

# HOW LONG IS TOO LONG? A LIFE-LONG GAZE

Giulio Paolini's formidable account  
of his own talent

S

**CARLO ANTONELLI** Square, ruler, protractor, compasses. We inevitably start at school, in Genoa, and from after school.

**GIULIO PAOLINI** Yes, once my school duties were over, I gave myself over even more to perceptual amusements, namely image and sound. Yet, sound was sacrificed, because it was so far away, a utopia. Instead, I felt I could continue... I went to visit exhibitions, to Palazzo Bianco in particular. In the summer at my grandparents' I wasn't guarded like kids are these days, they mostly stay at home. I used to spend days wandering around Genoa, especially in old Genoa. I liked the Romanesque churches, San Matteo, Santo Stefano. San Cosma and Damiano. Wonderful.

**CA** Wonderful.

**GP** Those very tours gave me the conviction that we could live as we wanted, in our own way.

**CA** Why?

**GP** Because I felt that dimension there, in those Romanesque voids, was mine, let me tell you... I remember that there was a Madonna by Barnaba da Modena, in San Cosma and Damiano, and I—even though I had no calling to religious faith—was fascinated by the spatial dimension of those interiors, where there was no one.

**CA** The old town was empty, it had been bombed.

**GP** They had had a life before, let's say.

**CA** You said: "To live as one wanted." Maybe that's the oddest thing I've heard, relating to a church. You are talking about a dimension of spatial harmony, of silence and rarefied image but also of suspended time.

**GP** Of absolute beauty, simple but pure: suspended time. State of grace.

**CA** Were you a quiet boy?

**GP** Quiet? Yes, absolutely.

**CA** That's what you were saying, that is, being as you would like to be. It was a dimension that matched how you were. We had, however, begun by talking about Palazzo Bianco.

**GP** Ah! Eh, Palazzo Bianco... Yes, that is also important, in my opinion. Almost like the church of Cosma and Damiano. I used to go out alone, all day long. And my grandparents would let me go, because they weren't afraid I would do who knows what. I was so captivated by these great paintings... It was the first museum I set foot in. There was a silence there too... there was no one there. These enthralling images made me forget closing time; the attendants, in short, came and said, "what are you doing?" I mean, they caught me... I was a bit, how should I say, absent-minded...

**CA** Dazed. Listen, weren't they part of Franco Albini and Franca Helg's set-up?

**GP** That's exactly what they were.

**CA** This is very important.

Carlo Antonelli  
Giulio Paolini

GP Albini was also later an architect for me, like Carlo Scarpa, who was close to my affection and admiration.

CA Also because the "frame" and the support and in some cases the glass, as it were, spatially and geometrically suspended the painting. It's a way we see recurring in the things you do as well. There is a certain way of looking at things.

GP Yes, of sealing.

CA Yes. Also of sealing the antique.

GP Yes, and also, how should I say... to bring it back from being forgotten and preserved to the dimension of existence, of visibility. Let's go back to 1959 and it was, I think, September. I had not yet turned twenty, I would have been twenty in November 1960. And I stopped, at this point, with the doodles, with the lines drawn at will on sheets of paper. I went to the attic of my house, which was really a small room full of suitcases and things. I set up a sort of inclined plane and some free planes for tools. In short. And there, making the 40x60 cm canvas with my own hands, fixed with nails on the frame, I felt I had risen to the occasion: first I traced the white on the canvas, then, with a tyroplane some thin, red and black lines. I did what I thought was a completed painting. Because, precisely, I sensed—without theorizing—its infinite potential. Here is the Geometric Drawing. And, when someone asked me, "but why did you, so young, do that weird painting?," with a bit of thought, I replied, "because I took the vows." But I insist, they were not the vows of

the church of Saints Cosma and Damiano. They were the vows of being able to feel what you are (or are not) to be (or not to be).

CA Ahhh.

GP That was just the first step, fixing the handmade cloth (I had no money to go and buy it). That had been like a dressing. The threshold of a convent.

CA And then?

GP And then that's it. Because, as you know, this is my first and last painting. I am virtually always in that moment and in that small space. Even if yes, I try to get out of it, I am always there. ♦

GIULIO PAOLINI

Giulio Paolini (1940) has exhibited in galleries and museums all over the world. His work can be found in renowned public and private collections both nationally and internationally. Paolini focuses his poetics on a conceptual dimension, on the constituent elements of a painting, on the space of representation, on the relationship between the work and the viewer, as well as on the figure of the author.



