloquente, retorica, a volte persino patetica a certi aspetti della vita quotidiana. Insomma è un'enfatizzazione scontata di dati della realtà oggettiva».

A chi si riferisce in particolare?

«A molti. Ma prendiamo il caso di Nan Goldin (artista americana che ha ritratto la disperazione di emarginati e tossicodipendenti newyorkesi, ndr). La Goldin usa magistralmente la foto in senso tutt'altro da quello che io avevo inteso come funzione linguistica. Io fotografavo un foglio bianco con due puntine da disegno sul muro. Il soggetto del foglio nella foto era lui stesso, posto al centro di una scena vuota. L'apporto che la foto dava era nel creare una distanza, un'attesa. Ora ogni distanza è annullata, tutto è registrato come documento. Mi sembra un analfabetismo di ritorno, un adeguamento a funzioni che mi auguravo l'arte avesse messo da parte per sempre. Il recupero di un verismo».

Un verismo ottocentesco?

«Verismo per verismo, quasi rimpiango il paesaggio che inteneriva l'occhio dello spettatore su una scena patetica. Ora si cerca di dare verità a un dato, quasi accusando chi guarda di impotenza di fronte a tanto sfacelo».



«Casa di Lucrezio», del 1981 e, sotto, «La libertà (H.R.2)» del 1967-69, di Giulio Paolini

lo sono passato alla parola demone perché sia la volontà divina che demoniaca sono forze superiori e incontrollabili, e noi siamo divorati dalla volontà di comunicazione. Tutto è in funzione del messaggio: basta dirlo, sottolinearlo, gridarlo». Lei è cresciuto in un mondo dominato da Warhol e Beuys: due artisti che in modo diverso lavoravano sulla comunicazione...

«Non solo loro. Molti dei miei compagni di strada non sono allineati su quanto sto dicendo. Pistoletto ha creato una fondazione che si prefigge di riunire le discipline e incanalare verso un miglioramento del mondo. Per me è follia».

Eppure uomini come Giorgione hanno migliorato il mondo.

«Certamente. Ma a Giorgione, sono pronto a giurarlo, non è mai passato per la testa, che la comunità degli uomini avrebbe tratto vantaggio dai «Tre filosofi» Niente più dell'arte cambia il mondo, ma lo cambia se si attiene al suo scopo, lo cambia solo quando non se lo prefigge. Giorgione guardava i suoi quadri, noi guardiamo i quadri di Giorgione, ma non c'è predica, non c'è un volantino stampato sulle opere. Anzi, come accade oggi, un volantino che è tutt'uno con esse».

Lei firma la mostra con Germano Celant il critico che ha seguito i suoi primi passi. Oggi è cambiato anche il ruolo del critico?

«Oggi prevale la figura del curatore ovvero un tipo di sguardo non più rigorosamente teorico, non più conformato alla dinamica della storia dell'arte. Ma direi più strabico, allargato alle concause di cui l'arte deve tener conto. In qualche modo i critici curatori sono più sociologi di prima, concorrono a trasformare l'occasione di una mostra in un fenomeno di largo impatto con il pubblico, in una pedana di largo consumo».

E anche questo non le corrisponde.

«È il prezzo imposto da una cultura di massa, che in sé non è né bene né male, ma impone un pedaggio».

Questa accurata analisi però non spiega il perché del suo successo.

«Dico cose che non sembrano corroborate dai fatti. Con discorsi così amari avrei dovuto essere un refusé. E invece mi ritengo un uomo fortunato. Ma è vero che si sta imponendo tutt'altra cosa da me».



Oggi veniamo divorati dalla comunicazione. Tutto è in funzione del messaggio

La irrita il politicamente corretto?

«Più che altro io non credo che l'arte si debba fare carico di questi scempi. Pensavo e penso ancora

che abbia a che fare con l'evoluzione del linguaggio. E invece mi sembra che siamo tutti preda del demone della comunicazione». **Adirittura un demone la comunicazione?**

«Spiego meglio. Anni fa lavoravo a un ciclo di opere dal titolo «Idem» Un regesto di tutte le opere possibili esistenti, esistite o future. Astratto e virtuale, mi permetteva di procedere nel tempo e nella storia dell'arte risucchiando le immagini che la costituiscono. E ponevo la domanda: «Può un'opera sopravvivere allo scandalo della comunicazione?» Perché la trasformazione di un'opera in altrettante immagini ha un che di scandaloso in quanto l'opera è imperscrutabile, non si abbiglia in un modo o in un altro. Ora dalla parola scanda-

Maestro del linguaggio

Nato a Genova nel 1940, Giulio Paolini fin dai primi anni Sessanta indaga in chiave concettuale sui processi, metodi e strumenti del linguaggio artistico. Introducendo l'uso di foto, calchi in gesso, citazioni da opere del passato, riflessioni sul tema del doppio, della copia e della riproducibilità di un'opera, Paolini si colloca tra i maestri dell'arte concettuale più rigorosi e riconosciuti. Le sue opere sono conservate nei maggiori musei del mondo: dal Moma al Guggenheim di New York, dallo Stedelijk di Amsterdam alla Tate Gallery di Londra fino al Centre Pompidou di Parigi.