

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

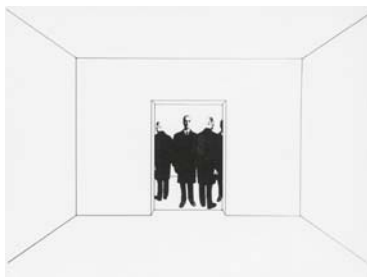
niva la stesura di qualcosa. La cosa interessante è proprio il fatto di aver staccato il telaio dal resto della composizione. Una pratica che viene dall'ammirazione per il lavoro di Carlo Scarpa, geniale 'non architetto' (fu insignito solo in tarda età della *laurea ad honorem*). È lui che mi ha insegnato 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.

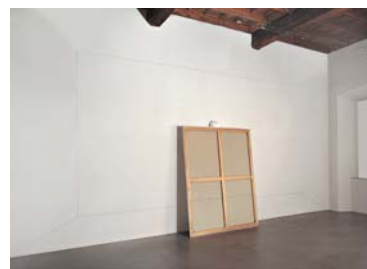
AS ——— Se si prendono come punto di riferimento, per individuare il tuo linguaggio, *Disegno geometrico*, 1960, e alcuni lavori recenti come *L'ospite*, 1999, o *Expositio*, 2019, si ha l'impressione che tra di loro non ci sia molta affinità stilistica. Sappiamo, però, che le motivazioni dietro alla 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



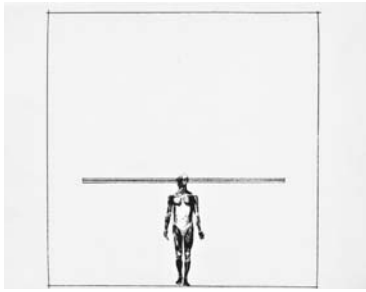
"Elegia" in una scena di duello, 1972



Ritratto dell'artista come modello, 1980



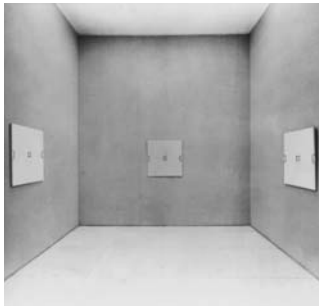
L'ospite, 1999, durante *Giulio Paolini. Essere o non essere*, MACRO Museo d'Arte Contemporanea, Roma, 2013-14



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 sommersa 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 *sensò* 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'assieme.

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

In Conversation

Antonella Soldaini and Giulio Paolini

ANTONELLA SOLDAINI: Convinced, as I am, that what we are today depends a great deal on what took place during our childhood, I would begin our conversation with a question that is not particularly academic and that instead concerns your personal life: I would like to ask you about your childhood. In a text that was published in 2006¹ you recalled something that happened in Bergamo, where you arrived in 1948 as an eight-year old, from Genoa, the city where you were born. You talked about a national children's drawing contest that you won and that dates to that period of time.² The event can be seen as a sort of 'prophesy' of what would later become your profession, in which drawing has played a very important role.

Also as concerns your childhood, the catalogue of your exhibition at the Fondazione Prada in Milan in 2003 contains, at the very start of the volume, four pages that would appear to have nothing to do with the rest of the book.³ Reproduced in that small, mysterious section is a black and white photograph of a portion of the sea, several newspaper clippings referring to the aforementioned competition, a small drawing of a boy inside a tondo,⁴ some photographs of a boy inside the rooms of a museum in Genoa,⁵ and, lastly, a text you wrote in which you recall that moment. I believe that these four pages, which seem to encompass your entire world – suffice it to think that they contain: a drawing, a text written by you, several photographs –, are a condensation, in small yet seminal traces, of a sort of poetic synthesis relative to the ones that were your childhood and adolescence. Furthermore, I don't think I'm mistaken when I interpret this combination of fragments alluding to the past as the desire to inform the reader about the close connection between your work as an adult and the events in your life when you were an adolescent. Is that correct?

GIULIO PAOLINI: It is, or – actually – it is more than that. As I enter the last season of my life, I increasingly find myself focusing on thoughts and images from those days, which take up a place where memory indeed seems to displace the experience of the present time. The age of innocence seems to have the upper hand over aspects of the immediate.

¹ G. Paolini, "Fuori programma", in *Giulio Paolini. Fuoriprogramma*, exhibition catalogue (Bergamo, GAMeC - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea e Accademia Carrara, 6 April - 16 July 2006) (Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2006), p. 42.

² A total of 28,000 children had entered the contest and the jury was chaired by Felice Casorati.

³ The catalogue features a very strong scientific slant and a philological reconstruction of the exhibitions, both solo and group, held from 1961 to 1972. See: G. Celant (ed.), *Giulio Paolini 1960-1972*, exhibition catalogue (Milan, Fondazione Prada, 30 October - 18 December 2003) (Milan: Progetto Prada Arte, 2003).

⁴ The drawing was made by the artistic duo Vedovamazzei and inspired by Giulio Paolini: Vedovamazzei, *Autoritratti di Bernini, Jeff Koons, Piero Manzoni, Rembrandt, Giulio Paolini*, 1992.

⁵ The photographs are by Luigi Ghirri: *Galleria di Palazzo Bianco, Genova*, 1988, *Galleria di Palazzo Rosso, Genova*, 1988, *Galleria di Palazzo Bianco, Genova*, 1988.

