



1.

Baciccio (Giovanni Battista Gaulli), *Il trionfo del nome di Gesù*, 1668-1679  
Chiesa del Gesù, Roma  
Photo: Jozef Sedmak. Alamy Stock Photo

## Francesco Stocchi in conversazione con Giulio Paolini

FRANCESCO STOCCHI    Certe conversazioni irrompono con un *hic et nunc*, altre invece rievocano gli inizi prendendo la cronologia come guida di una progressione di eventi. Vorrei iniziare evitando di raccontare la cronaca corrente, né ricordando il passato, ma evocare invece una temporalità paoliniana, che potremmo chiamare circolare. Una fuga dal tempo dove non assistiamo a un'evocazione del passato, ma neanche alla sua sparizione. È attraverso il metodo della scomposizione che si prova a uscire dalla misura del tempo?

GIULIO PAOLINI    È proprio così: produrre un'opera è come già congedarla, al di là di un prima o di un dopo che è solo l'opera stessa a conoscere. L'autore, cogliendola, non sa se collocarla lì dov'è o prima o dopo la sua realizzazione.

<sup>FS</sup> In certi casi hai espresso l'idea di scomposizione attraverso il metodo (*Una poesia*, 1967, p. 158), in altri mediante la tecnica (fogli strappati, *Cariatide*, 1984, p. 175), in altri ancora concettualmente (*Autoritratto*, 1970, p. 165). Ce n'è forse uno che ritieni più efficace o maggiormente affine alla tua indole?

<sup>GP</sup> Sempre si tratta – credo – dell'“elevazione a potenza”, della *mise en abyme* di un dato primario, originale: della rincorsa verso un “dopo” che cerca una sua collocazione, o destinazione, attraverso i parametri del tempo.

<sup>FS</sup> Che idea ti stai facendo del paradigma digitale e soprattutto dell'uso che ne viene fatto? Questa logica, derivante da nuove possibilità, sembra appunto favorire una lettura acronologica del tempo. Per esempio, filmati di conferenze dimenticate che non avevano lasciato traccia alcuna se non presso specialisti, sono disponibili alla stregua del noto o del generalista. Vengono come offerte, senza che le si cerchi quasi, l'antico e lo specifico si confondono con l'attuale e il già noto. La vertigine evolutiva sembra prendere con il digitale un'altra forma. È soppiantata dall'algoritmo?

Con questa facilità di ricerca sembra che il valore del processo sia rimesso in discussione. Pensi che la profondità nell'accedere alla conoscenza sia a rischio o bisogna adattare il nostro procedimento?

<sup>GP</sup> Ti rispondo da men che inesperto, ammetto di non dominare, neppure conoscere, i rudimenti di questi nuovi processi: ritengo però di potermi difendere con una certa dose di scetticismo, con la convinzione che "crescita" e "progresso" siano, appunto, "prospettive illusorie".

<sup>FS</sup> Sei nato a Genova ma ti sei presto trasferito a Torino, città romana, quadrata. È lì che Nietzsche e de Chirico riscoprono la metafisica, fatta di geometrie e fughe prospettiche. Che rapporto hai avuto nel tempo con Torino?

<sup>GP</sup> In certo senso con una città su misura: col tempo ne ho conosciuto e apprezzato quella segretezza, quasi ermetica, che i due "amici" da te opportunamente evocati hanno finito col trasmettermi.

<sup>FS</sup> Hai più volte dichiarato che l'arte non vuole e non può insegnare, che le tue opere non rilasciano dichiarazioni. Se si libera l'ar-

te da una presunta vocazione sociale che le è stata attribuita e da una funzione didattico/filosofica, quali sono i canali per poterne penetrare i confini oltre agli addetti ai lavori?

<sup>GP</sup> L'autore abdica, rinuncia all'amplificazione sociale del suo ruolo, per attribuire valore primario e assoluto all'opera, alla dinastia che la precede nel tempo (la storia dell'arte) e che avrà seguito dopo di lui. Dunque, l'imperativo è liberare il linguaggio dalla sottomissione a essere operativo, referenziale.

<sup>FS</sup> L'autore diventa quindi (o è sempre stato) un nunzio messaggero?

<sup>GP</sup> Senza rendersene conto, comunque senza volerlo dimostrare...

<sup>FS</sup> Qual è il miglior luogo deputato alla fruizione di un'opera, al di fuori dello studio dell'artista? La sacralità del cubo bianco (immagine oggettiva), le relazioni dialettiche tra oggetti e spazi che offre per esempio un appartamento privato, una piazza pubblica?

