



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.

^{FS} 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?

^{GP} 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.

^{FS} 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?

^{GP} 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".

^{FS} 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?

^{GP} 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.

^{FS} 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?

^{GP} 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.

^{FS} L'autore diventa quindi (o è sempre stato) un nunzio messaggero?

^{GP} Senza rendersene conto, comunque senza volerlo dimostrare...

^{FS} 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?

^{GP} 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.

^{FS} 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?

^{GP} Mi ci dovrò abituare... Resto comunque suddito fedele dell'opera e della sua incolumità.

^{FS} 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 1966.¹ Questo desiderio era già presente nella tua prima personale a Roma (1964) quando usasti il muro

¹ 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!

^{GP} 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.

^{FS} *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"*?

^{GP} 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.

^{FS} 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.

^{GP} 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.

^{FS} 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?

^{GP} Devo ammettere la mia particolare predisposizione a pensare per titoli, talvolta addirittura prima dell'opera alla quale finiranno per riferirsi.

^{FS} Hai sempre frequentato gli artisti, spesso della tua generazione. In che rapporto ti senti con quelli delle generazioni successive?

^{GP} 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.

^{FS} Ti incuriosisce capire come oggi si diventa artisti? Pensi che sia-

no diverse le motivazioni rispetto ai primi anni Sessanta?

^{GP} 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.

^{FS} 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?

^{GP} 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.

^{FS} 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.

^{GP} È normale, fatale direi, il susseguirsi di fasi alterne, "tirare il fiato" dopo e prima di periodi di intenso e rapido avvicendamento.

^{FS} Come reagisci all'inizio degli anni Settanta quando intorno a te l'opera d'arte prende la via della smaterializzazione?

^{GP} 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.

^{FS} 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.

^{GP} 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



Francesco Stocchi in conversation with Giulio Paolini



FRANCESCO STOCCHI Certain conversations burst in with a *hic et nunc*, while others trace back to the outset, taking chronology as their guide to a sequence of events. I would like to begin by avoiding current chronicles and memories of the past, instead evoking a Paolinian temporality we might define as circular. An escape from time where we do not take part in the reminiscence of the past, but neither in its disappearance. Is it through the method of deconstruction that one can try to get away from the measure of time?

GIULIO PAOLINI Precisely: producing a work is like already relinquishing it, beyond a before or an after that only the work can grasp. The author, intercepting it, does not know whether to locate it, nor where it is, before or after its making.

^{FS} In certain cases you have expressed the idea of a decomposition through method (*Una poesia*, 1967, p. 158), in others through the technique (torn papers, *Cariatide*, 1984, p. 175), in others through the concept (*Autoritratto*, 1970, p. 165). Do you think that one of them might be more effective or akin to your temperament?

^{GP} It is always—I believe—about the “exponentiation,” the *mise en abyme* of a primary, original datum: of the chase towards an “after” that seeks its location, or destination, through the parameters of time.

1.

Baciccio (Giovanni Battista Gaulli), *Il trionfo del nome di Gesù* (dettaglio | detail), 1668-1679

Chiesa del Gesù, Roma

Photo: Rebecca Johnson. Alamy Stock Photo

^{FS} What idea are you formulating on the digital paradigm and above all the use that is made of it? This logic derived from new possibilities seems to encourage an a-chronological reading of time. For example, footage of forgotten lectures that left no trace except among specialists, are now available on a par with more familiar or general-interest content. It is as if they were being offered, almost without having to seek them; the ancient and the specific intermingle with the present and the already known. The vertigo of evolution seems to take on another form with the digital ontology. Is it being superseded by the algorithm? This ease of research seems to call the value of the process back into question. Do you think the depth in access to knowledge is jeopardized, or do we need to adapt our procedure?

^{GP} I will answer from the viewpoint of non-expertise, admitting that I have not mastered and do not even know the basics of these new processes: I do think, however, that I can defend myself with a certain amount of skepticism, with the conviction that “growth” and “progress” are precisely “illusory perspectives.”

^{FS} You were born in Genoa but you soon moved to Turin, a squared, Roman city. It was there that Nietzsche and De Chirico rediscovered metaphysics, made of geometries and linear perspectives. What relationship have you had with Turin over time?