As for the pages from the 2003 catalogue you refer to, among the images reproduced there is one of a detail of a sea that harkens back to the voyage to the island of Cythera. This theme is present in some of my works from the 1980s, and I wanted to return to it here.

In the pictures you see a child at Palazzo Rosso and at Palazzo Bianco in Genoa; the latter was a museum that had just been refurbished by Franco Albini and where I liked to go. Those pictures are meant to bear witness, I believe, to my ability to perceive and appreciate, even though I was very young, the architectural quality of the intervention. My brother Cesare was an architect and, thanks to him, I had the opportunity to look through the magazines he would bring home with him. Unlike the other artists from my generation, who immediately found themselves catapulted into the discipline of the arts, because of my brother, my experience was to approach art after I had had a first contact with the world of architecture.

AS: Did this knowledge of the language of architecture also influence the conception of your first works, the ones you produced in the 1960s, starting from the famous *Disegno geometrico* (Geometric Drawing) of 1960?

GP: I believe so. In those early years I made small paintings in which a certain curiosity about the language of architecture came to the surface. Those were opportunities to produce a painting ‘that wasn’t one’, except for the elements that usually make up a painting.

In those works, for instance, there was a natural wooden stretcher on which, thanks to the small gap I achieved by inserting some tiny spacers, I placed a rigid surface, to which I would eventually apply something. What was interesting about it was that I had detached the stretcher from the rest of the composition. A practice that stemmed from my admiration for the work of Carlo Scarpa, an ingenious ‘non architect’ (he did not receive a *laurea ad honorem* until late in his life). He is the one who taught me a principle that I found to be very important at the time, that is, that one material must not be associated with another material by adherence, but rather by placing them close together.

In those paintings I made in the 1960s, some of which were extremely small yet maniacally accurate, I proceeded the same way: by overlapping, not by attaching. I borrowed this artifice from the philology of materials that comes from the architectural world. I liked to apply these principles to the idea of a wall as the surface, which consisted of successive layers and not of an amalgam. The aim was always that of making a painting that could be detached from the wall and thus took on an existence of its own.

AS: What were the first books you read? We know that certain authors, such as Jorge Luis Borges and Italo Calvino, to name just these two, have been important for you. But are there others that you loved in a more ‘secret’ way, and that influenced you?

GP: Luigi Pirandello, for me, is almost like a relative from a faraway region, in this case Sicily. He has always been familiar to me, so much so that in one of my projects in the 1960s, *Ipotesi per una mostra* (Hypothesis for an Exhibition), 1963, where the point was to ask myself what an exhibition is, and in which terms it is manifested, the discreet, silent, yet ever present prompter was Pirandello. Henry James and some of his short stories that he tells as if *sottovoce*, also comes to mind. I might include Oscar Wilde, and, lastly, all or most of the 'French school': those lengthy outpourings that lead us all the way to the *École du regard*, to authors like Alain Robbe-Grillet and Georges Perec. I very much like their narrative style. For instance, I am a great fan of Perec's *A Gallery Portrait*, where the author acrobatically and with hallucinating repetitiveness tells the story of a painting within a painting.

AS: Less personally, I would like to ask you about the historical and cultural period (I'm sure that these terms are already stirring up some doubts!) that you found yourself in in the early 1960s. It is a well-known fact that at the same time that you were having some important solo shows, between 1965 and 1969,⁶ Arte povera was involved in some major exhibitions that you participated in as well.⁷ If we analyse the materials relative to these events, the impression is that your trajectory was a solitary one that almost accidentally intersected with the story of that newborn movement.

Today it is hard to find photographic material documenting your participation in those events. For instance, there are no photos showing you in Amalfi in October 1968, on the occasion of the *Arte povera più azioni povere* exhibition, where you displayed *Titolo* (Title), 1967-68. The calm and introspective appearance of this work, which consisted of ink on paper fastened with drawing pins to the canvas, was the exact opposite of what was happening in Amalfi, which was instead characterized by chaotic behaviour and anarchy in the way the works were displayed, which was rather far-removed from your sensibility. I wonder whether the lack of documentation is casual or whether it reflects a state of mind?

GP: The term Arte povera does not represent a movement, because it was not born out of a shared idea. It is a definition that includes a group of artists with similar but not standardized personalities, unlike the Surrealists or the Futurists.

As concerns Amalfi, I have something to confess: I left early, as early as possible, because I was irritated by the collective atmosphere and the camaraderie that had been created there... I didn't enjoy being on a team, and that is where the equivocal 'art-life' became visible.

⁶ I am referring to the solo shows held at the Galleria Notizie in Turin in 1965, the Galleria del Leone in Venice in 1967, and the Galleria De Nieubourg in Milan in 1969.

⁷ The reference is to: *Arte povera – Im spazio* (Genoa, Galleria La Bertesca, from 4 October 1967), *Arte povera* (Bologna, Galleria de' Foscherari, 24 February - 15 March 1968); *Arte povera più azioni povere* (Amalfi, Arsenali dell'Antica Repubblica, 4-6 October 1968).

Perhaps even Germano [Celant, author's note] would eventually not see Amalfi as a moment of apotheosis. Because while it definitely was a moment to celebrate a situation, it could not be ascribed to a pre-established theme-based script. It was simply an occasion.

