

MIMMO PALADINO

fare arte

Di Mimmo Paladino apprezzo l'evoluzione del percorso artistico e lo spirito sperimentale; la complessità delle realizzazioni e l'interdisciplinarietà che non rinnega i valori della specificità grafica, pittorica e plastica; l'inclinazione a estendere l'opera nello spazio esterno e a trattare particolari tematiche. L'artista, dopo l'iniziale appartenenza alla Transavanguardia, evitando vincoli programmatici a favore della libertà espressiva, ha sviluppato un discorso indipendente. Sebbene frequenti idealmente epoche remote, non è un citazionista: fa dialettizzare tradizione e avanguardia annullando le differenze linguistiche. Oltre a generare capolavori bidimensionali e scultorei ben identificabili, stabilisce relazioni con altri ambiti creativi e con ampi spazi reali.

Ecco allora le maestose installazioni in luoghi pubblici, le suggestive scenografie teatrali e le avventurose... interpretazioni visive di famosi testi letterari. In sostanza la sua produzione, per molti aspetti sorprendente, nasce dal desiderio di fare e di comunicare con naturalezza per necessità manuale e intellettuale. Paladino rivaluta le tecniche tradizionali; sfrutta le potenzialità di materie e oggetti prelevati dal quotidiano; associa anche alla scultura, con raffinata abilità, segno e colore; crea intrecci fra le culture esplorate ricordandoci che la ricerca di autenticità e la vera modernità non possono prescindere dal confronto con il passato. Per questo rivisita, con partecipazione affettiva e senso della Storia, i momenti che hanno contribuito a costruire le civiltà mediterranee e li rappresenta, con sensibilità contemporanea, attraverso visioni interiori e memorie iconografiche. Attiva un processo che dà origine a forme ibride, figurali e aniconiche; ad armoniose opere liriche e mentali dalla marcata soggettività; alla contaminazione dei generi affrontati e alla interazione con l'architettura, il teatro, la musica... E ripropone, in contesti misteriosi e magici, valori artistici, umani e spirituali, dimenticati o trascurati, senza però cadere nella retorica del già visto e nella ovvietà narrativa. Quindi, coinvolge emotivamente i visitatori, a volte perfino con componenti plurisensoriali, e stimola la riflessione.

Da dove ti sono venuti gli stimoli più significativi per l'attività artistica? "Il mio percorso artistico è stato facilitato perché avevo, e ho tuttora, uno zio pittore che frequentava poeti e pittori napoletani d'avanguardia. Ho conosciuto Persico, il poeta Martini... Erano cenacoli di letteratura, d'arte... Per me, giovanissimo, si trattava di argomenti difficili, ma di grande curiosità e fascino. Era come se avessi saltato tutta la cultura classica per partire direttamente dal contemporaneo. Fu anche importante e decisiva la visita alla Biennale di Venezia del 1964, dove vidi le opere della Pop Art: Rauschenberg, Oldenburg, Jasper Johns. Avevo quindici anni e abitavo a Benevento".

Ideazione e formalizzazione dell'opera si sviluppano sempre contemporaneamente? "Penso di sì. L'idea non è di prescindere dalla forma e viceversa, anche perché all'elaborazione di forme, materie e immagini si perviene solo attraverso questo *continuum*, o proprio con la manipolazione della materia".

Anche se l'opera non è pianificata, è possibile che alla base della sua realizzazione vi sia una progettualità inconscia, un'idea costruttiva inconspicua? "Non può non esserci dietro un lavoro d'arte ed è quasi sempre inconsapevole, oppure può essere consapevole ma poi qualcosa accade durante il lavoro. Più guardo l'arte antica e più mi sembra che ci siano delle relazioni universali tra noi e il passato. I pittori del Cinquecento, Seicento, non si comportavano diversamente da noi. L'altro giorno osservavo, con particolare attenzione, come attraverso un mirino fotografico, le opere di Duccio. Certi dettagli sono estremamente moderni; dico *moderni* perché li potrei fare pure io. Questo è il mistero che ci accomuna".

Le pulsioni profonde sono razionalizzate da cultura e pensiero? "Non si deve pensare che l'arte debba essere un susseguirsi di emozioni e sensazioni. Lo stesso Pollock, probabilmente, quando eseguiva il suo *dripping*, aveva una strategia quasi di controllo. Non mi pare che sia utile



Mimmo Paladino nel suo studio di Roma, foto di Luciano Marucci

lasciar fluire le immagini senza approfondimento e senza un controllo sulla loro forma".

La persistenza di certi simboli o frammenti iconografici da quale esigenza è indotta? "Da ciò che conosco di più. Il mondo visivo che mi appartiene è quello dell'area mediterranea: frammenti romani, miti arabi, spagnoli e tutto quello che fa parte della cultura che ho sempre visto. Sono una forma di linguaggio e mi è più facile mettere un elmo che sembra romano, sannita, piuttosto che un'altra cosa. Non nego mai dei significati particolari a queste forme. La testa è l'uomo oppure sono le teste romane che io vedevo sui muri longobardi di Benevento".