<sup>GP</sup> Ovunque, ma non certi musei recentemente costruiti ad hoc che nell'intento di accogliere l'opera al meglio costituiscono invece il contesto peggiore, abnorme e artificioso. Meglio un luogo preesistente, adeguato alla funzione, senza però tradire il proprio aspetto originario.

<sup>FS</sup> Ti sei mai trovato a esporre in questi luoghi che presentano un contesto artificioso? Se sì, come hai risolto il problema tra l'opera e la sua fruizione?

<sup>GP</sup> Mi ci dovrò abituare... Resto comunque suddito fedele dell'opera e della sua incolumità.

<sup>FS</sup> Vorrei sapere rispetto al tuo bisogno di portare il segno oltre la

tela. Trascendere le peculiarità del pittore, si potrebbe dire. Non intendo l'estensione dell'opera al di là del suo confine stabilito da tela e cornice nell'ambito dello spazialismo, ma la creazione di una continuità a partire dal segno.

Non riesco a pensare ad esempi nella storia dell'arte del XX secolo. Ricerche sull'estensione dell'opera al di fuori dei suoi confini convenzionalmente stabiliti erano state sperimentate in epoca barocca. Nel *Trionfo del nome di Gesù* (1668-79, Chiesa del Gesù, Roma), l'autore, Baciccio (Giovanni Battista Gaulli) (Fig. 1), sviluppa le premesse già poste da Bernini portando alle estreme conseguenze le ricerche sulla spazialità. Le figure dipinte si spingono al di là della cornice architettonica, sui cassettoni della volta nello spazio reale della chiesa, attraverso l'utilizzo di un apparato decorativo realizzato in legno e stucco. Oppure nel caso della *Messa di Bolsena* presso i musei Vaticani (Fig. 2), Raffaello non solo usa lo sguancio della finestra per apporre un'iscrizione, ma questa viene inglobata nell'affresco facendo coincidere l'architettura reale con l'architettura dell'opera. Siamo nella metafisica.

Quando hai iniziato a disegnare (perché è di disegno che si tratta, o la chiameresti in questo caso grafica, memore della tua "antica" formazione?) sul muro che sorreggeva un tuo quadro? Quando hai sentito il bisogno di completare il quadro al di là dei suoi limiti fisici?

Dell'"agire oltre la dimensione del quadro" ne parla Carla Lonzi in un breve testo del 1966.<sup>1</sup> Questo desiderio era già presente nella tua prima personale a Roma (1964) quando usasti il muro

<sup>1</sup> Carla Lonzi, catalogo della mostra personale presso la Galleria dell'Ariete, Milano, 1966.

non come supporto al quadro, ma per conferirgli uno stato transitorio? Il muro quale attivatore di un processo dinamico per fare uscire l'opera da un'apparente stasi o definitiva chiusura? (*Senza titolo*, 1964, p. 155). Il primo uso di segno su tela che prosegue sul muro lo identifico in *La dea Iride* (1969). La vedi come un'evoluzione semantica (non concettuale) di *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)* (1969) (p. 163)? Come se da messaggera tra il Cielo e la Terra, infrangendo il perimetro del quadro, Iride connettesse qui spazio reale e spazio pittorico. È anche la prima volta che ricorri nella tua opera a una figura mitologica!

<sup>GP</sup> Una manovra corretta prescrive sempre anche un tratto in retro-marcia... Fuor di metafora ho sempre ritenuto "obbligato" il ricorso a riferimenti anteriori, della storia dell'arte, anche nei suoi aspetti più remoti e apparentemente distanti dalla nostra vita vissuta.

<sup>FS</sup> *Disegno geometrico* (1960) (p. 30) la tua prima opera, come sappiamo, molto di rado è stata esposta pubblicamente. È presentata virtualmente in una veduta di una mostra a Parma (p. 13). Cosa ti ha portato a presentare un'immagine fittizia, ad abbracciare "la trahison des images"?

Mi racconteresti le circostanze e i motivi che ti hanno portato a realizzare più di dieci anni dopo *"Disegno geometrico"* (1971), un'opera di dimensioni decisamente maggiori (ma sempre proporzionali), che richiamasse e portasse lo stesso titolo, ad eccezione dell'aggiunta di virgolette? Citazione radicale di un proprio lavoro? *"La Doublure"*?

<sup>GP</sup> È la convinzione – come già detto e ripetuto altre volte – dell'"eternità" di un gesto originario, che cioè dette origine a tutto o quasi sarebbe apparso in seguito.



<sup>FS</sup> Mi parleresti del tuo rapporto con la musica? Te lo chiedo perché in certi casi, di fronte a una tua opera, penso a una fuga di Bach.