AS: I would like to ask you a few more questions about that period that might help to shed light on some of the historical junctures that scholars are still analysing. The first of these concerns your relationship with Germano Celant. We know that for him – based on something he himself said time and time again⁸ – the catalogue published in 1972 on the occasion of your exhibition at the Sonnabend Gallery in New York marked the end of *Arte povera* as a group. Celant acknowledged that his decision to focus on the personalities of the individual artists was inspired by the position that had been taken by Carla Lonzi.⁹ If we examine what you were producing, let's say between 1968 and 1972, we can see how your trajectory was unfolding in parallel with, albeit totally independent from, the language of the other so-called 'poveristi', and how your poetics remained substantially extraneous to the conceptual statements that the critic was advancing at the time. And yet your relationship was then, and would continue to be in the future, a very close-knit one, filled with mutual esteem and trust. When and where exactly did you and Celant meet?

GP: Germano is here... He is not just an evocative thought aimed to give shape to the presence of his figure; rather, he is an acknowledgement, almost an affirmation of his actual presence in the themes and in the manifestations of the art of the past sixty years, up until the present time.

From that day in 1965, if I remember correctly, that is, when Carla Lonzi introduced him to me in Milan as a new and 'reliable' witness to what was happening during that heady season, Germano and I, both the same age and both hailing from Genoa, began a friendship that actually ended up being transferred to Turin and to the lively workshop that was *Arte povera*.

This was followed by numerous, satisfying encounters and collaborations: my first solo show in New York, at the Sonnabend Gallery, was an opportunity that Germano was responsible for creating, he being the first person, in those years, to believe in an international vision of art. The show was accompanied by a truly memorable monographic catalogue published at his behest and edited by him in 1972. The catalogue also had a completely new formula: it was among the first books to be entirely dedicated to a young artist (we were both 32 at the time).

It was the first in a series of appointments where we were together, all the way to my solo show at the Fondazione Prada in Milan in 2003, and then again for the exhibitions celebrating *Arte povera* in 2011-

⁸ “[...] I wrote a text for the catalogue [*Arte povera* exhibition at the Kunstraum in Munich, 1972, author's note] also published by Domus in which I stated that the label 'Arte povera' needed to be dissolved so that everyone could assume their own individuality”. G. Celant, “Cercando di uscire dalle allucinazioni della storia”, in G. Celant, *Arte povera* (Milan: Electa, 1985), p. 17.

⁹ “[...] I had no doubt been influenced by Carla Lonzi's position; in those years she was fighting for the search for a private and personal identity”, *ibid.*

12. The last letters we wrote to each other, messages of a technical nature, but not without cheerful, light-hearted affection, date to 2019, when he was working on producing an anastatic copy of the 1972 Sonnabend monograph published by Silvana Editoriale.

AS: Another artist who was hardly aligned with the precepts of Arte povera, except perhaps at the beginning, was Alighiero Boetti. Can you talk about your relationship? In his famous *Manifesto*, 1967, the names of the artists who were gravitating around the *poverista* milieu are accompanied by symbols that no one has ever been able to decipher. Your name is at the top of the list. Have you ever wondered what those mysterious signs correspond to? What connection was there between you and Boetti? There is also a famous photograph taken in Turin in 1968 where you're seen together: in it you're sitting atop an elephant, and a smiling Boetti is pointing at you. How did that picture come about?

GP: It was like finding a spontaneous, familiar understanding with Alighiero. As concerns *Manifesto*, 1967, still today I'm astonished when I see that famous work-cum-manifesto where Boetti lined up, one after the other, the names of the artists who, at the time, competed for a place in the 'league table', or at least membership, among the ranks of the protagonists of that artistic season. Those magnificent sixteen names, already somehow famous for having been included in the list, were associated with eight different 'symbols' whose value or meaning (positive or negative?) were known only to him, to Alighiero, the absolute and indisputable arbiter of that mysterious contest. I never thought that being given the first place at the top of the list signified in itself his acknowledgement of me, but I certainly don't think it meant the opposite... And after all, there are only two symbols, two 'medals', next to my name. But it's not that. The decoding (in vain and inconclusive) of that hermetic cryptography is certainly not the meaning of that 'souvenir-photo' that appears before my eyes once more. It stemmed from certain things we had in common. From the first time we met at his first solo show at the Christian Stein Gallery in Turin in 1967, we both felt something that was absolutely necessary and vital, a mutual and shared correspondence.

From that moment onwards, in alternating phases, we continued to take similar or parallel paths: the figure of the double and of the duplication, of numbering, infinity... as well as of the list, the combinatorial game, the transparency, the 'reduction to one'. It was thanks to Alighiero and to his works that I became aware of my tendency to over-analyse things that at times made my work somewhat cloyingly cerebral or fraught with too many encyclopaedic allusions. On the other hand, his naive elementariness, certain immediate and analogic associations, which were at times almost obvious, were the price we had to pay in our common, difficult, impervious pursuit of simplicity. Simplicity understood as fragile, yet a sublime threshold of the complexity that we must always cross if we are to discern the target of the work to be produced.

As concerns the picture with the elephant, it was the result of a cohabitation enlivened by a sort of happy intimacy to which Anne Marie [Sauzeau, who was married to Alighiero at the time, author's note], and my wife Anna contributed as well. Alighiero and I were such good friends that one Sunday we went to the circus (something I would never have done!). There was a very long break so that the cages could be prepared for the animals, and during that break there was a huge, patient elephant that children were clambering up on to have their picture taken. Alighiero forced me to do what he wanted: to clamber up onto that poor animal, which is what I did... and that's why I found myself up there. Alighiero, as soon as he had succeeded in getting me up there, moved up to the animal and imitated a circus worker, clapping his hands and pointing to me as if I were some sort of hero! It was touching.