Nella frammentazione e nell'ibridismo di figure o entità aniconiche è individuabile una sorta di racconto o di percorso interno? "No, visto che tutto può essere il contrario di tutto: puoi benissimo avere un'idea di partenza e rendere l'insieme privo di immagini o che ha una trasformazione autonoma, nonostante le intenzioni".

Al di là dell'indubbia freschezza percettiva della tua opera e dell'intensità del messaggio, non è semplice individuare dall'organicità e dagli intrecci culturali e temporali gli elementi che più la rendono attuale. Hai coscienza della tua modernità? "Qualcuno ha detto che finché si è vivi e si lavora si è moderni e contemporanei. Sulla contemporaneità e il moderno ci sarebbero da dire tante cose. Mi ritengo moderno per il fatto che cerco di trovare una forma di linguaggio che non cita nulla di tutto quello che la storia ci ha consegnato. E quando avviene la citazione, non è mai di tipo letterario; è un uso della storia in quanto patrimonio anche personale".

Se non sbaglia, un elemento unificante dell'opera può essere rappresentato dalla simmetria percettiva. "Non sempre perseguo questo elemento. La simmetria è un'altra cosa, mentre l'idea dell'equilibrio formale è ciò che dicevo prima a proposito di Duccio. Ma questo, ovviamente, fa parte della natura dell'artista, a meno che non si voglia scompigliare la composizione per una ragione culturale o ideologica. Se voglio fare un quadro che ha una sua aspirazione, la ricerca di equilibrio è inevitabile. In questo ho imparato molto da Burri. Le sue masse sono antiche: le stesse di Masaccio".

Il percorso consequenziale e la ripetizione più o meno differente non ostacolano la sorpresa che persegui costantemente? "Anzi, penso proprio di tentare la strada della non ripetizione. Il fatto stesso di scivolare da una immagine spesso non iconica a una che invece ha una visualità riconoscibile, di mescolare questi elementi, è proprio perché tento di non ripetermi".

Ritieni essenziale coniugare le culture del passato con quelle del presente? "Non sono io che le coniugo; si coniugano da sole, perché non cito ma prendo dal passato".

Primitivismo, storia dell'arte e contemporaneo convergono in un'unica azione temporale? "Estrapolando la fase delle avanguardie tout court, dove c'è un preciso progetto intellettuale e ideologico, credo che, almeno per quanto riguarda me o certa arte italiana, questo *continuum* c'è. Io ho più affezione per il primitivismo italiano e, pensando in generale, per l'arte africana che ritrovo più legata alla nostra storia; alla capacità dell'essere umano di esprimersi anche quando non è artista di mestiere. Mi interessa l'idea di potersi esprimere comunque e sempre".

Il tuo vissuto, invece? "Ci sono immagini che possono tornare alla mente. Una volta ho dipinto il quadro *Notte di Pasqua* (il titolo, ovviamente, l'ho dato dopo aver terminato l'opera), una sorta di grande tavola con cose poco riconoscibili, ma che si suppone che siano commestibili. Beh, non puoi non ricordare che nel Sud, nelle notti di Pasqua, c'erano grandi tavole piene di cibo, che si preparava la notte. Lì può esserci una relazione con il quotidiano; un ricordo, una memoria personale suscitata da un'immagine. Poi c'è il ricordo sociale, vissuto da tutti, che entra senza volerlo, anche se pare che nell'opera non c'entri nulla. Soprattutto Caravaggio faceva entrare il vissuto nelle sue opere. Doveva dipingere un santo e in quel santo c'era tutta la storia del

momento. Pure il quadro più astratto di questa terra fa entrare dentro l'opera un vissuto soggettivo o universale”.

Si può parlare di autobiografia? “Amo molto di più che nell'opera entri un vissuto collettivo di cui io sono parte”.

E l'elemento tempo come si manifesta all'interno dell'opera? “Per me è una fase di estrema lentezza o di velocità. Non riguarda necessariamente la manualità dell'opera, ma l'attenzione e la concentrazione sul lavoro”.

Questo per l'esecuzione, ma per l'immaginario e i riferimenti temporali? “È tutto un assieme. L'esecuzione prevede che concludi l'opera, ma mentre la stai facendo ne hai già pensata un'altra. Serve per preparare l'immaginazione della successiva, che può scattare in un attimo. È come se io stessi dipingendo un quadro ad occhi chiusi ed esso non avesse un fine reale, ma utile a far emergere qualcos'altro che magari non è un quadro”.

Fuori dai cicli tematici il singolo lavoro è frutto dell'atto creativo di un momento o di un processo? “È sempre frutto di un processo, mai di un momento, però, se manca quel momento, non succede niente”.