«L'uomo chinato sulla sua chitarra Nella verde giornata. Forse un sarto. Gli dissero: «Sulla chitarra azzurra Tu non suoni le cose come sono». Egli disse: «Le cose come sono Si cambiano sulla chitarra azzurra». Risposero: «Ma tu devi suonare Un'aria che sia noi e ci trascenda, Un'aria sopra la chitarra azzurra Delle cose così come esse sono». Ci si aspetta che l'espositore riveli la verità sugli oggetti esposti. Ma è possibile? Come si può rivelare la verità, quella vera, assoluta? Le cose non vengono forse cambiate e nascoste nel momento stesso in cui vengono esposte? Io non riesco a arrotondare un mondo, Quantunque lo rammenti come posso. Canto un capo d'eroe, dagli occhi grandi. Ed un bronzo barbuto, non un uomo, Quantunque lo rammenti come posso, E vi penetri dentro quasi ad uomo. Se suonar serenate quasi ad uomo È mancare le cose come sono, Allora di': tale è la serenata D'uomo che suona una chitarra azzurra.»

La «serenata» di un'esposizione è forse tutto ciò che possiamo sperare. Non la verità, ma l'eco di un suono. L'esposizione è l'accordatura prima di un concerto, dove il rumore di tutti gli strumenti che suonano contemporaneamente è la resa più chiara possibile del suono di ogni strumento. Ma cosa può fare un espositore, se lo spettatore non è pronto a vedere qualcosa di svelato? Solo un orecchio molto acuto può afferrare un singolo suono dal rumore, «rattopparlo [come] può / e raggiungere attraverso [esso] quasi lo strumento alla sua fonte».

L'esposizione ha luogo solo per una piccola parte nelle vetrine e nelle teche, e soprattutto nell'occhio (o nell'orecchio) di chi la incontra. Uno spettatore imparato coprirà immediatamente, come un bigotto prudente, ciò che l'espositore ha messo a nudo. Si tratta di un bigottismo innocente, da parte dello spettatore, motivato solo dalla mancanza di preparazione. Forse, in fondo, non è colpa loro, ma dell'espositore. Come si può pensare di spogliare semplicemente qualcosa, metterla in mostra, e poi aspettarsi che lo spettatore veda attraverso la nebbia che avvolge tutte le cose, anche quando sono suonate con la migliore «chitarra blu»?

«Perché esporre le opere d'arte?», si chiedeva il grande storico dell'arte dello Sri Lanka Ananda K. Coomaraswamy nel 1943, mentre ricopriva il ruolo di curatore dell'arte indiana, persiana e maomettana al Boston Museum of Fine Arts. «La cura delle opere d'arte non implica necessariamente la loro esposizione», scriveva.

«Che un artista vivente desideri essere "appeso" o "esposto" in un museo, può essere dovuto solo alla sua necessità o alla sua vanità... perché tutto ciò che è così personalizzato, cioè fatto da un artista per un consumatore, è controllato da certi requisiti». Per Coomaraswamy, l'atto di esporre non dovrebbe includere i prodotti della nostra società contemporanea e capitalista. Tutto ciò che il nostro mondo potrebbe mostrare, una volta rivelato nella sua nudità, sarebbe di scarsa o nulla utilità per l'elevazione dello spettatore. Solo i manufatti antichi, sostenute, sono degni di essere esposti. Ma devono essere esposti con molta attenzione e con la necessaria preparazione.

«Se la mostra deve essere qualcosa di più di un'esposizione di curiosità e di uno spettacolo divertente, non basterà accontentarsi delle nostre reazioni agli oggetti; per sapere perché sono quello che sono dobbiamo conoscere gli uomini che li hanno fatti. Non sarà "educativo" interpretare questi oggetti in base alle nostre simpatie o antipatie, o sopprimere che questi uomini pensassero all'arte alla nostra maniera, o che avessero motivazioni estetiche, o che stessero "esprimendo se stessi". Dobbiamo esaminare la loro teoria dell'arte, prima di tutto per capire le cose che hanno fatto con l'arte, e in secondo luogo per chiederci se la loro visione dell'arte, se si scopre che differisce dalla nostra, non possa essere stata più vera».