AS: Celant, but also Pier Giovanni Castagnoli and Angela Vettese, on several occasions noted the difference between your work and that of the Conceptual artists. *Disegno geometrico*, 1960, your first work, is a statement on representation. Although the idea was to create a tabula rasa stripped of all redundant meaning, unlike what would be enacted by the Conceptuals, who would privilege a textual practice, this work still has to do with the image. What was your relationship with the Conceptualism that developed in the first half of the 1960? Is it safe to say that while the Conceptual artist was moving towards the dematerialization of the work, you were instead focusing your attention on the meaning of making art, on its means of representation?

GP: Mine is, so to speak, a 'radical' vocation, but always observed via the image. I believe, that is, that I have never waived the appeal of the gaze and have kept at a distance from a certain 'reasoned' Conceptualism. I could never forget the idea that a work, to be able to see it, must be positioned in space, unlike the statements made by the American Conceptuals, which means that it can also be invisible.

AS: When reading your texts, what emerges is a rigorously anti-dogmatic position that is reluctant to accept the idea of releasing impositive assertions. In a 1994 interview with Francesca Pasini¹⁰ you said you were disconcerted by some of the statements made by Jannis Kounellis, which you found to be steeped in ideology and unacceptable due to the oracular attitude that he assigned to the figure of the artist. A position that, I believe, is extraneous to your vision, where art remains distant from any connection with history or, even worse, with politics. Rather, it seems that, like in your case, to go back to an oft-cited phrase by James Abbott McNeill Whistler: "Art happens." What do you mean when you refer to this statement?

GP: Art has no interest in us... Art pre-exists us, it is manifested how and when it wants to be.

¹⁰ G. Paolini in conversation with F. Pasini, "Giulio Paolini. Una mostra lunga un anno", in *Flash Art* (Milan), XXVII, no. 184 (May 1994), p. 22.

Albeit far from being a realist artist Jannis [Kounellis, author's note] savoured reality. His materials have a scent about them, besides imposing themselves on our gaze. They are presences imbued with reality. I could not share his affirmation of adhering to reality, even though he represented my ideal stand-in. This is why I contrast him with words taken from a page by Borges in which the author tries to speak explicitly about art and literature, and in which he in turn cites Whistler and his magnificent phrase: "Art happens." Which is what I would have repeated several times later, when I said that the work is already there, that it occurs beyond the artist's intentions, before the author makes it his own. This is why I was taken aback to learn that that same phrase had been pronounced by Whistler, an artist who belongs to the nineteenth century!

AS: One statement you made that particularly struck me is this: "The artist produces many works, but I believe that in the end he produces just one work".¹¹ Could you explain that better?

GP: On many occasions I have said (and I believe also in the text *A come Accademia* (A as in Academy) published here): One? No One? Which or how many others?

Art is not a numerical progression, it does not evolve based on a succession of episodes. When I place an empty passe-partout on the reading stand, or when I leave an immaculate surface propped up on an easel, I am always evoking my first (or last) painting, *Disegno geometrico*.

AS: Each time one approaches one of your works they feel they need to assign it a plot, to follow a story by relating the various elements it is made up of. It's a shame that that plot we believe we have identified, just a few instants later is called into question by the arrival of new ideas, of new interwoven meanings, ones that are equally valid, so that in the end we are nonplussed and have no univocal answer: "It's like offering the viewer the conditions of the artwork, that is, the instruments it is made up of, leaving the definition of the work down to the beholder. It is always an open work that is never monovalent or univocal, but, rather, creates the conditions of the possibility of the work itself", Bettina Della Casa commented while describing one of your works.¹²

This sense of a loss of univocality harkens back to the same feeling of bewilderment that you experience when reading a story by Borges, Calvino, Pirandello, or, to continue with the arts, when you are standing before a painting by Giorgio de Chirico. All of them figures that recur often when you are asked which artists or literati you feel closest to in terms of your thinking. Is it this openness towards the multiplicity of meanings that likens you to them?

¹¹ Ivi, p. 24.

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

GP: An author must always carry out his task: pose a question, never provide an answer. He who expresses himself is lost!

AS: I've noticed that you frequently use the paradox, thus defined in the dictionary: "an apparently absurd or self-contradictory statement or proposition, but which investigation, analysis, or explanation may prove to be true." Perhaps the logical contradiction is fascinating because it opens up to a reality where truth and falsehood are hard to distinguish, and where two truths prove to be equally valid?

What appeals to you about the paradox?

GP: The headiness of it, the irresistible attraction to something that is revealed but does not give in to our knowledge: 'The immensity of not knowing'.

AS: In the carefully written *catalogue raisonné* of your works that came out in 2008, edited by Maddalena Disch, the word that is used to refer to you is author, not artist. A distinction that you obviously consider to be important. Why do you identify more with being an author than an artist?

GP: "The author? An actor!". These are words I have uttered before to this regard... and that I confirm here and now.

The author is the person who is called to confirm, classify his or her 'work' as a mere witness, as the act of recording something that neither the audience nor he knows yet.

AS: On several occasions you have written about the concept of vision, about the relationship between the artist and the artwork, and between the artist, the artwork, and the beholder. Can you safely say that what you stated at the beginning of your activity is still valid today, if not more so? This research of yours, which continues today, has it upheld the presuppositions it started out from? Or has the enigmatic and impenetrable nature of these relationships been accentuated in time?

GP: I think so, even though after the first step I gradually advanced... until I was able to find my original roots today.