Per la ricerca di qualità formali o di motivi concettuali il lavoro solitamente si sviluppa con passaggi sottili? “Nel mio, forse no. Io posso passare da una architettura a una scultura, a un disegno. Sono passaggi lievi che, a occhi meno attenti, possono sembrare bruschi”.

L'iconografia di oggi in cosa si distacca da quella degli anni passati? Vuole essere più indipendente da riferimenti storici; si va arricchendo di immagini simboliche? “Ho sempre detestato che la mia opera fosse letta in chiave simbolica”.

Più che al simbolo sei interessato all'evocazione? “L'evocazione mi piace di più perché, se faccio una croce, è un segno universale, non la crocifissione in sé”.

La geometria assume un'autonomia espressiva? “Questa componente è entrata spesso nel mio lavoro in maniera precisa e determinata. Uno dei primi quadri in cui ho fatto uso di questo elemento era intitolato *Non avrà titolo*, poiché voleva escludere qualunque significato che non fosse quello della pura organizzazione di uno spazio. Spesso le immagini geometriche convivono con quelle figurative, hanno una loro spazialità e magari la testa di un cavallo, un elmo... Cosa può significare se non di portare ogni volta una forma di ordine intorno alle idee? Ritengo che l'opera non possa escludere la fase a cui accennavo: non necessariamente progettuale, ma con lucidità di pensiero sì. Alcuni lavori si ispirano a Paolo Uccello, dove l'idea della geometria è fondamentale. In lui c'è addirittura una ricerca scientifica sull'uso della geometria, anche se quello che ne risulta è la battaglia con i cavalli, le lance che rompono lo spazio... Quindi, si va oltre il presupposto matematico per creare una forma di emozione visiva e di spazio. Questo mi interessa”

Prima dicevi che trai ispirazione pure dalla materia... “Direi quasi sempre. Quando accade, l'opera non è fatta solo di colori; spesso uso materie trovate. Ho realizzato una scultura intitolata *Caduta a ragione*. Per i più il titolo è incomprensibile, perché il soggetto rappresenta una figura umana cosparsa di uccellini. La storia è molto semplice. Stavo immaginando una forma intorno alla figura umana che mi era abbastanza consueta. Demetrio Papanoni mi aveva mandato in regalo uno scatolone di uccellini di legno intagliati che tenevo lì da mesi. L'opera non riusciva a essere definita, poi arrivò l'attimo in cui mi ricordai degli uccellini. Non credo alla casualità che determina l'opera d'arte, però tutto avvenne come se fosse stato programmato, preparato inconsapevolmente. Gli uccellini erano appunto “caduti a ragione” per completare l'opera. Mi è bastato prenderli e attaccarli sulla scultura. È un esempio per far intendere come a volte l'opera, più che da grandi elaborazioni, possa nascere da un procedimento estremamente semplice. È il *io non cerco, trovo* di Picasso. In fondo quegli uccellini non li ho cercati: erano lì e in quel preciso momento hanno dato la soluzione”.

Dove risiede il vero senso dell'opera? “Nelle opere belle e in quelle brutte [sorride]. È nella totalità dei lavori dell'artista. Non penso che ciascuno di noi nella sua vita faccia un capolavoro e basta. Tutto avviene in una lenta costruzione. Quando l'opera è efficace, racchiude in sé tutto quello che è servito a realizzare quel lavoro”.

Il carattere religioso che emerge da certe tue opere come va interpretato? “Direi più che altro in senso spirituale. Credo che l'arte serva allo spirito di chi la osserva e forse anche di chi la fa. Un'opera che abbia una conclusione efficace non può trasmettere solo un'idea di linguaggio fine a se stessa. Questa è più una responsabilità dell'architettura, però la pittura, la scultura lo possono fare e spesso lo hanno fatto. Una colonna di Brancusi è un'opera di grande pensiero spirituale”.

Il linguaggio va assoggettato ai contenuti o deve mantenere una sua autorevolezza? “Non avendo committenze che mi obbligano a temi, o forme ideologiche che mi costringono a un linguaggio piuttosto che a un al-

tro, il contenuto non ha valore. È quello che l'opera contiene: un nero, un bianco, un rosso, una forma plastica”.

Esibire eccessivamente il linguaggio sarebbe autoreferenziale... “Nel mio lavoro il linguaggio è fondamentale, ma è il contenuto che lo determina e viceversa. È una vecchia questione. Una mela è una mela. Una volta riconosciuta come tale, diventa una sfera con l'ombra e alla fine quello è il contenuto dell'opera. Io non sto raccontando di una mela, altrimenti farei della letteratura”.

Il virtuosismo fa bene o nuoce all'opera? “Se un artista è virtuoso, buon per lui. Non credo nelle cose fatte male perché non si sanno fare”.