Per Coomaraswamy, esporre un oggetto (cioè un oggetto antico, proveniente da una società precapitalistica – gli unici oggetti degni di essere rivelati), significa aprire una finestra su un mondo diverso, dove la vita e le cose sono comprese secondo una prospettiva fondamentalmente diversa.

Si tratta di un processo lungo, più di iniziazione che di educazione: lo spettatore viene preso per mano dall'espositore, che agisce sia come curatore, sia come docente, sia come maestro spirituale. Stabilendo le condizioni necessarie affinché lo spettatore possa apprezzare ciò che è esposto – non solo comprendendo il suo contesto, ma condividendo la stessa visione del mondo abitata dal suo creatore – l'espositore accompagna lo spettatore attraverso un processo di trasformazione personale. Per rendere attiva una mostra, la relazione tra espositore e spettatore deve diventare intima, erotica, premurosa, personalizzata, inaspettata, intellettuale, spirituale.

Tutti termini che abbiamo già incontrato: l'espositore come sarto, spogliarellista, profeta, oracolo, detective, filosofo. Dispicare – *apokalyptein* – *aletheia*: i tre riflettori che dissipano l'oscurità dall'esposizione, lasciando solo il suono di una «serenata», dove tutto ciò che si può vedere viene rivelato, e tutto ciò che dovrebbe rimanere nascosto viene tenuto dentro le pieghe del rumore.

Nota del Traduttore: È stata scelta la traduzione di «azzurro» per «*blue*» per riportare alla mente il quadro di Picasso, *La Chitarra Azzurra*. Ma anche, (colloq.) malinconico, triste, depresso, giù di corda, giù di morale.

## IL TEMPO E IL LUOGO SONO AL CENTRO DEI RICORDI

Carlo Antonelli, Giulio Paolini

CARLO ANTONELLI: Squadra, righello, goniometro, compasso. Iniziamo inevitabilmente dalla scuola, a Genova. E dal dopo scuola.

GIULIO PAOLINI: Sì, finiti gli obblighi scolastici, mi detti ancor più agli svaghi percettivi, cioè l'immagine e il suono. Ma il suono fu sacrificato, perché era così lontano, un'utopia. Invece mi sentii in grado di continuare... Andavo a visitare le mostre, a Palazzo Bianco in particolare. Io dai miei nonni l'estate non ero custodito come si fa oggi, che si sta in casa. Passavo intere giornate in giro per Genova, soprattutto nella Genova vecchia. Mi piacevano le chiese romaniche, San Matteo, Santo Stefano. San Cosma e Damiano. Meravigliosa.

A: Meravigliosa.

P: Proprio quei giri mi hanno dato la convinzione che vivere avrebbe potuto essere come

si voleva, a modo proprio.

A: Perché?

P: Perché sentivo mia quella dimensione lì, in quei vuoti romantici, lasciami dire... Mi ricordo che c'era una Madonna di Barnaba da Modena, in San Cosma e Damiano, e io – pur non avendo nessuna vocazione alla fede religiosa – ero affascinato dalla dimensione spaziale di questi interni, dove non c'era nessuno oltretutto.

A: Era vuoto il centro storico, era bombardato.

P: Avevamo avuto una vita in precedenza, diciamo.

A: Hai detto: «Vivere come si voleva». Forse è la cosa più strana che ho sentito, relazionata a una chiesa. Stai parlando di una dimensione di armonia spaziale, di silenzio e di rarefazione dell'immagine ma anche di tempo sospeso.

P: Di bellezza assoluta, semplice ma pura: tempo sospeso. Stato di quieto?

A: È un ragazzo grazioso?

P: Quietò? Sì, assolutamente.

A: È quello che dicevi, cioè, l'essere come si vorrebbe essere. Era una dimensione che corrispondeva a come eri tu. Avevamo però iniziato parlando di Palazzo Bianco.

