

In dialogo

Antonella Soldaini e Giulio Paolini

ANTONELLA SOLDAINI — Convinta, come sono, che ciò che siamo oggi dipenda moltissimo da come sono andate le cose quando eravamo piccoli, comincerei la nostra conversazione con una domanda molto poco accademica e che riguarda, piuttosto, una tua sfera più personale: vorrei chiederti della tua infanzia. In un testo pubblicato nel 2006¹ rievochi un episodio accaduto a Bergamo, dove arrivasti piccolissimo da Genova, tua città di nascita, nel 1948, quando avevi otto anni. Si tratta di un concorso nazionale di disegno infantile che vincesti e che risale a quel periodo². Una vicenda che potrebbe essere considerata una sorta di ‘annuncio profetico’ di quella che poi sarebbe diventata la tua professione dove il disegno ha svolto una funzione molto importante.

Sempre a proposito di infanzia, nel catalogo della tua mostra alla Fondazione Prada a Milano nel 2003, sono presenti, proprio all’inizio del volume, quattro pagine che apparentemente non hanno nulla a che fare con il resto del libro³. In quella piccola e misteriosa sezione, è riprodotta una foto in bianco e nero di una porzione di mare, alcuni ritagli di giornale che si riferiscono alla vincita del concorso menzionato poco fa, un piccolo disegno che ritrae un bimbo in un tondo⁴, delle foto di un fanciullo dentro le sale di un museo a Genova⁵ e infine un tuo scritto in cui rievochi quel momento. Credo che con queste quattro pagine, in cui già sembra racchiuso tutto il tuo mondo – basti pensare che sono presenti: un disegno, un tuo testo, alcune fotografie – sia condensata, in poche ma seminali tracce, una sorta di sintesi poetica relativa a quelle che sono state la tua infanzia e adolescenza. Inoltre, credo di non sbagliare quando interpreto questa combinazione di frammenti che alludono al pas-

1 G. Paolini, *Fuori programma*, in *Giulio Paolini. Fuoriprogramma*, catalogo della mostra (Bergamo, GAMeC – Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea e Accademia Carrara, 6 aprile-16 luglio 2006), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2006, p. 42.

2 Al concorso avevano partecipato 28.000 bambini e la giuria era presieduta da Felice Casorati.

3 Il volume è caratterizzato da un forte taglio scientifico e da una ricostruzione filologica delle mostre, personali e collettive, tenutesi dal 1961 fino al 1972. Si veda: G. Celant (a cura di), *Giulio Paolini 1960-1972*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Prada, 30 ottobre-18 dicembre 2003), Milano: Progetto Prada Arte, 2003.

4 Si tratta di un disegno realizzato dal duo di artisti Vedovamazzei e ispirato da Giulio Paolini: Vedovamazzei, *Autoritratti di Bernini, Jeff Koons, Piero Manzoni, Rembrandt, Giulio Paolini*, 1992.

5 Le foto sono di Luigi Ghirri: *Galleria di Palazzo Bianco, Genova*, 1988, *Galleria di Palazzo Rosso, Genova*, 1988, *Galleria di Palazzo Bianco, Genova*, 1988.

sato come un desiderio di segnalare al lettore la stretta connessione che esiste tra il tuo lavoro da adulto e quanto accaduto negli anni in cui eri adolescente. È così?

GIULIO PAOLINI ————— È così, o – per meglio dire – è più di così. Inoltrandomi nell’ultima stagione, sempre più mi trovo a mettere a fuoco pensieri e immagini di quel tempo, che prendono posto dove la memoria sembra appunto spodestare l’esperienza dell’oggi. L’età dell’innocenza sembra riprendere il sopravvento sugli aspetti dell’immediato.

Nel caso delle pagine del catalogo del 2003 a cui ti riferisci, tra le immagini riprodotte c’è quella del particolare di un mare che rimanda al mito del viaggio verso l’isola di Citera, tema presente in alcuni miei lavori degli anni Ottanta e che qui ho voluto rievocare.

Nelle foto si vede un fanciullo a Palazzo Rosso e a Palazzo Bianco a Genova, quest’ultimo un museo che era stato appena restaurato da Franco Albini e dove mi piaceva andare. Quelle foto vogliono essere una testimonianza, a mio avviso, della mia capacità di percepire e apprezzare, anche se ero giovanissimo, la qualità architettonica dell’intervento. Mio fratello Cesare era architetto e, grazie a lui, avevo modo di sbirciare le riviste di architettura che portava a casa. A differenza degli altri artisti della mia generazione, catapultati sin da subito nella disciplina delle arti, a me è capitato, per via di mio fratello, di avvicinarmi all’arte dopo avere avuto un primissimo contatto con il mondo dell’architettura.

AS ————— Questa conoscenza del linguaggio architettonico ha influito anche sul concepimento dei tuoi primi lavori realizzati negli anni Sessanta, a partire dal celebre *Disegno geometrico* del 1960?

GP ————— Credo di sì. All’inizio di quegli anni facevo dei piccoli quadri dove affiorava una certa curiosità per il linguaggio dell’architettura. Erano occasioni per fare un quadro ‘che non lo fosse’, se non per gli elementi che di solito costituiscono un quadro.

In quelle opere, per esempio, era presente un telaio di legno grezzo sul quale, con un minimo stacco ottenuto inserendo dei piccoli distanziatori, apponevo una superficie rigida, su cui infine avven-



Cythère, 1983-89

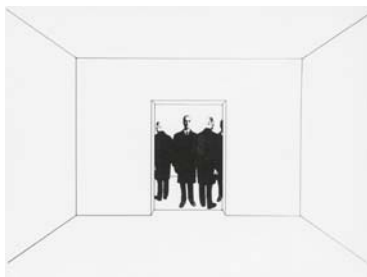
niva la stesura di qualcosa. La cosa interessante è proprio il fatto di aver staccato il telaio dal resto della composizione. Una pratica che viene dall'ammirazione per il lavoro di Carlo Scarpa, geniale 'non architetto' (fu insignito solo in tarda età della *laurea ad honorem*). È lui che mi ha insegnato un principio che mi parve allora importantissimo e, cioè, che un materiale non si deve associare a un altro attraverso un'adesione, ma attraverso un accostamento.

In quei quadri degli anni Sessanta, di cui alcuni sono molto piccoli ma maniacalmente precisi, io procedo nello stesso modo: sovrapponendo, ma non attaccando. Si tratta di un artificio che prendevo a prestito da questa filologia dei materiali che proviene dal mondo dell'architettura. A me piacque applicare questi principi all'idea di superficie a parete, la quale viveva di strati successivi e non di un amalgama. L'obiettivo era sempre quello di fare un quadro, il quale si staccava dalla parete e prendeva un'esistenza propria.



Senza titolo, 1963

AS ——— Quali sono state le tue prime letture? Sappiamo come alcuni autori, ad esempio Jorge Luis Borges e Italo Calvino, solo per citarne due, siano stati importanti per te. Ma ce ne sono stati altri che hai amato in maniera più 'segreta' e che ti hanno in qualche modo influenzato?