L'esemplare installazione all'Ara Pacis svela la tua inclinazione a relazionarsi con la musica, lo spazio architettonico e il teatro. È stata un'esperienza che intendi proseguire, sia pure per altre vie? “Il lavoro dell'Ara Pacis ha seguito quello di Londra, realizzato con lo stesso Brian Eno. Questo perché ho grande curiosità verso altre espressioni artistiche e sono certo che possano convivere per dar luogo a nuove forme anche di rivisitazione della pittura stessa, non trascurando e ben sapendo che ci può essere il rischio di teatralizzare una cultura o un dipinto. Ho lavorato spesso per il teatro. Mi piace correre certi rischi”.

Le relazioni con l'architettura si vanno intensificando? “Mi hanno voluto onorare di una laurea in architettura, quindi qualcosa di vero c'è. Per esempio, ho affrontato la piazza di Vinci tra architettura e scultura. Mi capita di collaborare con architetti, ma sempre come scultore o pittore. La cosa bella per me sarebbe costruire qualcosa assieme a un architetto. Molta architettura contemporanea scivola nella scultura, invece, gli architetti dovrebbero lavorare come nell'antichità: con scultori e pittori, fin dalla nascita del progetto”.

Ti darebbe la possibilità di strutturare ed espandere l'idea nello spazio reale... “Potrebbe essere un bel tema quello di lavorare fin dall'inizio con gli architetti civili in un grande edificio, un ospedale, una piazza, un altro luogo pubblico. Tutto andrebbe a vantaggio di chi ci vive”.

Significherebbe dare al lavoro artistico anche una valenza socialmente utile. “Questo aspetto, al quale mi riferisco spesso con poco successo perché non c'è tale tipo di committenza, mi sembra sempre più importante. Vinci è stato un episodio raro: un piccolo paese che ha voluto una grande realizzazione”.

Il tuo è un caso speciale. Pur essendo un artista introspettivo, non sei chiuso nel quadro. Questo lavoro si addice maggiormente agli operatori visuali più oggettivi. “Ritengo di essere tra quelli che potrebbero fare questo tipo di lavoro, appunto perché non faccio solo il quadro, ma anche esperienze per gli spazi esterni. La *Montagna di sale* di Napoli non era né introspettiva né chiusa. Viveva totalmente in uno spazio architettonico abitato da gente che ne è rimasta particolarmente colpita. Ha avuto un'eco di popolarità unica”.

È singolare che tu riesca a fare opere di questo genere. “Cito l'esempio di un altro artista che si è portati a credere non sia tanto comunicativo: Ettore Spalletti, il quale ha fatto una sala mortuaria in un ospedale francese, un'opera di grande importanza laica in cui l'uomo e l'umanità incontrano la morte”.

Spalletti, però, è un minimalista sensibile più vicino alla progettualità dell'architettura. “Il problema non è di essere minimalisti, ma di capire come avvicinarsi allo spazio dell'architettura, del sociale, con un linguaggio che apparentemente sembra oggettivo”.

I lavori teatrali rappresentano un altro capitolo impegnativo del tuo percorso? “Sono paralleli ad altri. Quando mi chiedono di lavorare per il teatro, accetto quasi sempre perché si vive la dimensione visiva anche con l'utilizzo di mezzi e strumenti che non sono propri della pittura e della scultura. Le luci, i materiali, gli attori creano una *scatola* di grande magia”.

La valenza scenografica, piuttosto evidente in certe tue realizzazioni, sembra funzionale alla visualizzazione di alcuni aspetti interiori, alla necessità di liberare e portare in superficie energie, di animare la figurazione e di esibire la re-esistenza dell'umano, di coinvolgere gli spettatori. È così? “Quando c'è questo aspetto è sicuramente legato a ciò che si sta facendo. Per esempio, la *Montagna di sale* che aveva le radici in un'opera scenografica di Gibellina, è stata ripresa, parallela a una mostra, come opera centrale in Piazza Plebiscito a Napoli dove c'era questa forma enorme, tra l'altro molto epica, con il sale bianco e i cavalli neri. La gente l'ha accolta con entusiasmo riconoscendo nelle forme qualcosa di antico che le apparteneva. La mia volontà era quella di portare in un luogo pubblico un'immagine forte e, allo stesso tempo, evocativa”.

...Intendeva “scenografica” come positiva componente aggiuntiva dell'Opera. “Per me era quasi inevitabile dove c'erano altri elementi come il suono di Brian Eno e le luci. L'idea di utilizzare un'illuminazione particolare era voluta da Eno perché si cercava il coinvolgimento dello

spettatore in maniera meno astratta. Non per mezzo di dipinti al muro, ma con il suono, la suggestione...”

Infatti, l'aspetto evocativo era dominante. “Si chiamava *Opera*, proprio per sottintendere l'opera lirica e portare l'attenzione verso quest'altro aspetto”.