P: Ah! Eh, Palazzo Bianco... Sì, anche questo è importante, secondo me. Quasi come la chiesa dei Santi Cosma e Damiano. Uscivo da solo, tutto il giorno fuori. E i nonni mi lasciavano andare, perché non temevano che io facessi chissà che cosa. Ero così avvinto da questi grandi quadri... Era il primo museo dove mettevo piede. Anche lì un silenzio... non c'era nessuno. Queste immagini avvolgenti mi fecero dimenticare l'orario di chiusura; gli inservienti, insomma, vennero e dicevano, «ma cosa fai?». Insomma, mi scoprirono... lo ero un po', come dire assentato...

A: Imbabolato. Senti, ma non erano parte dell'allestimento di Franco Albini e Franca Helg?

P: Erano proprio quelli.

A: Questo è molto importante.

P: Albini per me è stato anche in seguito un architetto, come Carlo Scarpa, legato alla mia affezione e alla mia ammirazione.

A: Anche perché il «frame» e il supporto e in qualche caso il vetro, come dire, sospendevano spazialmente e geometricamente il quadro. È un modo che vediamo ricorrere anche nelle cose che fai. C'è un certo modo di guardare le cose.

P: Sì, di sigillare.

A: Sì. E anche di sigillare l'antico.

P: Sì, e anche, come dire... di riportarlo da dimenticato e conservato alla dimensione dell'esistenza, della visibilità.

Andiamo al 1959 ed era, credo, settembre. Non avevo ancora compiuto vent'anni, li avrei compiuti nel novembre del '60. E smisi, a questo punto, con gli scarabocchi, con le linee tracciate a piacere sui fogli di carta. Andai nella soffitta di casa, che era proprio un bugiattolo pieno di valigie e di cose. Mi attrezzai una specie di piano inclinato e qualche piano libero per gli attrezzi. Insomma. E lì, facendo con le mie mani la tela di 40x60 cm, fissata con i chiodi sul telaio, ecco che mi sentii così arrivato all'occasione: tracciai prima il bianco sulla tela, poi, con un tiralinee delle linee esili, rosse e nere. E feci quello che considerai il quadro compiuto. Perché, appunto, ne intuivo – senza teorizzare – la sua infinita potenzialità. Ecco il Disegno geometrico. E, quando qualcuno mi chiese, «ma come mai lei, così giovane, fece quel quadro così strano?», ragionandoci un po', risposi, «perché presi i voti». Ma insisto, non erano i voti della chiesa dei Santi Cosma e Damiano. Erano i voti del potersi sentire quello che sei (o non sei) di essere (o non essere).

A: Ahhhh.

P: Era proprio il primo passo, fissare la tela costruita a mano (non avevo soldi per andare a comprarla). Quella era stata come una vestizione. La soglia di un convento.

A: E poi?

P: E poi è tutto. Perché, come tu sai bene, questo è il mio primo e ultimo quadro. Sono virtualmente sempre in quel momento e in quel piccolo spazio. Anche se sì, cerco di uscirne, sono sempre lì.

## CELEBRITY INDUSTRIAL COMPLEX

Federico Sargentone

Il futuro dell'intrattenimento, o della cultura in generale, sarà segnato da un flusso incrementale di richieste, mosse da fan e spettatori di tutto il mondo. Il consumo culturale è oggi un'esperienza basata sull'estrema personalizzazione: i fan vogliono ciò che vogliono, e lo vogliono subito. Per quanto irrealistico possa essere. Con le piattaforme di streaming che consentono al pubblico di guardare, ascoltare e consumare contenuti senza limitazioni di spazio e tempo, ognuno è ora immerso in una bolla altamente personalizzata, sintonizzata individualmente, tanto autoreferenziale quanto, allo stesso tempo, piuttosto standardizzata. L'era dell'intelligenza artificiale non solo ha sviluppato nuovi modi per automatizzare e aumentare qualsiasi produzione di lavoro creativo, ma ha anche ridefinito le coordinate strutturali del fandom: i fan possono ora impegnarsi con rappresentazioni illimitate dei loro idoli, senza dover essere limitati ai loro corpi reali ed esistenti. Il passaggio da un fandom basato sugli idoli a uno basato sulle icone ha una somiglianza in qualche modo lineare con i processi di mitizzazione che hanno caratterizzato il cristianesimo fin dalle sue origini: se non hai bisogno del corpo, avrai sempre la sua immagine. (Si veda anche: *Simulacri e simulazione* di Baudrillard per una prospettiva non religiosa dello stesso dibattito). Il fandom potenziato dall'intelligenza artificiale e la mega-experience economy di oggi non solo rispondono al bisogno sempre crescente di contenuti, ma forniscono anche una valida strategia di uscita dall'unico fattore che mette a rischio la celebrità: la morte. Il complesso industriale della celebrità si basa oggi su strategie avanzate di conservazione, estendendo la durata delle star all'infinito, attraverso infinite opportunità di rappresentazione e ricontestualizzazione.