Ipotesi per una mostra, 1963

GP ——— Luigi Pirandello è per me quasi un parente di una regione lontana come la Sicilia. Mi è sempre stato familiare, tanto che in un mio progetto degli anni Sessanta, *Ipotesi per una mostra*, 1963, dove l'interrogativo era quello di chiedermi in cosa consista una mostra e quali sono i termini con cui si manifesta, il suggeritore discreto e muto, ma presente, era proprio Pirandello. Penso anche a Henry James in certi suoi brevi racconti sottovoce. Potrei anche citare Oscar Wilde e infine tutta o quasi la 'scuola francese': quelle lunghe fioriture che ci conducono fino all'*École du regard*, ad autori come Alain Robbe-Grillet e Georges Perec. Mi piace molto il loro modo narrativo. Per esempio, di Perec mi appassiona la *Storia di un quadro* dove acrobaticamente l'autore racconta, con allucinante ripetitività, la storia di un quadro nel quadro.

AS ——— Entrando in una dimensione meno personale vorrei chiederti circa il periodo storico e culturale (so che questi termini già staranno suscitando perplessità!) in cui ti sei trovato a vivere agli inizi degli anni Sessanta. È noto come, mentre si svolgono, tra il 1965 e il 1969, importanti tue mostre personali⁶, si tengano contemporaneamente le esposizioni fondamentali dell'Arte povera a cui anche tu hai preso parte⁷. Analizzando i materiali relativi a questi eventi, l'impressione che se ne ricava è che il tuo sia stato piuttosto un percorso in solitaria, che quasi accidentalmente attraversa la storia di quel nascente movimento.

Addirittura, oggi risulta difficile reperire materiale fotografico che documenti la tua partecipazione a quelle esposizioni. Per esempio, non ci sono foto che ti ritraggono ad Amalfi nell'ottobre 1968, in occasione della rassegna *Arte povera più Azioni povere*, dove avevi esposto *Titolo*, 1967-68, un'opera a inchiostro su carta appuntata con puntine da disegno su tela il cui aspetto pacato e introspettivo contrastava con quanto accadeva ad Amalfi che, invece, si caratterizzava per una modalità di comportamento caotica e un'anarchia espositiva molto lontani dalla tua sensibilità. Mi chiedo quindi se l'assenza di documentazione sia una casualità oppure rifletta uno stato d'animo?

GP ——— La sigla Arte povera non rappresenta un movimento perché non è nata da un proposito condiviso. È una definizione che accomuna diversi artisti con personalità affini, ma non inquadrati, come ad esempio lo erano invece i surrealisti e i futuristi.

Per quanto riguarda Amalfi, credo proprio di doverlo confessare: ripartii in anticipo, quanto prima possibile, insofferente dell'atmosfera collegiale e cameratesca che si era venuta a creare... a me non piaceva fare squadra e fu lì che prese visibilità l'equivoco 'arte-vita'.



Titolo, 1967-68

6 Il riferimento è alle mostre personali tenutesi presso la Galleria Notizie a Torino nel 1965, alla Galleria del Leone a Venezia nel 1967 e alla Galleria De Nieubourg a Milano nel 1969.

7 *Arte povera - Im spazio* (Genova, Galleria La Bertesca, dal 4 ottobre 1967); *Arte povera* (Bologna, Galleria de' Foscherari, 24 febbraio-15 marzo 1968); *Arte povera più azioni povere* (Amalfi, Arsenali dell'Antica Repubblica, 4-6 ottobre 1968).

Forse anche Germano [Celant, *nda*] non avrebbe ricordato Amalfi come un momento di apoteosi. Perché era sì un momento per festeggiare una situazione, ma non ascrivibile a un copione tematico prestabilito. È stata un'occasione.



Giulio Paolini e Germano Celant durante l'inaugurazione di *Giulio Paolini. Idem (II)*, Galleria Toselli, Milano, 1973

AS ——— Di quel periodo mi piacerebbe porti ancora qualche domanda che potrebbe magari fare luce su alcuni snodi storici che gli studiosi stanno ancora analizzando. La prima riguarda il tuo rapporto con Germano Celant. Sappiamo che per quest'ultimo, lo ha dichiarato lui stesso in più riprese⁸, il catalogo pubblicato nel 1972 in occasione della tua mostra alla galleria Sonnabend a New York ha significato la fine dell'Arte povera come gruppo. In questa sua decisione di puntare sulle personalità dei singoli artisti, Celant riconobbe l'ascendente di Carla Lonzi⁹. Studiando quanto stavi realizzando, diciamo tra il 1968 e il 1972, si percepisce come il tuo percorso si stesse svolgendo in modo parallelo, ma assolutamente indipendente, dal linguaggio degli altri cosiddetti 'poveristi' e come la tua poetica rimanesse sostanzialmente estranea alle dichiarazioni concettuali che il critico stava portando avanti in quel momento. Eppure, il vostro rapporto era, e sarebbe stato così anche in futuro, molto stretto, fatto di stima e di fiducia reciproca. Quando e dove esattamente vi siete conosciuti?

GP ——— Germano è qui... Non è soltanto un pensiero evocativo che intenda dar corpo alla presenza della sua figura, ma un riconoscimento, quasi una constatazione della sua effettiva presenza nei temi e nelle manifestazioni dell'arte degli ultimi sessant'anni, fino a oggi.

Da quel giorno dell'anno 1965, se ben ricordo, da quando cioè Carla Lonzi me lo presentò a Milano come nuovo e 'fidato' testimone di quanto stava accadendo in quella vorticoso stagione, io e Ger-

8 "[...] scrissi un testo per il catalogo [mostra sull'Arte povera presso il Kunstraum di Monaco, 1972, *nda*] pubblicato anche da 'Domus' in cui affermavo che l'etichetta 'Arte povera' doveva dissolversi affinché ognuno potesse assumere la propria singolarità". G. Celant, *Cercando di uscire dalle allucinazioni della storia*, in id., *Arte povera*, Milano: Electa, 1985, p. 17.

9 "[...] ero stato influenzato certamente dalla posizione di Carla Lonzi che in quegli anni si era battuta per una ricerca di identità privata e personale", *ibidem*.

mano, perfetti coetanei e conterranei (entrambi genovesi) demmo avvio a un'amicizia che doveva trasferirsi di fatto a Torino nel vivace cantiere dell'Arte povera.

Da allora si susseguirono numerosi e felici incontri e collaborazioni: la mia prima mostra personale a New York, presso la Sonnabend Gallery, fu occasione creata da Germano, il primo, in quegli anni, a credere in una visione internazionale dell'arte, e fu corredata dal davvero memorabile catalogo monografico, da lui voluto e curato nel 1972. Anch'esso presentava una formula del tutto innovativa: era, infatti, tra i primi volumi dedicati interamente a un giovane artista (avevo, anzi avevamo, trentadue anni).