Mi pare che sei particolarmente interessato alle interpretazioni visive di testi letterari. “Amo molto l'oggetto-libro. Se mi si presenta l'occasione – dal *Don Chisciotte* all'*Odissea* – mi piace avventurarmi in questo tipo di lavoro, non trascrivendo in modo visivo quello che c'è scritto, ma facendo un lavoro parallelo”.

Insomma, le contaminazioni e gli sconfinamenti disciplinari non mancano... “Riconduciamo il tutto al 1977, al lavoro che si chiamava *Mi ritiro a dipingere un quadro*. Il che significa che fino al 1976-77 in arte c'era un azzerramento totale di qualsiasi forma visiva, di qualunque materiale, di approccio alle cose. Io, insieme con qualcun altro, sentivo la necessità di uscire da quell'azzerramento. Comprai una tela standard e scelsi un titolo di partenza per un dipinto in cui non mi interessava neanche cosa stessi raffigurando. Era una figura in un interno, con colori primari, mattisiani. Esposi il dipinto a Torino, nella Galleria Persano che rappresentava Pistoletto, Merz... Il lavoro esprimeva la mia evoluzione artistica e forse di alcuni compagni di strada che venivano da un'atmosfera tardo-concettuale, però con la necessità di liberare il campo da qualunque condizionamento ideologico. La pittura poteva essere una delle strade da riaprire proprio in termini del fare e dello spaziare del linguaggio figurativo, astratto, installativo, scultoreo, per restituire all'artista una libertà che stava perdendo o che stava diventando condizionante. La mia storia, probabilmente, è nata lì”.

Dai primi disegni ai lavori fotografici e ai dipinti; dai mosaici ai quadri tridimensionali e alle sculture; dalle installazioni ai lavori teatrali, alle realizzazioni nello spazio naturale e urbano; dalle integrazioni con l'architettura ai rapporti con la letteratura e la musica... Una ricerca a tutto campo che evidenzia eclettismo, versatilità e tendenza espansiva. Si tratta di un nomadismo che non ha limiti linguistici? “L'artista non deve avere regole rigide. Abbiamo grandi esempi nell'arte italiana, come quello di Lucio Fontana”.

Senza togliere nulla ai talenti della specificità... “Certo! Fontana era un artista che non si voleva chiudere in uno schema rigido”.

La scultura che posto occupa nella tua produzione? “La scoperta è stata relativamente tardiva. Sono ormai trent'anni che faccio sculture, ma sicuramente hanno un posto laterale alla pittura. Mentre dipingo e disegno continuamente, non sempre faccio sculture. Hanno una difficoltà diversa, prevedono un'assistenza pratica e un altro tempo di esecuzione. Mi è più semplice fare un disegno, un quadro, pur non trascurando l'idea della materia. Del resto, la mia stessa scultura è sempre pittorica o grafica, mai plastica”.

Da quale pratica creativa sei attratto attualmente? “Quasi sempre – soprattutto nelle soste cittadine a Roma o in altri luoghi – ho rapporti con laboratori per l'incisione, l'acquaforte, la litografia. È una pratica che continuo parallelamente ad altre. Intanto perché vanno sostenuti questi eroi della stampa (purtroppo sono scomparsi quasi tutti) che ancora credono che un libro d'arte abbia una sua bellezza e un suo valore. Quando c'è da farne uno, accetto senza esitare”.

In generale intendi creare uno spaesamento e, nello stesso tempo, uno stimolo all'introspezione? “La vecchia idea concettuale di spostare un dipinto in uno spazio che sembra estraneo non mi interessa più di tanto. Lascio lo spaesamento ad altri artisti che sono più bravi a fare questo. Mi interessa invece essere più attento affinché colui che guarda possa avere un momento di attenzione e di riflessione. L'arte, soprattutto di questi tempi, non dovrebbe urlare, perché c'è fin troppo rumore. Fellini nel film *La voce della Luna* diceva: *Se tutti facessimo un po' di silenzio...*”

Vantaggi e svantaggi dell'appartenenza alla Transavanguardia? “I vantaggi sono sotto gli occhi della storia. Sicuramente l'idea nacque dalla cosiddetta appartenenza, ma nessuno di noi pensava di appartenere se non a un paese, a una città, a una civiltà. L'idea teorica mi sembrava interessante. Poi ognuno è andato per la sua strada. In quel periodo il mondo prestava attenzione agli italiani e questo è successo poche volte”.