AS: In your works the author appears under various guises: spectator, actor, witness, valet de chambre. These are all "stand-ins for the author-cum-spectator"¹³ to use a definition by Maddalena Disch that is particularly apt. Furthermore, often present in your works are self-portraits: those of 1968, 1969, and 1970, including the latter one constituted by a photographic canvas with the word 'Autoritatto' (Self-portrait) written on it in pencil, in which your specular figure looks at a blank sheet you have in your hands; there's also *Autoritratto col busto di Eraclito* (Self-portrait with Bust of Heraclitus), 1971-72, and

¹³ M. Disch, note to work no. 414, *Incognita*, in M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato. Tomo I. 1960-1982* (Milan: Skira, 2008), p. 422.

“Elegia” in una scena di duello (“Elegy” in a Duel Scene), 1972, where the author/artist duels with himself, and, lastly, *Ritratto dell’artista come modello* (Portrait of the Artist as a Model), 1980, and *Autoritratto come marionetta* (Self-portrait as a Marionette), which are dated 1992, 1994 and 1996, respectively. So, who is Giulio Paolini, really?

GP: An actor, an extra, a lender of the work. Someone tasked with describing something that he ‘believes’ he knows.

Someone who plays several roles, such as in the case of *Autoritratto* (Self-portrait) from 1970, where there are two of us, so we no longer know whose self-portrait it is. In this same work, upon careful examination, the double is holding a sheet of paper with the self-portrait that is concealed from our gaze. Hence, the attention is not so much on the two figures as on what they are looking at and what cannot be seen.

AS: If, in order to identify your language, we use *Disegno geometrico*, 1960, and some of your more recent works, like *L’ospite* (The Guest), 1999, or *Expositio*, 2019, as a reference, then we have the impression that they are not very similar in terms of style. We know, however, that the motivations that led to their creation, even though decades have passed between the making of the former and that of the other two, are the same. From a purely formal standpoint, the scenario, especially in your two installations, has in the meantime become complex and very crowded. If *Disegno geometrico* is the fruit of Cartesian lucidity and is built up by a subtraction of signs, in the works that followed, let’s say between the late 1970s and the early 1980s, and up to the ones you are presenting at the Accademia Nazionale di San Luca, we witness an increase in the density of the compositional elements that imbue the representation with a strongly theatrical nature. And yet this is a series of formal successions that are closely connected.

What is the theoretical assumption that ties them together?

GP: The imagination is the antechamber, a slightly disorderly one, of that room where the work then appears. It is the secret storage space, an obscure and mysterious territory that keeps the threshold of the work open. In the end, there is cipher that connects everything that an author produces. The artist does not reveal this cipher because he does not know which one it is. It is a metaphysical identification with that self that was and that cannot not continue to be. That cipher is his spirit, his soul, which one generally does not exhibit, it is not offered up like an identifying document. However, this soul is steadfast. Or rather: it knows various eras, various situations, but it always remains itself. I don’t want to go so far as to say that the personality of the author/artist is everlasting because the artist can change his mind, he often disguises himself and changes his appearance. But he cannot change his soul, nor does he want to.

AS: Space has been a comprimario and integral part of your works since the early years: suffice it to recall the project *Ipotesi per una mostra*, 1963, *Orizzontale* (Horizontal), 1963, *Lo spazio* (Space), 1967, *Quattro immagini uguali* (Four Equal Images), 1969-70, or other later works like *Dilemma*, 1995, where the surrounding space is encompassed in the installation by series of pencil drawings made directly on the walls. How would you define the relationship between the work and the environment in which it is installed?

GP: The work cannot subsist outside of the space that hosts it and makes it visible. In other words, the work appropriates the space around it.

AS: You are an author for whom there is no happy medium. Even though you know that you will never achieve what you desire, that you will never come to know everything that you wish to know, you still do not forgo the temptation to achieve it. The island of Cythera (*Fine* [The End], 2016) is there, you can see it, but you are aware of the fact that you will never reach it... and yet your gaze remains oriented towards that direction. In one of your last writings you discuss 'ideal beauty', defining it as something that is almost unattainable, to which one must aspire. The battle, you say, is "between nothing and everything".¹⁴ Since one cannot 'experience' everything, is it perhaps better to orient oneself towards nothing? Or is there salvation in the tension that springs from the eternal aspiration to conquer an objective?

GP: Might nothing be everything? Or vice versa? Who will ever be able to give a convincing version of the one and the other?

In the work *Fine*, 2016, there is a collection of memories, an agglomeration around a nothing or an everything that is sufficient in itself as an exhibition body. In this case we find ourselves before a small catastrophe. There are some presences, like the reclining figure of Antiope painted by Jean Antoine Watteau who is about to be abducted by Jupiter, that are a part of a whole located on a raft that should embark for Cythera. The title is in reference to the fact that the embarkation will not take place and this heap of scattered traces suggests something that ends, that will never arrive anywhere.

AS: In Rome you find yourself working, as was already the case in Milan in 2010-11,¹⁵ inside an academy, the Accademia Nazionale di San Luca. An institution that originated from the *Universitas picturae ac miniaturae* that had been conducting its activity in Rome since 1478, and that was officially

¹⁴ G. Paolini, "del Bello ideale", in F. Stocchi (ed.), *Giulio Paolini. Del bello ideale*, exhibition catalogue (Milan, Fondazione Carriero, 26 October 2018 - 10 February 2019) (London: Koenig Books, 2019), p. 5.