Fu il primo episodio di una serie di appuntamenti che ci videro insieme, fino alla mia personale presso la Fondazione Prada a Milano nel 2003 e ancora oltre per le mostre di celebrazione dell'Arte povera nel 2011-12. I nostri ultimi scambi epistolari, messaggi di ordine tecnico, ma non privi di un'affettuosa allegria canzonatoria, risalgono al 2019, quando volle realizzare una riedizione anastatica della monografia Sonnabend del 1972 con Silvana Editoriale.

AS ——— Un altro artista poco allineato con i precetti dell'Arte povera, se non agli inizi, è di certo stato Alighiero Boetti. Puoi accennare al vostro rapporto? Nel suo celebre *Manifesto*, 1967, i nomi degli artisti gravitanti attorno alla compagine poverista sono affiancati da simboli che non si sono mai potuti decrittare. Il tuo nome compare in cima alla lista. Ti sei mai chiesto a cosa corrispondessero quei misteriosi segni? Cosa legava te e Boetti? Esiste, poi, una famosa foto scattata a Torino nel 1968 in cui vi si vede insieme, con te sopra un elefante e Boetti sorridente che ti indica con la mano. Come è nata quella foto?

GP ——— Con Alighiero fu come trovare un'intesa spontanea, familiare. Per quanto riguarda *Manifesto*, 1967, ancora oggi mi sorprendo alla vista di quella famosa opera-manifesto dove Boetti allineava, uno dopo l'altro, i nomi degli artisti che all'epoca si disputavano la classifica, o almeno l'appartenenza, alla schiera dei protagonisti di quella stagione artistica. Quei magnifici sedici nomi,



Alighiero Boetti
Manifesto, 1967



Giulio Paolini e Alighiero Boetti, Torino, 1968

già in certo modo illustri per essere entrati a far parte di quell'elenco, erano associati a otto diversi 'simboli' il cui valore o significato (positivo o negativo?) era peraltro noto soltanto a lui, ad Alighiero, arbitro assoluto e incontestabile di quella misteriosa contesa. Non ho mai ritenuto che essere stato collocato al primo posto in alto nella lista valesse di per sé come un suo riconoscimento, ma certo non credo volesse significare il contrario... D'altronde, sono soltanto due i simboli, le 'medaglie' poste accanto al mio nome. Ma non è questo, non è certo la decifrazione (vana e inconcludente) di quell'ermetica crittografia il senso della 'foto-ricordo' che si rivela ancora una volta ai miei occhi: è da certi tratti comuni che, dal primo nostro incontro in occasione della sua prima mostra personale alla Galleria Christian Stein a Torino nel 1967, entrambi toccammo con mano qualcosa che ci era assolutamente necessario e vitale, una reciproca e condivisa corrispondenza.

Da quel primo momento, in fasi alterne, continuammo a percorrere itinerari simili o paralleli: la figura del doppio e della duplicazione, dell'enumerazione, dell'infinito... così come dell'elencazione, del gioco combinatorio, della trasparenza, della 'riduzione all'uno'. Grazie ad Alighiero e alle sue opere mi resi conto di una mia eccessiva attitudine all'analisi che a volte dava al mio lavoro un tratto di cerebralità o citazionismo enciclopedico un po' stucchevole. D'altra parte, quella sua innocente elementarità, certe associazioni immediate e analogiche, talvolta quasi ovvie, erano il prezzo da pagare nella nostra comune, difficile, impervia rincorsa della semplicità. Una semplicità intesa come fragile, ma sublime traguardo della complessità che occorre sempre attraversare per cogliere il bersaglio dell'opera da realizzare.

Per quanto riguarda la foto con l'elefante, essa era il frutto di una sorta di convivenza animata da una certa intimità felice e sincera a cui avevano contribuito anche Anne Marie [Sauzeau, all'epoca sposata con Alighiero, *nda*], insieme a mia moglie Anna. Con Alighiero eravamo così amici che accadde che una domenica andammo al circo (cosa che non avrei mai fatto!). Nell'intervallo c'era un lungo momento di sosta perché dovevano preparare le gabbie per gli animali.

Durante questo intervallo c'era un grosso e paziente elefante su cui salivano i bambini per farsi fare le fotografie. Alighiero fece in modo che io mi attenessi al suo desiderio di farmi salire su quel povero animale e io ci salii... così mi sono ritrovato lì sopra. Alighiero, una volta riuscito a farmi salire, si è accostato e al pari di un uomo del circo ha fatto uno schiocco con le mani indicandomi come una sorta di eroe! Fu un commovente episodio.

AS ——— Celant, ma anche Pier Giovanni Castagnoli e Angela Vettese, hanno rimarcato in diverse occasioni la differenza che esiste tra il tuo lavoro e quello degli artisti concettuali. *Disegno geometrico*, 1960, la tua prima opera, è un enunciato sulla rappresentazione. Pur volendo fare tabula rasa di ogni significato superfluo, contrariamente a quanto sarebbe stato attuato dai concettuali che avrebbero privilegiato una pratica testuale, questo lavoro ha ancora a che fare con l'immagine. Qual è stato il tuo rapporto con il concettualismo sviluppatosi nella prima metà degli anni Sessanta? Si può dire che mentre l'artista concettuale andava verso la smaterializzazione dell'opera tu concentravi la tua attenzione, piuttosto, sul significato del fare arte, sui suoi mezzi di rappresentazione?

GP ——— Una vocazione, vorrei dire, 'radicale' – la mia – ma sempre osservata attraverso l'immagine. Ritengo, cioè, di non aver mai rinunciato all'attrazione dello sguardo e di essermi tenuto a distanza da un certo concettualismo 'ragionato'. Non ho mai potuto dimenticare che un'opera, per poterla vedere, deve essere collocata nello spazio, diversamente dalle affermazioni scritte dei concettuali americani per cui essa può essere anche invisibile.

AS ——— Leggendo i tuoi testi, emerge una posizione rigorosamente antidogmatica e riluttante all'idea di rilasciare asserzioni impositive. In un'intervista del 1994 con Francesca Pasini¹⁰ ti dicevi sconcertato da alcune enunciazioni di Jannis Kounellis che trovavi intrise di ideologia e inaccettabili per via dell'attitudine oracolare



Disegno geometrico, 1960

¹⁰ G. Paolini a F. Pasini, *Giulio Paolini. Una mostra lunga un anno*, in "Flash Art" (Milano), a. XXVII, n. 184, maggio 1994, p. 22.

che lui assegnava alla figura dell'artista. Una posizione che credo sia estranea alla tua visione, dove l'arte resta lontana da ogni addentellato con la storia o, peggio, con la politica. Piuttosto, sembra di capire come nel tuo caso, per riprendere una frase da te spesso citata di James Abbott McNeill Whistler: "Art happens" ("L'arte accade"). Cosa intendi esattamente quando ti riferisci a questo enunciato?

GP ——— All'Arte non importa nulla di noi... L'Arte ci preesiste, si manifesta come e quando vuole.