Più che esaltare la pittura ti proponi di reinventarla? Il linguaggio pittorico specifico può riservare altre sorprese...? “Naturalmente penso che la pittura non sia morta. Ha dei momenti in cui è più attenta al proprio linguaggio e altri di distrazione. La pittura, in quanto mestiere del dipingere, non può finire. Mi interessa meno quella che si concentra su una trasposizione da immagine fotografica. La fotografia è molto più potente, come il cinema è più potente del video. Un video d'artista non è più forte di un film di Fellini o di Bergman. La pittura nasce da una

materia; la inventa pur non tradendo la materia stessa e non può partire da un'immagine che ha già una sua connotazione linguistica. Non voglio fare nomi, ma molta pittura di oggi, pur se fatta con pennelli e tela, è brutta fotografia”.

Ma sei animato da un desiderio di postmodernità? “Credo che il post-moderno, a lungo dibattuto, non riguardi la pittura, piuttosto l'architettura. La pittura non ha toccato gli stessi temi, almeno in modo così schematicamente ideologico. L'architettura sì, perché tutto sommato è teorizzabile. Prendere una colonna e metterla in un edificio è una forma di teoria architettonica. A me non piace, non interessa”.

A giudicare dalla tua profondità, rispetto alla diffusa superficialità di molti altri, si direbbe che vai controcorrente. “Guai se l'artista non andasse contro sé stesso, più che controcorrente! *Controcorrente* significa mettere in discussione ogni giorno quello che si fa. Mi sembra utile. Ci sono dei notevoli artisti, anche più giovani di me, che hanno messo a fuoco un tipo di lavoro distante dal mio, ma che ha una sua importanza, soprattutto in quella chiave di proposizione che si diceva prima: nello spazio pubblico. Eliasson, per esempio, mi sembra interessante”.

Stai ancora realizzando l'opera unica iniziata anni fa? “Tutta l'opera di un artista è come un grande poema sinfonico. Se vogliamo indicare un termine, il frammento è una nota che probabilmente può essere eseguita sia singolarmente che nella totalità. È evidente che c'è una piazza, ci sono una montagna, un film, dei quadri. Sono frammenti, non opere compiute. La stessa esperienza cinematografica non è un'opera compiuta, rimane l'idea di volerla continuare all'infinito. È giusto che sia così, soprattutto perché penso che un pittore non debba *ripetersi*. Ci sono pittori come Morandi che sembrano aver fatto sempre le stesse cose. Così non è”.

Un operatore visuale dalla forte identità come te - che valorizza le memorie culturali con sensibilità mediterranea, la pratica manuale nel rispetto della tradizione artigiana e si esprime con assoluta libertà - come vede il fenomeno della globalizzazione che provoca indifferenziazione? “Male. Non posso dividerlo, anzi il fatto stesso che io faccia l'artista è un modo per sottrarmi, e di tentare di sottrarre quanta più gente possibile, al livellamento. Il lavoro di un artista dovrebbe spostare il piano dell'attenzione da quello che accade nel mondo verso un attimo di silenzio e di riflessione. Maggiore lentezza è sicuramente salutare. Spostandomi su un argomento che non è assolutamente pittorico e artistico, sono convinto, per esempio, che i centri commerciali arrecano grave danno. Distruggono il tessuto culturale del commercio tipico di una cultura italiana ancora viva, fatta di piccoli negozi dove si possono scambiare due parole comprando la mortadella. Mi sembra che la loro scomparsa sia un delitto culturale. Quindi, penso che l'opera d'arte debba avere un preciso compito, o almeno tentare di averlo. Innanzitutto perché mi ritengo un artista legato a una cultura mediterranea fatta ancora di queste cose. Non è una forma nostalgica, ma reale”.

Tu che rifiuti i mezzi impersonali, come giudichi gli odierni procedimenti meccanici o digitali? “Personalmente non li so usare, ma tutto può essere utile all'espressione se, attraverso tali strumenti, si fanno delle cose che hanno un valore. Però, seppur con tono leggermente nostalgico, penso che la scomparsa del supporto della pellicola qualcosa abbia tolto alla fotografia, come l'uso indiscriminato del computer ha tolto all'architettura. Architetti di grande valore ancora disegnano e poi trasferiscono al computer: è utile, accorcia i tempi. La maggior parte fa diversamente: usa subito il computer e vengono fuori delle patacche...”

Credi utopicamente nella dimensione cosmica o vuoi semplicemente evocare e provocare una riflessione sui valori atemporalità? “Mi piace molto di più che l'individuo accetti una condizione che è quella sua e possa riflettere sul passato e sul presente in maniera autonoma. Come dire, non avere il condizionamento né del passato né della cosa senza tempo. L'arte ha una storia, ha delle date, ha dei momenti precisi, però c'è anche quello che dicevamo, cioè che Duccio di Buoninsegna o Giotto ancora mandano a noi dei segnali che possiamo guardare con attenzione. Giotto era un pittore del Trecento, lo sappiamo benissimo, però a me pittore del Duemila trasferisce ancora delle argomentazioni che mi interessano”.