^{GP} In a certain sense, with a city made to measure: with time I have known and appreciated that almost hermetic secrecy, which the two “friends” you have aptly mentioned have transmitted to me.

^{FS} You have often said that art cannot and does not set out to teach, that your works do not make statements. If we free art from a supposedly social purpose that has been attributed to it, as well

as from a didactic/philosophical function, what are the channels that enable us to penetrate its boundaries, beyond the professional sector?

^{GP} The author abdicates, renouncing the social amplification of his role, and assigns primary, absolute value to the work, to the dynasty that precedes it in time (the history of art) and will continue afterwards. Therefore, the imperative is to liberate language from the subjection to being operative, referential.

^{FS} So the author becomes (or has always been) a messenger?

^{GP} Without realizing it, in any case without wanting to demonstrate it . . .

^{FS} What is the best place for the enjoyment of an artwork, outside the artist’s studio? The sacral atmosphere of the white cube (objective image), the dialectic relations between objects and spaces offered for instance in a private apartment, or a public square?

^{GP} Anywhere, but not in certain recently constructed museums built with the aim of hosting artwork at its best, which instead are the worst context, abnormal, artificial. It is better to be in an already existing place, suited to the function, though without betraying the original appearance.

^{FS} Have you ever found yourself having to show your work in these places that offer an artificial context? If so, how did you solve the problem between the work and its experience?

^{GP} I will have to get used to it . . . In any case, I remain the loyal subject of the work and its integrity.

^{FS} I would like to know about your need to take the sign beyond

the canvas. To transcend the particular nature of the painter, we might say. I do not mean the extension of the work beyond its boundaries set by canvas and frame in the context of Spatialism, but the creation of a continuity starting with the sign. I cannot think of examples in twentieth-century art history. Research on the extension of the work beyond its conventionally established boundaries had already been conducted in the Baroque era. In *Il trionfo del nome di Gesù* (1668–79, Rome, Church of the Gesù), the artist Baciccio (Giovanni Battista Gaulli) (Fig. 1) develops the premises already set by Bernini, taking the research on spatial character to its extreme consequences. The painted figures push beyond the architectural setting, onto the coffered vault of the real space of the church, through the use of a decorative set-up made with wood and stucco. Or in the case of the *Messa di Bolsena* in the Vatican Museums (Fig. 2), Raphael not only uses the splay of the window to place an inscription, but also incorporates it in the fresco, making the real architecture coincide with the architecture of the work. We are in the realm of metaphysics.

When did you begin to draw (because it is drawing, or would you call it graphics, in this case, in honor of your “historical” background?) on the wall on which your painting was hung? When did you feel the need to complete the painting beyond its physical limits? Carla Lonzi speaks of “acting beyond the dimension of the painting” in a short essay from 1966.¹ Was this desire already there in your first solo show in Rome (1964), when you used the wall not as a support for the painting, but to give it a transitory status? The wall as activator of a dynamic

¹ Carla Lonzi, catalogue of the solo show held at Galleria dell’Ariete, Milan, 1966.

process to make the work emerge from an apparent stasis or a definitive closure? (*Senza titolo*, 1964, p. 155).

Identify the first use of a sign on canvas that extends onto the wall in *La dea Iride* (1969). Do you see it as a semantic (not conceptual) evolution of *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)* (1969) (p. 163)? As if being a messenger between Heaven and Earth, breaking through the perimeter of the painting, Iris were connecting real space and pictorial space. It is also the first time you made reference to a mythological figure in your work!

^{GP} A correct maneuver always also includes a movement in reverse . . . Away from that metaphor, I have always thought it was “mandatory” to make use of earlier references from the history of art, also in its most remote aspects, apparently distant from our life experience.

^{FS} *Disegno geometrico* (1960) (p. 30), which is your first work, as we know, has rarely been shown in public. It is presented virtually, in a view of an exhibition in Parma (p. 13). What prompted you to present an artificial image, to embrace the *trahison des images*?