Lungi dall'essere un artista realista Jannis [Kounellis, *nda*] era però molto saporoso di realtà. I suoi materiali odorano, oltre che imporsi allo sguardo. Essi sono presenze impregnate di realtà. Io non potevo condividere questa sua affermazione di adesione alla realtà, seppure lui rappresentasse la mia controfigura ideale. Per questo gli contrappongo una frase presa da una pagina di Borges in cui l'autore si spinge a parlare esplicitamente dell'arte e della letteratura e in cui cita a sua volta Whistler e la sua magnifica frase "L'arte accade". Che poi è quanto avrei ripetuto diverse volte in seguito quando dico che l'opera c'è già, che avviene al di là dell'intenzione dell'artista, prima che l'autore la faccia sua. Per questo sono rimasto sbalordito che la stessa frase l'avesse già enunciata Whistler, un artista che appartiene all'Ottocento!

AS ——— Una tua affermazione che mi ha molto colpito è la seguente: "l'artista produce molte opere, ma credo che alla fine ne produca una sola"¹¹. Vuoi spiegare meglio?

GP ——— Ho detto altre volte (credo anche nel testo *A come Accademia* qui pubblicato): una? Nessuna? Quali o quante altre?

L'Arte non è una progressione numerica, non evolve secondo una successione di episodi. Quando poso sul leggio un passe-partout vuoto, o lascio una superficie immacolata sul piano del cavalletto, si tratta pur sempre di evocazioni del mio primo (o ultimo) quadro, *Disegno geometrico*.

AS ———— Ogni volta che ci si avvicina a una tua opera si sente la necessità di assegnarle una trama, di seguire, mettendo in relazione i vari elementi che la compongono, un racconto. Peccato che quella trama che crediamo di individuare, pochi attimi dopo, viene messa in discussione dall'arrivo di nuove suggestioni, di nuovi intrecci di senso, ugualmente validi, così che alla fine si rimane interdetti e senza una risposta univoca: "È come offrire all'osservatore le condizioni dell'opera d'arte, ovvero gli strumenti che la compongono, lasciando a chi guarda la definizione dell'opera. È sempre un'opera aperta che non è mai monovalente o univoca, ma crea le condizioni di possibilità dell'opera stessa", ha commentato in maniera pregnante Bettina Della Casa parlando di uno dei tuoi lavori¹².

Questo senso di perdita di univocità rimanda allo stesso senso di spaesamento che si prova quando si legge un racconto di Borges, di Calvino, di Pirandello, oppure, per rimanere in ambito artistico, quando siamo di fronte a un quadro di Giorgio de Chirico. Tutte figure che tornano spesso quando ti si chiede quali sono gli artisti o i letterati con cui senti delle assonanze di pensiero. È questa apertura verso la molteplicità dei significati che ti avvicina a loro?

GP ———— Un autore deve sempre assolvere al suo mandato: mettere in scena una domanda, mai una risposta. Chi si esprime è perduto!

AS ———— Ho notato da parte tua un uso frequente del paradosso, così definito nel dizionario: "proposizione formulata in apparente contraddizione con l'esperienza comune o con i principi elementari della logica, ma che all'esame critico si dimostra valida". Forse la contraddizione logica ha un suo fascino per via che apre a una realtà dove il vero e il falso sono difficilmente distinguibili e dove due verità risultano ugualmente valide? Cosa ti attrae del paradosso?

GP ———— Una vertigine, l'attrazione irresistibile per qualcosa che si rivela, ma non si concede alla nostra conoscenza: 'l'immensità del non sapere'.

12 [L. Merlini], *Giulio Paolini da Christian Stein: la struttura dell'opera d'arte*, in www.askanews.it, 22 novembre 2016 (https://www.askanews.it/cultura/2016/11/22/giulio-paolini-da-christian-stein-la-struttura-dellopera-darte-pn_20161122_00252/, ultima consultazione: 30 novembre 2022).

AS ——— Nell'accuratissimo catalogo ragionato dei tuoi lavori uscito nel 2008 a cura di Maddalena Disch, si parla di te come autore e non come artista. Una distinzione che evidentemente ritieni di non poco conto. Perché ti identifichi più come autore che come artista?

GP ——— “L'autore? Un attore!” [p. 201]. Questa la sentenza che già altre volte ho pronunciato a questo proposito... e che confermo qui e ora.

L'autore è cioè chiamato a confermare, classificare la sua 'opera' come semplice testimone, come atto di registrazione di qualcosa che la platea (e neppure lui) conosce ancora.

AS ——— Hai scritto diverse volte sul concetto di visione, sul rapporto tra l'artista e l'opera, e tra l'artista, l'opera e chi la guarda. Potresti oggi dire che quanto da te enunciato sin dall'inizio della tua attività sia ancora valido se non di più? Questa tua indagine, che continua tutt'oggi, ha mantenuto i presupposti da cui eri partito? Oppure, con il passare del tempo, il carattere enigmatico e impercettibile di queste relazioni si è accentuato?

GP ——— Credo di sì, anche se dopo il primo passo mi sono inoltrato via via.... fino a ritrovare oggi la mia radice originaria.

AS ——— Nelle tue opere l'autore compare in varie vesti: di spettatore, di attore, di testimone, di *valet de chambre*. Sono tutte “controfigure dell'autore-spettatore”¹³ per utilizzare una definizione particolarmente calzante di Maddalena Disch. Inoltre, nei tuoi lavori sono spesso presenti degli autoritratti: quelli del 1968, del 1969 e del 1970, tra cui quest'ultimo costituito da una tela fotografica con sopra scritto a matita 'Autoritratto' e in cui la tua figura speculare guarda un foglio bianco che ha tra le mani; a *Autoritratto col busto di Eraclito*, 1971-72 [p. 133], ed “*Elegia*” in una scena di duello, 1972, dove l'autore/artista duella con sé stesso, fino a *Ritratto dell'artista come modello*, 1980, e *Autoritratto come marionetta* che risalgono rispettivamente al 1992, 1994 e 1996. Chi è dunque Giulio Paolini?



Autoritratto, 1970



Autoritratto, 1969

13 M. Disch, nota all'opera n. 414, *Incognita*, in ead., *Giulio Paolini. Catalogo ragionato. Tomo I. 1960-1982*, Milano: Skira, 2008, p. 422.

GP ——— Un attore, una comparsa, un prestatore d'opera. Un addetto alla descrizione di qualcosa che 'crede' di conoscere.

Qualcuno che gioca più parti, come nel caso dell'*Autoritratto* del 1970 dove siamo in due e quindi non si sa più di chi sia l'autoritratto. Sempre in questo lavoro, se fai attenzione, l'io doppio ha un foglio tra le mani ed è lì che è raffigurato l'autoritratto che si cela al nostro sguardo. L'attenzione non è quindi tanto sulle due figure, ma su quello che loro guardano e che noi non vediamo.