¹⁵ The idea of the creation of an Academy – which in classical antiquity began from the school of philosophy that had been founded by Plato in Athens in 387 BC – developed in Florence in 1462 as part of the movement known as Humanism, and the birth, thanks to Cosimo I de' Medici's support, of the Neoplatonic academy of Marsilio Ficino. As instead concerns the institutions strictly dedicated to the arts, the oldest Academy was instituted in Italy, again thanks to Cosimo I de' Medici, by Giorgio Vasari, who, in 1563, founded the Accademia e Compagnia dell'Arte e del Disegno. Such prestigious names as Michelangelo Buonarroti, Andrea Sansovino, Agnolo Bronzino, and Benvenuto Cellini were members.

established in 1593 at the behest of Federico Zuccari. What is striking, when you read the sequence of events that took place in this Academy, is the prestige of the various personalities who followed one another in its management, starting with Gian Lorenzo Bernini and Canova all the way to many major contemporary artists.¹⁶ The glorious history of this institution, and in general of all the Italian academies, is strongly contrasted, however, by a contemporary vulgate that associates them with something negative. As if, with the passing of the centuries, they had lost their aura and, instead of being identified as places of excellence, they had become synonymous with places that are old and out of fashion, where nothing interesting and innovative could possibly happen. This interpretation probably has a lot to do with two factors: the first of these is linked to the way the historical avant-gardes, first and foremost Futurism, deplored the very existence of Academies and wished they would be shuttered definitively. The second can be found in the protest movements of 1968 and 1977 that saw the 'academic' as a figure aligned with the power system and for this reason guilty of complicity with the dynamics of a capitalist society. Did you ever attend an Academy?

GP: I did not attend an artistic lyceum, as I would have wanted to, nor a Fine Arts Academy, as I would have wanted to as well. My father was a paper products salesman, he worked in the field of printing, and he convinced me to enroll at the Istituto Tecnico di Arti Grafiche e Fotografiche (Technical Institute of Graphic and Photographic Arts). At the time I felt it was an imposition, that I was being forced to give something up. Instead, the five years I spent at that school taught me about drawing and images, it opened my eyes to the very promising visual horizon of publishing and advertising graphics, especially along the lines of Swiss graphic artists like Max Huber, Albe Steiner, the graphic artist for Feltrinelli, Giulio Confalonieri... It was the 1950s and right in the middle of Italy's economic boom, where Milan was at the heart of this expansion. Today advertising has become a horror of communicative storms, but back then there was an idea of measure, and the graphic image was very disciplined.

To go back to those years, while I was trying to help my father in his work, I added to my graphic activity something that was more ambitious: making a painting! And so I took up that trade without ever approaching the dimension of an Academy. In the 1960s, driven by curiosity, I visited exhibitions and befriended several artists. That was how I came to be a part of that small garden of contemporary art that was developing in Turin at the time. Later, the then-director of the Accademia Albertina di Belle Arti, even though he knew I was self-taught, asked me if I could work there as a substitute teacher. I thought he was being facetious, but in the end I accepted and I taught a painting course that put me in contact with a small group of students. It was not a useless experience for them (some of

¹⁶ Besides Canova, the Princes of the Academy have included: Gian Lorenzo Bernini, Domenichino, Giovan Battista Gaulli, Carlo Fontana, Ferdinando Fuga, and Antonio Canova; its Presidents (the title replaced that of Prince in the nineteenth century) have been Bertel Thorvaldsen, Pio Piacentini, Giulio Aristide Sartorio, Fausto Melotti, Ignazio Gardella, Nicola Carrino, Gianni Dessi, Paolo Icaro, and, most recently, Marco Tirelli.

them still write to me today) nor was it for me. Later, in the 2000s, I taught at several institutions, not exactly Academies, but with a similar make-up: the Fondazione Ratti in Como and the IUAV in Venice. A few traces of these experiences have remained. So you might say I was an amateur academic!

AS: At art academies young students are taught about the canon (in Ancient Greek: Κανών, “rule”). Around 450 BC, the sculptor Polykleitos wrote a treatise on the canon, referring back to the proportions of human anatomy, in which the themes of beauty and harmony were theorized for the first time. From that first definition was developed all the artistic practice of the Western world. But if today we analyse the concept of canon from a perspective that differs from the one that up until now has been the prevalent cultural reference, perhaps the idea of universality, which is understood when we talk about canon in the West, should be reconsidered? Consequently, one is tempted to ask: are there several canons, depending on the culture where one finds oneself growing up? Hence, what are the models, in your opinion, in which a young artist can recognize him or herself, and what is the current role of academies that do not really want to remain anchored to an old value system focused on a single code of cultural precepts? In your introductory text to the exhibition at the Accademia Nazionale di San Luca you talk about “rule”. What do you mean by ‘rule,’ which in classical culture was synonymous with canon?

GP: Based on my experiences with those young students, I realized that while rules can exist, there is not just one rule. Above all, it’s important not to replace the old rules with new ones. Today, talking about rules isn’t possible because they refer back to something written. At most we can talk about an unspoken rule, an unwritten one, experienced personally, not shown: innate – you might say –, capable of interpreting the changing balance of the forces at play. In this case, more than a rule it is a reference that is not the same for everyone, not precepted, but felt individually. A rule that is not universal, but that belongs to its place of origin, not architecture for all purposes, but that corresponds to a sort of self-regulation.