C'è un'idea di etica consapevole in quello che fai e dici? “Non me lo voglio neanche chiedere. La pittura non si è mai chiesta queste cose. Vedo un quadro di Rothko, conosco anche quando è stato necessario fare quell'opera storicamente, se il quadro è formidabile e mi comunica tutto quello che probabilmente contiene, me ne servo”.

Fino a che punto l'oggetto artistico è autoreferenziale? “Lo si pone volutamente in modo autoreferenziale – e questo è un argomento che interessa di più una formula di tipo avanguardistico – oppure ine-

vitabilmente diventa autoreferenziale quando si spoglia di qualunque forma rispetto a chi lo guarda. Voglio dire che l'opera può parlare per sé stessa, ma non può essere esclusivamente autoreferenziale”.

Una parola più aderente al tuo lavoro. “Fare, fare, fare. Mi considero un operaio e come tale non mi preoccupa tanto di altro”.

Sei soddisfatto dei rapporti con i galleristi? “Si incontrano personaggi straordinari che magari sono meno bravi come mercanti, ma utili all'arte. Ricordo Lucio Amelio, grande costruttore di situazioni. Era poco importante se sapeva vendere bene o male”.

Riesci in qualche modo a controllare la presenza delle tue opere alle fiere? “È un argomento che non mi ha mai preoccupato più di tanto. Il destino delle opere, una volta che escono dallo studio, è quello di incontrare il mondo. Se le ritrovi alle fiere o da un'altra parte non fa differenza”.

Quando, per esempio, ad ArtBasel vengono portate o mancano tue opere cosa provi? “È una forma di termometro a volte veritiera a volte no. Non bisognerebbe inseguire le opere. Potrebbe essere divertente sapere se ci sono quelle importanti o meno, ma credo che l'essenza che porta a fare queste cose non è di natura esclusivamente economica; non può esserlo, perché ciascuno di noi, quando ha cominciato con i primi disegni, non ha pensato che avrebbe fatto i soldi, piuttosto quanto fosse necessario e piacevole dipingere e disegnare. La nostra non è una carriera per cui dici: *Voglio fare l'avvocato per guadagnare un sacco di soldi, oppure faccio il medico*. Chi nasce pittore, dipinge tutta la vita e può morire povero perché non ha guadagnato una lira. Eppure ha continuato a fare il pittore. Perché? È una domanda che pongo al pubblico. Perché l'uomo ha la necessità di comunicare da sempre con il segno? Io mi ritengo fortunato di poter vivere facendo queste cose ma, quando ho cominciato, ho dovuto insegnare”.

Ho letto le tue critiche alla mostra *Italics*... “Non ho criticato *Italics* che, tra l'altro, non ho visto. Però non mi piace l'idea che si possa speculare sull'arte pensando che è fatta di frammenti di opere e non della totalità. L'idea che possa essere costruita una storia dell'arte italiana attraverso un piccolo o grande capolavoro, non mi pare didatticamente corretta, visto che è una mostra pubblica. La storia va fatta con la storia degli artisti. Ci sono pittori degni di rispetto come Guttuso. Il problema è che, parlando di pittura, *I funerali di Togliatti* non sono più importanti della *Fuga dall'Etna*. Se ci riferiamo alla strategia politica, è cosa che a me non interessa”.

E la questione sollevata da Kounellis? “Se a un artista non piace la compagnia, ha tutto il dovere e il potere per non esserci”.

Se non avessi fatto l'artista, quale attività o esperienza di vita avresti scelto? “Il pittore è sempre stato quello che ho voluto fare e non cambierei per nessuna ragione”.

Qualche domanda di estrema attualità che ci riporta al presente. Il ciclone finanziario che si è abbattuto sul pianeta cosa ti fa pensare? “L'umanità è fatta di queste cose. Sarebbe troppo bello se tutto andasse come si vuole! Io non so quale influenza possa avere sull'arte, ma sicuramente positiva”.

A parte il peggioramento delle condizioni dei non abbienti, può essere salutare per promuovere un modello di sviluppo più a misura d'uomo? “Se la saggezza fosse di questo mondo, probabilmente sì. È la storia di cui parlavo prima, quando Fellini chiude il film dicendo: *Se facessimo tutti un po' di silenzio*. Anche sulle esagerazioni dell'economia, in arte o non in arte, probabilmente si capirebbe di più e forse anche i non abbienti vivrebbero meglio. I poveri esistono perché c'è troppo dall'altra parte”.

Potrebbero esserci riflessi anche sulla produzione artistica e sulla produzione culturale? “L'attività culturale non può spegnersi per una faccenda così materiale. Peggio per chi segue in maniera isterica gli andamenti della borsa dell'arte! Gli intellettuali, i pensatori, gli artisti se ne fregano”.

L'opera d'arte forse rischia di essere apprezzata ancor più come oggetto feticistico che per i valori ideali e spirituali. “Chi fa questo non apprezza le opere d'arte, ma il loro valore intrinseco, il che è un'altra storia”.