AS ——— Se si prendono come punto di riferimento, per individuare il tuo linguaggio, *Disegno geometrico*, 1960, e alcuni lavori recenti come *L'ospite*, 1999, o *Expositio*, 2019, si ha l'impressione che tra di loro non ci sia molta affinità stilistica. Sappiamo, però, che le motivazioni dietro alla loro realizzazione, sebbene siano passate decine di anni tra l'esecuzione del primo e quella degli altri due, sono le stesse. Dal punto di vista puramente formale, lo scenario, soprattutto nelle tue installazioni, si è fatto nel tempo complesso e molto popolato. Se *Disegno geometrico* è frutto di una lucidità cartesiana ed è costruito per sottrazione di segni, nelle opere che si sono succedute, diciamo tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta e fino a quelle che presenti all'Accademia Nazionale di San Luca, si assiste a un infoltimento degli elementi compositivi che impregnano la rappresentazione di un carattere fortemente teatrale.

Eppure questa è una serie di successioni formali strettamente connesse tra loro. Qual è il presupposto teorico che le lega?

GP ——— L'immaginazione è l'anticamera, un po' in disordine, di quella stanza dove poi l'opera appare. È il deposito segreto, territorio oscuro e misterioso che tiene aperta la soglia dell'opera. Alla fine, c'è una cifra che collega tutto quello che un autore produce. Questa cifra l'artista non la svela perché non sa quale sia. È un'identificazione metafisica con quel sé stesso che fu e che non può non continuare a essere. Quella cifra è il suo spirito, la sua anima, la quale in genere non si esibisce, non si dà come un documento di identità. Però quest'anima è irremovibile. O meglio: conosce diverse epoche, diverse situazioni, ma rimane sempre sé stessa. Non vorrei



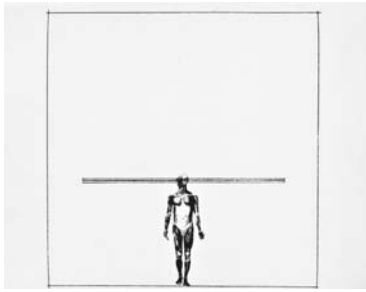
"Elegia" in una scena di duello, 1972



Ritratto dell'artista come modello, 1980



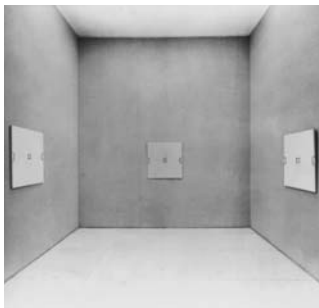
L'ospite, 1999, durante *Giulio Paolini. Essere o non essere*, MACRO Museo d'Arte Contemporanea, Roma, 2013-14



Orizzontale, 1963

arrivare a dire che la personalità dell'autore/artista è perenne perché l'artista si può ricredere, spesso si traveste e cambia aspetto. Però l'anima non può cambiarla, e non lo vuole.

AS ——— Lo spazio è stato un protagonista comprimario e parte integrante delle tue opere sin dall'inizio della tua attività: basti pensare al progetto *Ipotesi per una mostra*, 1963, a *Orizzontale*, 1963, a *Lo spazio*, 1967 [p. 117], o *Quattro immagini uguali*, 1969-70, o a lavori successivi come *Dilemma*, 1995 [p. 228], dove lo spazio circostante è inglobato nell'installazione per via della serie di disegni a matita realizzati direttamente sulle pareti. Come definiresti il rapporto tra l'opera e l'ambiente in cui viene installata?



Quattro immagini uguali, 1969-70, durante *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-1970*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1970

GP ——— L'opera non può sussistere fuori dallo spazio che la accoglie e la rende visibile. Come dire che l'opera si appropria dello spazio intorno a sé.

AS ——— Sei un autore per cui non esistono vie di mezzo. Pur sapendo che non arriverai mai a ciò che desideri, che non verrai mai a conoscenza di tutto quanto vorresti sapere, non rinunci alla tentazione di ottenerlo. L'isola di Citera (*Fine*, 2016 [p. 271]) è lì, la vedi, ma sei cosciente che non la raggiungerai... eppure lo sguardo resta orientato verso quella direzione. In uno degli ultimi scritti parli del 'bello ideale' definendolo come qualcosa di inafferrabile, ma a cui aspirare. La battaglia, come tu dici, è "tra il niente e il tutto"¹⁴. Non potendo 'sperimentare' il tutto, forse meglio orientarsi verso il niente? Oppure la salvezza è nella tensione che si sprigiona dall'eterna aspirazione a conquistare un obiettivo?



Dilemma, 1995, durante *Atto primo*, Madre-Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina, Napoli, 2005

GP ——— Che sia proprio il niente a essere il tutto? O viceversa? Chi mai potrà dare una versione convincente dell'uno e dell'altro? Nell'opera *Fine*, 2016 [p. 271], c'è un ammasso di memorie, un'agglomerazione intorno a un niente o a un tutto che basta a sé stesso come corpo espositivo. In questo caso siamo davanti a una piccola catastrofe. Ci sono alcune presenze, come la figura sdraiata di Antio-

¹⁴ G. Paolini, *del Bello ideale*, in F. Stocchi (a cura di), *Giulio Paolini. Del bello ideale*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Carriero, 26 ottobre 2018-10 febbraio 2019), London: Koenig Books, 2019, p. 5.

pe dipinta da Jean Antoine Watteau che sta per essere rapita da Giove, che fanno parte di un insieme posto su una zattera che dovrebbe salpare per Citera. Il titolo è in riferimento al fatto che l'imbarco non avverrà e questo mucchio di tracce sparse fa pensare a qualcosa che finisce, che non arriverà mai da nessuna parte.

AS ——— A Roma ti trovi a lavorare, così come era già successo a Milano nel 2010-11, all'interno di un'Accademia¹⁵, quella Nazionale di San Luca. Un'istituzione che ha origine dalla *Universitas picturae ac miniaturae* che svolgeva la sua attività a Roma sin dal 1478, e che è sorta ufficialmente nel 1593 per volontà di Federico Zuccari. Quello che colpisce, leggendo la sequenza degli eventi accaduti in questa Accademia, è il prestigio delle varie personalità che si sono avvicendate nella sua gestione, a partire da Gian Lorenzo Bernini fino a Canova fino a molti importanti artisti contemporanei¹⁶. La storia gloriosa di questa istituzione, e in generale di tutte le Accademie italiane, contrasta, però, fortemente con una vulgata contemporanea che le associa a qualcosa di negativo. Come se, con il passare dei secoli, queste avessero perso la propria aura e, invece di essere individuate come luoghi di eccellenza, fossero diventate sinonimo di ambienti vetusti e *démodé*, dove nulla di interessante e innovativo può accadere. Un'interpretazione che si suppone abbia molto a che fare con due fattori: il primo legato al modo con cui le avanguardie storiche, *in primis* il Futurismo, avevano deprecato l'esistenza delle Accademie e auspicato la loro chiusura definitiva. Il secondo è individuabile nei movimenti protestatari del Sessantotto e del Settantasette che identificavano nell'«accademico» una figura allineata al sistema di potere e, per questo, colpevole di complicità



Fine, 2016, durante Giulio Paolini. *Fine*, Galleria Christian Stein, Milano, 2016-17

15 L'idea della creazione di un'Accademia – che nell'antichità classica prese avvio dalla scuola filosofica fondata da Platone ad Atene nel 387 a.C. – si sviluppò a Firenze nel 1462 nell'ambito dell'Umanesimo, con la nascita, grazie al supporto di Cosimo I de' Medici, dell'Accademia neoplatonica di Marsilio Ficino. Mentre per quanto riguarda le istituzioni strettamente dedicate alle arti, la più antica Accademia fu istituita in Italia, sempre grazie a Cosimo I de' Medici, da Giorgio Vasari, che nel 1563 fondò l'Accademia e Compagnia dell'Arte e del Disegno cui presero parte personaggi di grande prestigio come Michelangelo Buonarroti, Andrea Sansovino, Agnolo Bronzino e Benvenuto Cellini.