<sup>GP</sup> Vedo che, oltre che occhio, possiedi anche un ottimo orecchio che viene a confermare una mia antica inclinazione. Per la musica – appunto – che riuscì a illudermi per qualche tempo nella prima adolescenza.

<sup>FS</sup> Nella tua opera il rapporto tra immagine e parola è interdipendente. Se in certi casi (*Giovane che guarda Lorenzo Lotto*) è spiazzante portando il rapporto con l'immagine dove lo desideri, in altri è descrittivo del contenuto (*Saffo*, p. 159), in altri ancora sembra una conferma dell'esperienza (*Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*) (p. 163). C'è un periodo (1961-1963) dove le opere (più di venti consecutivamente) sono tutte *Senza titolo*. Poi, dopo *La Vue* (1963) inizia un vero rapporto semantico opera-titolo. Come generalmente procedi nella scelta di un titolo, o più generalmente intendi il titolo di un'opera?

<sup>GP</sup> Devo ammettere la mia particolare predisposizione a pensare per titoli, talvolta addirittura prima dell'opera alla quale finiranno per riferirsi.

<sup>FS</sup> Hai sempre frequentato gli artisti, spesso della tua generazione. In che rapporto ti senti con quelli delle generazioni successive?

<sup>GP</sup> Gli artisti sono di solito amici fra loro... Mai però colleghi, rivolti a un obiettivo comune, tutt'al più parenti, interpreti di un eccelso rapporto "familiare" come quello fra Bellini e Mantegna. È inevitabile che a una certa età, un artista trovi una sorta di curiosità e comprensione per i più giovani.

<sup>FS</sup> Ti incuriosisce capire come oggi si diventa artisti? Pensi che sia-

no diverse le motivazioni rispetto ai primi anni Sessanta?

<sup>GP</sup> Artisti si nasce, non si diventa. Più che di motivazioni parlerei di "ispirazione", termine sempre più ignorato, addirittura evitato nell'attuale nomenclatura degli ingredienti del linguaggio riferito alle vicende dell'arte.

<sup>FS</sup> Hai iniziato a realizzare i primi lavori quando avevi vent'anni, era il 1960, un periodo di iconoclastia che ha dato vita alla recente, importante, stagione creativa sospesa tra minimalismo, pop negli Stati Uniti, Zero, Arte Povera e Nouveau Réalisme in Europa. Come ti ponevi in qualità di giovane spettatore nei confronti di queste forme artistiche che in modi diversi cercavano di rivalutare il concetto di "arte" e "artista" nel contesto di una società dei consumi, riaffermando gli ideali umanistici di fronte alla espansione industriale?

<sup>GP</sup> Quella certa eccitazione affermativa, di un segno o dell'altro, che caratterizzò quella stagione, si placò di lì a poco. Non resta che limitarsi al mondo degli "addetti ai lavori" per affrontare questioni così particolari come lo stato delle arti... o, addirittura, converrebbe a volte non intervenire e osservare il silenzio.

<sup>FS</sup> Ora sembra che si stia lavorando su quelle macerie però.

A questo proposito, vorrei sentire il tuo pensiero sul post-modernismo rispetto al tuo lavoro, il ricorrere a fonti del passato. Temi enunciati che tornano e ritornano evoluti.

<sup>GP</sup> È normale, fatale direi, il susseguirsi di fasi alterne, "tirare il fiato" dopo e prima di periodi di intenso e rapido avvicendamento.

<sup>FS</sup> Come reagisci all'inizio degli anni Settanta quando intorno a te l'opera d'arte prende la via della smaterializzazione?

<sup>GP</sup> L'arte può via via “perdere i pezzi”, rinunciare all'uso dei materiali, ma non potrà mai fare a meno della sua qualità più rara – miracolosa vorrei dire – quella della facoltà di inverare un'apparizione.

Con l'accelerazione e il frastuono sempre più incalzanti stentiamo a distinguere significato e qualità dei troppi segnali che riceviamo senza sosta... Forse sarebbe proprio il silenzio a farsi “sentire” come elemento salvifico, di apertura, capace insomma di riattivare sguardi e ascolti sulla scena del “teatro” che frequentiamo tutti i giorni.

<sup>FS</sup> In “Fine”, un tuo recente testo che ho apprezzato moltissimo, nel descrivere i principi del tuo pensiero proponi una lucida analisi della situazione attuale. Lo stato delle cose, oggi. Rispetto a un ritratto cupo, pessimistico direi, la soluzione che offri sembra sia in effetti tacere.

<sup>GP</sup> Tacere – questo sì – potrebbe forse avviare una diversa trama comunicativa, meno ricca e apprezzabile di quella che siamo abituati a esercitare, ma certamente più degna di essere compresa e interpretata.

Dicembre 2018