It is true: the concept of the Academy is somehow ‘sacrilegious’ like memory. But there is something that can re-evaluate it. There is an underlying need, if not an urgency, to find some reference that resounds within the artist himself. It is not, however, a need to vent emotions, but rather to keep to something, a vision, which the artist already possesses, but that he must somehow ‘regulate’. The artists who find themselves teaching at the Academy can suggest to their young students that they follow this sort of inner rule without overdoing it, without starting to shout uncontrollably. Otherwise, shouting can lead to transforming the voice into a sound entrusted to improvisation.

AS: How much did your awareness of having to intervene in a place of great prestige like the Accademia Nazionale di San Luca influence the planning of your exhibition and the creation of the works you are presenting in its spaces?

GP: I accepted the invitation to show my work at the Accademia di San Luca with a particular spirit. I tried to imagine a theme that would be familiar to the place and to its history. This scenario led me to rethink the first version of *A come Accademia* that I showed (2010-11) in the Accademia di Brera's Sala Napoleonica in Milan. It is a work that constitutes a precious precedent for me, and based on which I conceived the exhibition design for the three adjoining rooms on the ground floor of the Accademia di San Luca. This starting point led to other works displayed on the facade of the Palazzo Carpegna (the academy headquarters), in the portico, and in the Salone d'Onore.

AS: Your works on display at the Accademia Nazionale di San Luca all seem to be connected. The spaces follow one another with no clear-cut separation between them. As if, when visiting these places and viewing the works, we were following a single path where there is no before or after. In one of the many texts in which you discuss the concept of the exhibition itself you once wrote: "An exhibition – needless to say – is there in order to propose the objects, to offer us images. But an exhibition is also, in turn and as such, an image itself. A frame consisting of time and place, which delimits the area that we find ourselves observing without a prescribed path (the direction of the visit), but instead implementing the *mise-en-scène* of the work (and not the meaning of the representation)".¹⁷ Would this be a good viaticum for the person who prepares to visit your show in Rome?

GP: I believe so, I hope so. Certainly not out of a love of coherence, but – I hope – as the observation of the noble space hosting me.

The platforms that I use in the first three rooms on the ground floor, all of them the same size, have the precise task of making evident how the three works installed there, *A come Accademia (I)*, *A come Accademia (II)*, and *A come Accademia (III)*, belong to the same theme.

AS: The visitor is welcomed to your exhibition by a work on the facade of the Accademia di San Luca. It is a flag titled *Al di là* (Beyond), 2022. How is this related to the Academy theme?

GP: The golden figure waving on the flag is the 'lady of the house', that is to say, the Muse who disperses into the sky, in a single gesture, an endless number of frames, they too golden, whose form and number we cannot discern. Hence, a suitable greeting for a place that has always welcomed artists and their works.

¹⁷ G. Paolini, "KOH-I-NOOR", in *Giulio Paolini, Da oggi a ieri*, exhibition catalogue (Turin, GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 8 May - 25 July 1999) (Turin: Hopefulmonster, 1999), p. 26.

AS: Could you describe the works whose title includes the word ‘Accademia’?

GP: The exhibition begins with the work *A come Accademia (I)* which consists in an overturned easel that becomes a horizontal plane. From above several sheets fall down bearing fragments of the figure of Sisyphus as depicted by Titian. As we know, Sisyphus was condemned to push a huge boulder up the slope of a mountain, but each time he got close to the peak, the rock would roll back down and Sisyphus would have to start over again, with no end in sight. This figure represents the artist who, as soon as he has an illusion – because it is an illusion, not truth – of having achieved results with his work, sees himself forced to start over again from scratch. The fragments of this figure are arranged on the easel surface, along with notes and plans, stuck in between some plaster columns resembling a temple. There is also a small piece of card stock that was painted in 1958, produced before *Disegno geometrico*, and titled *Particolare dell’Atlantide* (Detail of Atlantis): it refers to the legendary submerged island that it was believed hosted the remains of an ancient civilization that had vanished. So something that has to do with memory takes over, with the moment when I, at the age of eighteen, was beginning to experiment with painting. I was fascinated by Atlantis because it represented the unattainable. That led to my making the drawing on card stock that consists of an elementary application of light blue color with traces of the submerged ruins visible at the bottom in pink. The choice is based on my desire to show something that preceded the future absoluteness of *Disegno geometrico*.

A come Accademia (II) involves three moments: at the centre of the room a plinth with the fragment of a plaster female figure on it, while the other fragments are scattered all around. Two opposite walls each host half of the same plaster female figure, figures, divided into two parts, that harken back to the whole one that is not visible, evoked by the fragments laid down on the central base and scattered about on a platform.

In the third room *A come Accademia (III)* is made up of three bases of different heights (of which one consists of the overlapping of two of them), associated with objects and materials linked to the artist’s repertoire that circumscribe a ‘place of election’, arranged to host the becoming of the work. The bases served as a support for the plaster cast of the Venus of Phidias, an image of the artist’s studio printed on fabric that falls down to the floor, and exhibition design plans. A reading stand, located nearby, holds a white passe-partout from which different paper elements emerge, seemingly echoing the figures of the assemblage.

AS: As we continue down the exhibition path we come to the Academy portico where there is a work titled *In cornice*, 2022...

GP: *In cornice* (In the Frame) consists of the plaster cast of a female figure set down on a plinth, under the portico. The figure is there to offer us a series of frames of various dimensions: its hands are open as if it were trying to hold onto them in a sort of unstable pile. In making this work I wanted to create

the image of a figure that enjoys ‘placing itself inside a frame’. The statue harkens back to the classical world and the reference, albeit vaguely, is to the academic world. In this sort of dance of the frames, one of them, as if it had been chosen among the others, is displayed on the portico wall.