16 Oltre a Canova sono stati Principi dell'Accademia: Gian Lorenzo Bernini, Domenichino, Giovan Battista Gaulli, Carlo Fontana, Ferdinando Fuga e Antonio Canova; e hanno ricoperto il ruolo di Presidenti (termine che nell'Ottocento ha sostituito quello di Principe) Bertel Thorvaldsen, Pio Piacentini, Giulio Aristide Sartorio, Fausto Melotti, Ignazio Gardella, Nicola Carrino, Gianni Dessi, Paolo Icaro e per ultimo Marco Tirelli.

con le dinamiche di una società capitalistica. Tu hai mai frequentato un'Accademia?

GP ——— Non frequentai il Liceo Artistico, come avrei voluto, e nemmeno l'Accademia di Belle Arti. Mio padre era rappresentante di generi cartari, lavorava nell'ambito tipografico e mi convinse a iscrivermi all'Istituto Tecnico di Arti Grafiche e Fotografiche. In quel momento mi parve un'imposizione e una rinuncia. Invece poi la frequentazione per cinque anni di questa scuola mi avvicinò al disegno e alle immagini aprendomi gli occhi su un orizzonte visivo molto promettente, la grafica editoriale e pubblicitaria, in special modo quel filone dei grafici svizzeri come Max Huber, Albe Steiner, grafico della Feltrinelli, Giulio Confalonieri... Siamo negli anni Cinquanta, in pieno miracolo economico italiano dove Milano rappresentava il centro di questa espansione. Oggi la pubblicità è diventata un orrore di tempeste comunicative, ma allora c'era senso della misura e l'immagine grafica era molto disciplinata.

Tornando a quegli anni, mentre cercavo di aiutare mio padre nel suo lavoro, affiancai l'attività grafica a qualcosa di più ambizioso: fare un quadro! Così ho intrapreso il mestiere senza mai accostarmi alla dimensione dell'Accademia. Negli anni Sessanta, spinto dalla curiosità, visitavo le mostre e divenni amico di alcuni artisti. Fu così che mi trovai a far parte di quel piccolo giardino dell'arte contemporanea che a quell'epoca si stava sviluppando a Torino. Successivamente, l'allora direttore dell'Accademia Albertina di Belle Arti, pur sapendo che ero autodidatta, mi chiamò per una supplenza. Pensavo stesse scherzando e invece alla fine accettai e insegnai proprio in una classe di pittura che mi mise in contatto con una piccola platea di allievi. Non fu un'esperienza inutile per loro (ancora oggi alcuni di essi mi scrivono) e neppure per me. In seguito, negli anni Duemila, ho insegnato in alcune istituzioni, non propriamente Accademie, ma con un'impostazione di studio analoga: la Fondazione Ratti a Como e lo IUAV a Venezia. Anche in questi casi qualche traccia è rimasta. Dunque, posso dire di essere stato accademico-dilettante!

AS ——— Nelle Accademie d'arte si insegna ai giovani studenti cosa sia il canone (in greco antico: *Κανών*, "regola"). Lo scultore Policleto scrisse, verso il 450 a.C., un trattato sul canone, rifacendosi alle proporzioni dell'anatomia umana e in cui si teorizzavano per la prima volta i temi della bellezza e dell'armonia. Da quella prima definizione si è sviluppata tutta la pratica artistica dell'Occidente. Tuttavia se oggi analizziamo il concetto di canone da una prospettiva diversa da quello che è stato finora il modello di riferimento culturale prevalente, forse l'idea di universalità, che è sottintesa quando si parla in Occidente di canone, dovrebbe essere riconsiderata? Di conseguenza, verrebbe da chiedersi: esistono più canoni a seconda della cultura in cui ci si trova a crescere? Quali sono allora i modelli, secondo te, in cui un giovane artista può riconoscersi e quale può essere attualmente il ruolo delle Accademie se non vogliono veramente rimanere ancorate a un vecchio sistema valoriale incentrato su un unico codice di precetti culturali? Nel tuo testo introduttivo alla mostra presso l'Accademia Nazionale di San Luca parli di 'regola'. Cosa rappresenta per te la regola che, come sappiamo, nella cultura classica era sinonimo di canone?

GP ——— Dalle esperienze fatte in quelle brevi frequentazioni con giovani allievi, ho capito che di regole possono essercene, ma che non ne esiste una sola. Soprattutto bisogna badare a non sostituire le vecchie regole con altre nuove. Oggi parlare di regola non è possibile perché esse rimandano a qualcosa di scritto. Al massimo si può parlare di una regola non detta, non scritta, vissuta in proprio, non esibita: innata – se si potesse dire – capace di interpretare il mutevole equilibrio delle forze in gioco. In questo caso più che di regola si tratta di un richiamo che non è uguale per tutti, non precettato, ma sentito individualmente. Stiamo quindi riferendoci a una regola non universale, ma che appartiene al suo luogo d'origine, non architettata per tutti gli usi e consumi, ma che corrisponde a una sorta di autoregolazione.

È vero: il concetto di Accademia è in qualche modo ‘sacrilego’ come memoria. C’è però qualcosa che lo può rivalutare. C’è una sommessima necessità, se non addirittura urgenza, di ritrovare qualche riferimento che risuoni all’interno dell’artista. Non si tratta, però, di uno sfogo, ma dell’esigenza di attenersi a qualcosa, una visione, che l’artista già possiede, ma che deve in qualche maniera ‘regolare’. Gli artisti che si trovano a insegnare in Accademia possono suggerire ai giovani allievi di seguire quella sorta di regola interiore senza strafare, senza mettersi a urlare a sproposito. Altrimenti l’urlare porta a tramutare la voce in un suono affidato all’improvvisazione.

AS ——— Quanto la consapevolezza di dover intervenire in un luogo di grande prestigio come è l’Accademia Nazionale di San Luca ha influenzato la progettazione della tua mostra e la creazione delle opere che presenti nei suoi spazi?