La celebrità, più che uno status, è una merce, e lo abbiamo già visto in passato: le cere di Madame Tussauds, le action figure delle celebrità, i poster e ogni tipo di memorabilia. La novità è il passaggio dalla celebrità-corpo alla celebrità-simbolo. La rappresentazione statica non è più sufficiente. Il simbolismo dinamico è ciò che i fan vogliono, e ottengono sempre ciò che vogliono. Il simbolismo dinamico è, tecnicamente parlando, gli ABBA che suonano un energico set di 90 minuti attraverso avatar virtuali, o John Lennon che rientra nelle classifiche nel 2023 con vecchie registrazioni della sua voce recuperate grazie all'intelligenza artificiale, o Meta che lancia 28 personaggi chatbot, interpretati da celebrità, di cui uno sarebbe stato pagato 5 milioni di dollari in due anni.

In questo quadro, l'autenticità lascia spazio alla replicabilità e sembra essere ciò che i fan vogliono. E lo vogliono ora.

## L'ANGELO CUSTODE

Carlo Antonelli, Christian Greco

CARLO ANTONELLI: Sei a capo di un'istituzione che contiene molte strutture di display, per il visitatore almeno. In quasi tutti i casi sono strutture che hanno la forma tradizionale di una teca che è fatta di pareti trasparenti e che contiene dell'aria. È noioso, ma partiamo da qua, nel senso che il tuo compito è bizzarramente quello di sovrintendere a questo strano luogo: parallelepipedi pieni d'aria – di aria compressa – che contengono delle cose. L'avresti detto?

CHRISTIAN GRECO: Sì, è vero. Peralto, le vetrine non sono qualcosa di neutro, né di neutrale, perché sono esse stesse una macchina epistemologica che determina la nostra visione e conoscenza dell'Egitto, nel mio caso, prima ancora che ci si soffermi anche a scrivere una singola didascalia, a fare una singola linea cronologica. Perché nel momento in cui io prendo un sarcofago e lo metto all'interno di questa vetrina trasparente, ho già fatto un'operazione epistemologica fortissima. Ho detto al pubblico che viene a visitarci che quello è un oggetto d'arte, senza dare una serie di caveat, senza dire che la parola «arte» nell'antico Egitto non esiste, senza dire che questo in realtà veniva chiamato «uovov» o «utero» nell'antico Egitto. Ed era un qualcosa di sacro che aveva un suo ruolo principale nel rituale dell'apertura della bocca e che permetteva la trasformazione e trasfigurazione del defunto permettendogli di continuare a vivere.

Il libro dei morti, che veniva chiamato *prt m hrw* (uscire di giorno), è una raccolta di formule che dovevano garantire al defunto di superare tutti gli ostacoli e di arrivare nei Campi Elisi.

Il sarcofago non era un'opera d'arte ma conteneva dei testi e delle raffigurazioni che dovevano garantire alcuni aspetti fondamentali per il defunto, la preservazione del corpo ed il fatto che come si vede nei coperchi dei sarcofagi *qrsw*, il defunto potesse partecipare al periplo solare diurno e notturno.

Quando si mette un sarcofago in vetrina si compie un'operazione epistemologica precisa. Si dice che questo oggetto è un'opera d'arte negando il ruolo che aveva in antico.

Quindi la vetrina in realtà impone di interrogarsi sul senso del luogo, sul senso del contesto, sul suo significato, cercando di contrastare l'effetto che la sua presenza determina, isolando e mettendo su un piedistallo oggetto in questione. In tutti coloro che non leggeranno una didascalia si formerà comunque un'opinione che io poi dovrò andare a correggere.

CA: Esatto. E molte sono le correzioni da fare. È il lavoro terrificante a cui sei stato sottoposto. Tu nasci come egittologo, giusto?

CG: Sì.