AS: Located in the Salone d’Onore is one of your works that, within the spaces of the Academy, is the last ‘station’ of the exhibition. The work is *Voyager*, 1989-2023...

GP: This large room is mostly used for events and meetings involving a certain number of people. The idea is to have sheets of paper rain down on the silent audience. These sheets descend from a portable drafting machine attached to the ceiling. The drafting machine, as if it were disjoined here, is a familiar object to the draughtsman. It holds sheets that fall freely, photographic reproductions of the walls and of the coffered ceiling of the same room. The sheets, instead of offering new figures, this time ‘reflect’ the surface they come from.

AS: Remaining within the area of what the Accademia represents, another topic that needs to be discussed is the comparison between the art of the past and that of today. In your work as well, the search for the new without ignoring antiquity and the memory of tradition are recurring elements. Your 2006 text *A come Accademia* begins as follows: “Resounding in the terms is something of the past, even if it is still present”.¹⁸ I would say that this incipit heralds a rather precise vision of the close relationship between what was already made by the past masters and today’s art. As we visit the collection of the Accademia Nazionale di San Luca we are surrounded by works that are a part of the history of Italian art and not just that: suffice it to recall the wonderful small terracotta lion by Gian Lorenzo Bernini from circa 1649-50, or the painting by Peter Paul Rubens *The Nymphs Crowning the Goddess of Abundance*, 1622, or the paintings by Guido Reni, Pietro da Cortona, Francesco Hayez, and Canaletto, to name only a few.

Your conversing with certain artists from the past, for example, Lorenzo Lotto, Diego Velázquez, and Nicolas Poussin, helps us to understand just how important it is for you to liaise with the History of Art. How would you describe this relationship, which obviously has nothing to do with the idea of the citation?

GP: These are not specialized citations, they are echoes I have gathered over time. The work is always equal to itself, it always has the same name, albeit with a different title. The mental glimmer that blinds our perceptive resources eliminates any hypothesis or research or meaning.

¹⁸ G. Paolini, “Fuori programma”, op. cit., p. 53.

AS: The Accademia Nazionale di San Luca holds some of the plaster casts made by Antonio Canova and Bertel Thorvaldsen. At the same time as your exhibition there will be one of the work of Canova. This means that, just as was done in the past,¹⁹ where a comparison was made between you and Canova, in Rome, although this time it is by chance,²⁰ it will be possible to create a visual narrative between two artists, in some ways rather distant from each other, in others rather close.²¹ One of the things you have in common, although the results obviously differ, is the use of the cast, which, since the early 1970s, has occurred very frequently in your language. On the occasion of the Roman exhibition, some of your new works are also plaster casts. What does the cast represent for you?

GP: A cast is simply perfect. It is actually even more than that: it conveys but it does not speak, 'it is not'. It is substantially a copy in so far as a copy can identify with its original, even though it is not that original. This particular aspect is intriguing because it is the clear and perfect proof of an original that can be split. I like the cast because, besides its candour and fiction, it is elegant. At times it is more beautiful than the marble version. A cast, unlike the original, which is untouchable, lends itself to being subdivided, to being mutilated, diversified from the original it refers to. For instance, the female figure in the second room that is a part of *A come Accademia (II)*, is cut vertically into two elements, shall we say two half-bodies, which can be positioned separately up against two different walls. It is a system of presentation that I had already used in the past in a series of works titled *Intervallo* (Interval). Between the two figures in question there is also a third one – and in this case as well I am referring to a series of work that were made in the past titled *L'altra figura* (The Other Figure).

AS: The idea of the fragment, an element that is very present in your work, suggests a world that has disappeared, something that has lost its integrity and that time has attacked furiously. In the romantic culture, along with the ruin, the fragment was a subject that was very present, in so far as it channelled a nostalgic tension towards the past. What does it represent for you?

GP: The most evocative landscapes I have ever seen are ruins. They are the deposits of memory. When you see a layer of stone fragments that have fallen to the ground, you feel there are enigmatic presences there. They allude to something about their history and their origin. This explains why the fragment appeals to me as a scenic element. Implicitly, there is also a sense of regret, because ruins speak of something that is no longer there. They manage to speak even without having their own intonation. They speak about Time, History, they have an implicit wealth of meanings that is inexorably appealing.

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

²⁰ The Antonio Canova exhibition, which opened at the Accademia Nazionale di San Luca in 2022 and has been extended into 2023, is part of the events commemorating the bicentennial anniversary of the artist's death in 1822.

²¹ A reference to Canova can also be seen in a work that Paolini made in 1973, titled *Venere e Marte* (Venus and Mars).

AS: You recently won the Praemium Imperiale sponsored by the Japan Art Association. It is a major acknowledgement, considered a sort of Nobel Prize of the arts. Does it represent an arrival point? What did it mean to you?

GP: Receiving an acknowledgement is always very fulfilling. Perhaps I should say it is 'consoling'. I believe that every classification – for better or worse – is a choice, a presumption. An award, like a court decision, pronounces a certificate, whether of merit or demerit, but always of a reduction to the relative. If – as they say – the artist frequents the antechamber of the Absolute, then the acknowledgement will find him exposed to an evaluation, to something that he, already rewarded by destiny, could neither aspire to nor expect.