GP ——— Ho accolto l’invito a esporre presso l’Accademia di San Luca con un animo particolare. Ho cercato di evocare una tematica che fosse familiare al luogo e alla sua storia. Questo scenario mi ha indotto a ripensare alla prima versione di *A come Accademia* presentata a suo tempo (2010-11) nella Sala Napoleonica dell’Accademia di Brera a Milano. Opera che costituisce per me un prezioso precedente e da cui sono partito per il concepimento dell’allestimento per le tre sale contigue al piano terreno dell’Accademia di San Luca. A questo punto di partenza si sono affiancati gli altri lavori presenti sulla facciata del Palazzo Carpegna (sede dell’Accademia), nel porticato e nel Salone d’Onore.

AS ——— Nella mostra all’Accademia Nazionale di San Luca le opere sembrano tutte collegate tra loro. Gli spazi si susseguono senza una divisione netta tra l’uno e l’altro. Come se, visitando questi luoghi e osservando i lavori, seguissimo un percorso unico dove non c’è un prima o un dopo. In uno dei molti testi che hai dedicato al concetto di mostra una volta hai scritto: “Un’esposizione – non è certo il caso di dirlo – è lì a proporre degli oggetti, a offrirci delle immagini. Ma un’esposizione è anche, a sua volta e in quanto tale,



Studio per Al di là, 2022

un'immagine. Una cornice di tempo e di luogo, che delimita l'area che ci troviamo a osservare senza prescrizioni di percorso (il *sensu* della visita) ma attuando invece la messa in scena dell'opera (e il non senso della rappresentazione)¹⁷. Potrebbe essere questo un buon viatico per chi si accinge a visitare la tua esposizione a Roma?

GP ——— Credo, spero, di sì. Non certo per amor di coerenza, ma – mi auguro – come osservanza del nobile spazio che mi ospita.

Le pedane che utilizzo nelle prime tre sale al piano terreno, tutte della stessa dimensione, hanno proprio la funzione di porre in evidenza come i tre lavori ivi installati, *A come Accademia (I)*, *A come Accademia (II)* e *A come Accademia (III)*, appartengano allo stesso ambito tematico.

AS ——— Ad accogliere il visitatore della mostra, si trova, sulla facciata dell'Accademia di San Luca, un lavoro che consiste in una bandiera. Il titolo è *Al di là*, 2022. Come è legato al tema dell'Accademia?



Studio per L'Ora X, 2009

GP ——— La figura dorata che sventola sulla bandiera è la 'padrona di casa', ovvero la Musa che disperde nel cielo, in un solo gesto, un'infinità di cornici, anch'esse dorate, delle quali non possiamo cogliere le forme e il numero. Dunque, un adeguato benvenuto in un luogo che da sempre accoglie gli artisti e le loro opere.

AS ——— Potresti descrivere questi lavori che hanno nel titolo il termine 'Accademia'?

GP ——— Il percorso si apre con l'opera *A come Accademia (I)* che consiste in un cavalletto a ribalta che diventa un piano orizzontale. Dall'alto cadono alcuni fogli che recano frammenti della figura di Sisifo ripresa da Tiziano. Come si sa, Sisifo era condannato a spingere un enorme masso lungo il pendio di un monte, ogni volta che giungeva in prossimità della cima, il macigno rotolava nuovamente a valle e Sisifo doveva ricominciare l'impresa, e così via per sempre.

17 G. Paolini, *KOH-I-NOOR*, in *Giulio Paolini, Da oggi a ieri*, catalogo della mostra (Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 8 maggio-25 luglio 1999), Torino: hopefulmonster editore, 1999, p. 26.



A come Accademia, 2009-10, durante *A come Accademia*, Accademia di Brera, Milano, 2010-11



Tiziano Vecellio
Sisifo, 1548-49

Una figura rappresentativa dell'artista, il quale, appena ha l'illusione – perché di illusione si tratta e non di verità – di avere raggiunto un risultato con la sua opera, si vede costretto a ripartire da zero. I frammenti di questa figura si posano sul piano del cavalletto, unitamente ad appunti e progetti, collocati tra alcune colonne di gesso che rimandano a un tempio. Lì si trova anche un piccolo cartoncino dipinto nel 1958, realizzato prima di *Disegno geometrico*, dal titolo *Particolare dell'Atlantide*: esso fa riferimento alla leggendaria isola sommersa che si ritiene ospitasse i resti di un'antica civiltà scomparsa. Subentra così qualcosa che ha a che fare con la memoria, con il momento in cui io, diciottenne, cominciavo a sperimentare la pittura. Ero affascinato da Atlantide in quanto rappresentava l'irraggiungibile. Da qui la realizzazione del cartoncino che consiste in una stesura elementare di colore celeste dove sono visibili in basso, accennate in rosa, tracce delle rovine sommerse. Questa scelta è dovuta al mio desiderio di mostrare qualcosa che precedesse la futura assolutezza di *Disegno geometrico*.

A come Accademia (II) è articolata in tre momenti: al centro della sala una base su cui è poggiato un frammento di un calco femminile in gesso, mentre altri sono sparsi attorno. Due pareti contrapposte ospitano ognuna la metà della stessa figura femminile in gesso, figure, divise in due, che rimandano a quella intera, non visibile, evocata tramite i frammenti poggiati sulla base centrale e sparsi su una pedana.

Nella terza sala *A come Accademia (III)* è composta da tre basi di diversa altezza (delle quali una composta dalla sovrapposizione di due), associate a oggetti e materiali legati al repertorio dell'artista, le quali circoscrivono un 'luogo eletto', predisposto a ospitare il divenire di un'opera. Le basi fungono da supporto a un calco in gesso della Venere di Fidia, a un'immagine dell'atelier dell'artista stampata su tessuto che ricade fino al suolo, a progetti di allestimento. Un leggio, posto a breve distanza, regge un passe-partout bianco dal quale fuoriescono diversi elementi cartacei che sembrano fare eco alle figure dell'insieme.

AS ——— Continuando il percorso della mostra si arriva nel porticato dell'Accademia dove è presente un lavoro che si intitola *In cornice*, 2022...

GP ——— *In cornice* è costituito da un calco di una figura femminile in gesso posta su una base, situato nel porticato. È lì a offrirci una serie di cornici di varie dimensioni: ha le mani aperte, come se cercasse di trattenerle in una sorta di catasta instabile. Volevo creare, elaborando quest'opera, l'immagine di una figura che si diletta a 'mettersi in cornice'. La statua rimanda al mondo classico e si riferisce, seppure vagamente, al mondo accademico. In questa sorta di danza delle cornici, una di esse, come fosse stata scelta tra le altre, si trova esposta alla parete del porticato.

AS ——— Nel salone d'onore si trova una tua opera che costituisce, all'interno degli spazi dell'Accademia, l'ultima 'stazione' della mostra. Si tratta di *Voyager*, 1989-2023...

GP ——— È un grande salone adibito principalmente ad accogliere incontri e riunioni di un certo numero di persone. L'idea è di voler fare piovere sulla platea muta dei fogli che cadono da un tecnigrafo portatile appeso al soffitto della sala, un oggetto familiare ai disegnatori. Il tecnigrafo, come scomposto, trattiene dei fogli che scendono in caduta libera, si tratta di riproduzioni fotografiche delle pareti e del soffitto a cassettoni della sala stessa. I fogli, anziché proporre delle nuove figure, 'riflettono' questa volta la superficie da cui provengono.