Would you tell me about the circumstances and motives that led you more than ten years later to make “*Disegno geometrico*” (1971), a decidedly larger work (but always proportional) that evokes and bears the same title, apart from the added quotation marks? Is this a radical citation of one of your own works? “*La Doublure*”?

^{GP} It is the conviction—as I have already said and repeated elsewhere—of the “eternity” of an original gesture, which is the origin of almost everything that has subsequently appeared.

^{FS} Could you talk about your relationship with music? I am asking because in certain cases when looking at a work of yours, I think of a Bach fugue.

^{GP} I see that besides a good eye, you have an excellent ear, which confirms one of my long-term inclinations. For music—exactly—which succeeded in eluding me for some time in early adolescence.

^{FS} In your work, the relationship between image and words is one of interdependency. While in certain cases (*Giovane che guarda Lorenzo Lotto*) it is disorienting, taking the relationship with the image where you desire it, in others it is descriptive of the content (*Saffo*, p. 159), and still in others it seems like confirmation of experience (*Vedo [la decifrazione del mio campo visivo]*) (p. 163). There is a period (1961–1963) where the works (more than twenty consecutive pieces) are all *Senza titolo*. Then, after *La Vue* (1963) a true semantic work-title relationship begins. How do you generally proceed in the choice of a title, or how do you think about the titles of works in general?

^{GP} I must admit that I have a particular tendency to think in terms of titles, sometimes even before the work to which they will eventually be assigned.

^{FS} You have always spent time with artists, often of your own generation. What relationship do you feel you have with those of later generations?

^{GP} Artists are usually friends with other artists . . . Though never as colleagues, focusing on a shared objective, but more as relatives, actors in a sublime “family” relationship, as in the case of Bellini and Mantegna.

It is inevitable that at a certain age an artist develops a sort of curiosity and understanding for younger artists.

^{FS} Are you curious about how one becomes an artist today? Do you think the motivations are different, with respect to the early 1960s?

^{GP} Artists are born, not made. More than motivations, I would talk about “inspiration,” a term that is increasingly overlooked, or even avoided in the present nomenclature of the ingredients of the language with reference to artistic developments.

^{FS} You began to make your first works when you were twenty years old, in 1960, a period of iconoclasm that gave rise to the recent, important creative period suspended between minimalism and pop in the United States, Zero, Arte Povera, and Nouveau Réalisme in Europe. What was your approach, as a young spectator, regarding these artistic forms that in various ways attempted to reassess the concept of “art” and “artist” in the context of a consumer society, reasserting humanistic ideals in the face of industrial expansion?

^{GP} That particular affirmative excitement, of one sign or another, that set the tone of that period soon subsided. All that remains is to limit ourselves to the world of the “professional sector” to approach such particular questions like the state of the arts . . . or at times it would be even better not to intervene, to remain silent.

^{FS} Nevertheless, it seems that now people are working on those ruins. In this sense, I would like to hear your views on post-modernism with respect to your work, the use of sources from the past. Enunciated themes that return and return again, in evolved form.

^{GP} It is normal, inevitable, I would say, to go through alternate phases, to “catch our breath” after and before periods of intense and rapid turnovers.

^{FS} How did you react, at the start of the 1970s, when all around you the work of art was taking the path of dematerialization?

^{GP} Art can gradually “fall to pieces,” giving up on the use of materials, but it can never do without its rarest quality—a miraculous quality, I’d say—that of the faculty to realize an apparition. With the acceleration and the increasingly pressing din, we have trouble distinguishing the meaning and quality of the too many signals we incessantly receive . . . Perhaps it would be precisely silence that could make itself “heard” as a redeeming factor, of openness, capable in short of reactivating gazes and listening on the stage of the “theater” in which we live every day.

^{FS} In “Fine,” a recent text of yours which I found very intriguing, when you describe the principles of your thinking you offer a lucid analysis of the present situation. The state of things, today. With respect to a gloomy, pessimistic picture, I would say, the solution you offer seems in fact to be that of remaining silent.

^{GP} To keep quiet—indeed—could perhaps launch a different communicative pattern, less dense and engaging than what we are accustomed to, but undoubtedly more worthy of being understood and interpreted.

December 2018