CA: Quindi capiti, si fa per dire, al Museo Egizio in ragione della tua specializzazione principale. Da quando la questione della restituzione si presenta nell'ambito degli studi e delle discipline che ti formano? E quando prende un'escalation?

CG: Intendi la restituzione degli oggetti all'Egitto?

CA: Sì. Perché l'altro fatto è che noi siamo costretti epistemologicamente, come dici tu, a guardare un oggetto, che è però un oggetto che qualcuno dice non essere il tuo. CG: C'è un passaggio intermedio di cui questo museo sente la piena responsabilità, ovvero l'influenza che si è determinata con la nostra

idea dell'Egitto. Questa idea si è formata anche all'interno di queste sale – e all'interno dei primi musei che, come questo, nascono in Europa – e che ci restituiscono una concezione di Egitto che non sempre corrisponde all'Egitto antico. Come tu sai, la storiografia della fine del XIX secolo è colma di interventi sul significato del passato, sulla sua esistenza o meno, e sul suo prendere forma in funzione del presente. Consiglio di leggere il saggio di Moses Finley, *The Use and Abuse of History*, dedicato a sottolineare come i punti di vista «storici» abbiano condizionato l'interpretazione di artefatti e civiltà antiche. I musei, in questo contesto culturale, contribuirono a costruire un Egitto antico che è un Egitto che non esiste. Lo costruirono, fra l'altro, in seguito alla spedizione napoleonica, in piena Restaurazione, quando si cominciano a formare le collezioni per i musei nazionali con ciò che arriva in Europa, che si riteneva il centro del mondo. Il museo di antichità ideale a partire dai primi esempi come Gottingen nel 1835 ospita antichità mesopotamiche, egiziane, greche e romane, in una celebrazione eurocentrica in cui l'Egitto è il primo tassello, il primo stato «ordinato», che però è tutto funzionale a questa appropriazione culturale il primo tassello di uno sviluppo che ha portato all'Europa moderna. Peralto, appropriazione culturale non nuova: i greci sentirono l'Egitto come qualcosa di loro, lo inglobano. Dopo la battaglia di Azio – che nel 31 a.C. segna la vittoria di Roma sull'Oriente, ma in realtà porta a inglobare l'Egitto – 13 obelischi egiziani finiscono a Roma. L'Egitto compare e diventa parte di questa storia europea. I musei si inseriscono, dopo Napoleone, in questa storia. Questa è la radice della questione delle restituzioni.

CA: Ma al di là della straordinarietà evidente, e della storia di quel territorio, ti sei chiesto perché? Sarò un po' brutale, che gliene frega a tutti dell'Egitto?

CG: Allora partiamo da Platone. Nel decimo libro della *Politéia*, Platone dice: l'arte deve essere cacciata dalla città ideale perché corrompe i giovani; tutta salvo l'arte egizia, perché è così allegorica, e quindi non è *mimesis mimese*, non imita la natura, ma addirittura cattura il logos nella pietra.

Per Platone, guardare le piramidi significava già guardare 2500 anni prima di lui ed era questo il fascino dell'antico, di un paese che aveva costruito i monumenti, i templi e i monumenti funerari in pietra, ovvero il primo paese che si pone il problema della memoria e di come tramandarla. Perché le tombe non sono nient'altro che una macchina per tramandare una memoria di sé, e questo aveva già un impatto immenso sugli antichi. Non dimentichiamoci poi il ruolo che ha avuto la spedizione napoleonica in Egitto, che ha determinato la sua riscoperta da parte dell'Europa: è il paese che ospitava ancora una delle sette meraviglie del mondo antiche (che ci sono ancora) ovvero le piramidi, e dove peraltro, grazie al clima, le antichità sembravano superare la caducità del tempo e della nostra esistenza. Penso sia quello che ancora oggi spinge le persone a fare la fila fuori dal Museo Egizio. Vedi il corpo della nostra mummia di Gevela e leggi «3100 avanti Cristo» ed è ancora lì. Sembra quasi che l'Egitto abbia superato i suoi limiti. Ed è sintomatico leggere come negli anni venti dell'Ottocento, quando si formano le grandi collezioni nazionali europee (come nel 1824 il Museo Egizio, ma poi nel '26 il Museo di Leiden) bisognasse sempre avere una collezione egizia