AS ——— Rimanendo nell'ambito di ciò che l'Accademia rappresenta, un altro argomento che non si può non affrontare è il confronto tra l'arte del passato e quella attuale. Anche nel tuo lavoro, la ricerca del nuovo senza ignorare l'antico, la memoria della tradizione sono delle costanti. Il tuo testo *A come Accademia* del 2006 comincia così: "Nel termine risuona qualcosa di trapassato, anche se tuttora presente"¹⁸. Direi che questo incipit preannuncia una visione



Studio per *In cornice*, 2022



Studio per *In cornice*, 2022



Studio per *Voyager*, 2022

18 G. Paolini, *Fuori programma*, cit., p. 53.



Sala espositiva con in primo piano il bozzetto del *Leone* di Gian Lorenzo Bernini, c. 1649-50, Accademia Nazionale di San Luca, Roma



Giovane che guarda Lorenzo Lotto, 1967



Nel mezzo del dipinto *Flora sparge i fiori*, mentre *Narciso si specchia in un'anfora d'acqua tenuta dalla ninfa Eco*, 1968

ben precisa dello stretto rapporto che esiste tra quanto già realizzato dai grandi maestri del passato e l'arte attuale. Visitando la collezione dell'Accademia Nazionale di San Luca si è circondati da opere che fanno parte della Storia dell'Arte italiana e non solo: basti pensare al bellissimo piccolo leone in terracotta di Gian Lorenzo Bernini, c. 1649-50, o al quadro di Peter Paul Rubens *Le ninfe incoronano la dea dell'abbondanza*, 1622, o ai dipinti di Guido Reni, Pietro da Cortona, Francesco Hayez e Canaletto, per citarne solo alcuni.

Il tuo interloquire con alcuni artisti del passato, come Lorenzo Lotto, Diego Velázquez e Nicolas Poussin, fa capire quanto sia importante per te relazionarti con la Storia dell'Arte. Come descriveresti questo rapporto, che ovviamente non ha nulla a che fare con l'idea della citazione?

GP ——— Non sono citazioni specialistiche, sono echi raccolti. L'opera è sempre uguale a sé stessa, ha sempre lo stesso nome, pur con un titolo diverso. Il bagliore mentale che acceca le nostre risorse percettive azzera qualsiasi ipotesi o ricerca o di significato.

AS ——— Presso l'Accademia Nazionale di San Luca sono presenti alcuni calchi in gesso di Antonio Canova e di Bertel Thorvaldsen. Su Canova si concentra inoltre una mostra che si tiene parallelamente alla tua. Così come già successo in passato¹⁹, dove era stato posto in relazione il rapporto tra la tua figura e quella del Canova, anche a Roma sarà possibile, sebbene per un caso fortuito²⁰, fare accostamenti e creare una narrazione visiva tra due artisti, da una parte così lontani e dall'altra così vicini²¹.

Una delle cose che vi accomuna, sebbene con finalità ovviamente diverse, è l'uso del calco, molto frequente nel tuo linguaggio a partire dall'inizio degli anni Settanta. In occasione della mostra romana, alcuni dei nuovi lavori realizzati sono anch'essi dei calchi in gesso. Cosa rappresenta, per te, il calco?

19 *Canova tra innocenza e peccato*, Mart – Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto 2021.

20 La mostra su Antonio Canova, che si è tenuta all'Accademia Nazionale di San Luca a partire dal 2022 e che si protrae nel 2023, nasce nell'ambito delle celebrazioni dei duecento anni dalla morte dell'artista, avvenuta nel 1822.

21 Un riferimento a Canova è visibile anche in un lavoro che Paolini realizzò nel 1973, dal titolo *Venere e Marte*.

GP ——— Un calco è semplicemente perfetto. Anzi, di più: trasmette ma non parla, ‘non è’. È sostanzialmente una copia e in quanto copia ha la facoltà di identificarsi con il suo originale, pur non essendolo. Questa sua particolarità ha un fascino perché è la dimostrazione lampante e perfetta di un originale che si può sdoppiare. Mi piace il calco perché, oltre al suo candore e alla sua finzione, è molto elegante. A volte è più bello della versione in marmo. Un calco, a differenza dell’originale che è intoccabile, si presta a essere suddiviso, a essere mutilato, diversificato dall’originale a cui si fa riferimento. Per esempio, la figura femminile presente nella seconda sala, parte di *A come Accademia (II)*, grazie a un taglio verticale, si divide in due elementi, diciamo in due semi-corpi, i quali hanno la facoltà di potersi accostare separatamente a due pareti diverse. Un sistema di presentazione che avevo già utilizzato in passato in una serie di lavori intitolati *Intervallo* [p. 193]. Tra le due figure in questione ne esiste poi una terza – e anche in questo caso mi rifaccio a una serie di opere che già realizzai in passato dal titolo *L’altra figura* [p. 185].

AS ——— L’idea del frammento, un elemento molto presente nella tua opera, fa pensare a un mondo scomparso, a qualcosa che ha perso la sua integrità e su cui il tempo ha infierito. Nella cultura romantica, insieme alla rovina, il frammento era un soggetto molto presente, in quanto veicolava una tensione nostalgica verso il passato. Cosa rappresenta per te?

GP ——— I paesaggi più evocativi che abbia mai visto sono quelli di rovine. Sono dei depositi di memoria. Quando si vede uno strato di cocci caduti al suolo, si avvertono delle presenze enigmatiche: alludono a qualcosa della loro storia e della loro origine. Per questo il frammento mi attrae in quanto elemento scenico. C’è anche implicitamente un rimpianto perché i frammenti, le rovine, parlano di qualcosa che non c’è più. Riescono a parlare senza avere una loro propria intonazione. Parlano del Tempo, della Storia, hanno una ricchezza implicita di significati che attrae inesorabilmente.



Gipsoteca, Accademia Nazionale di San Luca, Roma



In primo piano: *Intervallo*, 1985, durante *Canova tra innocenza e peccato*, MART – Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, 2021

AS ——— Recentemente hai vinto il Praemium Imperiale patrocinato dalla Japan Art Association. Si tratta di un importante riconoscimento, considerato una sorta di Premio Nobel delle arti. È qualcosa che rappresenta un punto di arrivo? Cosa ha significato per te?

GP ——— Ricevere un riconoscimento è sempre motivo di soddisfazione. Direi meglio, 'di consolazione'. Rimango cioè dell'idea che ogni graduatoria – nel bene o nel male – sia una scelta, una presunzione. Un premio, così come una sentenza giudiziaria, pronuncia un attestato, di merito o demerito, ma sempre di riduzione al relativo. Se – come si dice – l'artista frequenta l'anticamera dell'Assoluto, un riconoscimento lo trova esposto a una valutazione, a qualcosa a cui lui, già premiato dal destino, non poteva ambire né pretendere.



L'idolo (II), 1985