Come artista, trovi qualcosa di positivo nell'uso di internet come mezzo di comunicazione? “Una cultura appresa attraverso internet non è utile



“Porta di Lampedusa – Porta d'Europa” 2008, ceramica refrattaria, m 5 (h) x 3 ca (larghezza), ph Alessandro Cerino, courtesy Arnoldo Mosca Mondadori

a niente. A parte la credibilità di queste cose, visto che chiunque può dare una informazione anche scientifica a cui dovrei credere. Se compro un libro, so che ha passato un esame. Secondo me l'uso che si fa di internet è deleterio”.

La Porta di Lampedusa, oltre che emotivamente, ti ha coinvolto anche ideologicamente? “Mi è stata chiesta da chi aveva attenzione per il problema e ho pensato che il lavoro mi piaceva. Uno, perché Lampedusa è

il punto estremo d'Europa, anzi ho scelto un luogo isolato dell'isola dove metterla. Due, perché mi sembrava giusto rendere omaggio ai tanti poveri disgraziati che cercano la sopravvivenza. Quando l'ho fatta, ho pensato a un riferimento preciso: il film di Gianni Amelio *L'America*, considerando che un altro artista, con altri mezzi, aveva raccontato la stessa cosa. Mi sono sentito coinvolto ed è stata una delle poche volte che ho trattato un tema sociale contemporaneo e, allo stesso tempo, antichissimo, abbastanza vicino alla realtà nella quale sono vissuto da giovane. Gli emigranti napoletani, calabresi, siciliani fino a pochi anni fa erano persone di cui dalle mie parti si raccontava”.

Non ti stanchi mai di fare l'artista...? “Assolutamente no. Mi stanco più a parlare come adesso. Puoi stare in vacanza, al mare e fare un disegno. Significa occuparsi di una cosa per la quale sei più portato piuttosto che di un'altra”.

Quando si può considerare esaurita la vena creativa di un artista? “Ogni volta che si termina un dipinto e si deve ricominciare con un altro”.

Beuys affermava che *La rivoluzione siamo noi. Era solo un utopista?* “Beuys era colui che, all'epoca, definivamo un utopista. Oggi non lo è più perché sappiamo che probabilmente è vero quanto affermava. Ogni essere umano è la rivoluzione di sé stesso e dell'umanità intera, se la cosa si pone in termini creativi”.

L'artista tedesco sosteneva pure che *Kunst = Kapital*. Secondo Paladino qual è la grande energia dell'arte? “La vera energia dell'arte è una fonte che viene da lontano, dalle antichità più remote. Io so che prima di me, duemila, tremila, cinquemila anni fa, c'era gente che faceva la stessa cosa. Non sono certo che tra tremila anni ci sarà gente che si ricorderà del computer. Però io mi ricordo delle Grotte di Lascaux”.

In questi anni non si è notato l'impegno civile degli intellettuali (penso, in particolare, agli scrittori). Spesso si trincerano dietro l'autonomia dell'opera per non scendere in campo o, addirittura, per servilismo... “È vero, si sente la mancanza della voce dei veri intellettuali. Fa eccezione Saviano con il famoso *Gomorra* come lo fu Sciascia...”

Per finire, sei sicuro che le tue dichiarazioni teoriche sulle opere corrispondano al vero significato che esse esprimono? Non possono nascondere un valore aggiunto che sfugge pure all'autore? “Le opere, in quanto frutto di immaginazione, possono avere significati in più. Ma si capisce solo col tempo. Un'opera tra cento anni avrà significati diversi da quelli di oggi. Giotto e Duccio non potevano sapere che le loro opere avrebbero incuriosito, intriguato l'uomo di oggi”.

Allora, in tutto quello che stiamo dicendo, in modo più o meno aderente alla forma dell'opera, ci possono essere in-certezze... “L'arte non determina certezze perché non è un fatto concluso; è qualcosa di estremamente aperto, flessibile, modificabile. Mi voglio riferire a un artista che non c'entra niente con quanto abbiamo detto, ma che aveva intuito il significato di un segno: Bruno Munari”.

Era un genio che ha operato sempre con grande libertà e generosità, in senso interdisciplinare e socialmente formativo. “È stato bistrattato per anni; considerato poco più di un archidegner, mentre ha intuito grandi valori, grandi verità sulla forza dei segni che, messi assieme, cominciano a parlare. Il suo pensiero sembra non appartenere ai nostri tempi, o per lo meno a tutto quello che è successo negli ultimi anni, invece c'entra. Aveva lo stesso spirito di Fontana, Melotti. A me piace riferirmi a questo genere di artisti. Al di là delle parole e dei significati, in loro c'è la semplicità del bambino quando fa un disegno che nessuno saprebbe mai fare così bene”.

A cura di **Luciano Marucci**
Roma, 27 ottobre 2008