

Dalla citazione al riuso. Alcune pratiche artistiche di marca concettuale negli anni Sessanta e Settanta in Italia

Cristina Casero

Ricevuto: 8-07 dicembre 2019 – Accettato: 26 novembre 2017 – Pubblicato: 23 dicembre 2019

From Quotation to Appropriation. Conceptual Practices in the 1960s and 1970s in Italy

Since the last decades of the twentieth century, appropriation has been one of the main approaches of contemporary artistic research and a well-established practice. The materials of these practices are objects, as well as images and artworks. In Italy, since the end of the 1960s, these practices have emerged within the experiences of conceptual art, aimed at investigating the nature of the image and its characteristics. This essay focuses on some researches that, as case studies, show specific features related to these practices and not to the traditional approach of quotation.

Keyword: Appropriation Art; Photography; Conceptual Art; Italy; Sixties; Seventies.

Cristina Casero: University of Parma (Italy)

✉ cristina.casero@unipr.it

Cristina Casero is contemporary art historian and professor of the History of Photography at the University of Parma. His studies were initially focused on the experiences of World War II Italian figurative culture and nineteenth-century Italian sculpture, with particular interest in the production of visual links with the political, social and civil rights of the 'Italy of the time. On this line are the most recent surveys, over the last forty years of the twentieth century, especially dedicated to the photographic image, in its various meanings.

Probabilmente oggi il compito che ci aspetta non è tanto quello di costruire nuove immagini da aggiungere all'enorme ammasso di quelle già esistenti, ma quello di trovare strumenti che ci permettano di orientarci nel già fatto, di riciclarlo. Sappiamo troppo e male. Le immagini sacre dell'Arte sono incrostate di miti che paralizzano il giudizio e impongono il consenso: quello che doveva essere il luogo dove si manifesta la comunicazione meno condizionata, e quindi più vera, è diventato il luogo privilegiato della falsa coscienza. (Franco Vaccari 1977)

La pratica del riuso è diventata, come ben sappiamo, un fare tanto diffuso nelle ricerche artistiche contemporanee da divenirne una delle cifre caratterizzanti. Sin dagli ultimi decenni del Novecento la tecnica dell'appropriazione si è imposta come una prassi consolidata: essa riguarda gli oggetti ma anche le immagini, che vengono acquisite e riutilizzate in tutta la loro fisica presenza e non soltanto per quello che rappresentano. In un'ottica che è stata anche definita di "ecologia delle immagini", infatti, sempre più spesso gli artisti hanno fatto ricorso a quelle già esistenti, isolandole dal contesto originario e usandole, sole o insieme ad altri oggetti, non soltanto come si impiega un qualsiasi materiale espressivo, secondo una tradizione che risale all'età delle avanguardie storiche, ma più propriamente come fossero ready made, elementi che è possibile soltanto indicare e risignificare.

In taluni casi, hanno operato prelevando *tout court*, mettendole in ostensione senza nemmeno intervenire in qualche modo, se non attraverso la riproduzione fotografica dell'originale: basti pensare, tra gli episodi più significativi in questa direzione, al lavoro di Sherrie Levine che sin dai primi anni Ottanta ha fatto della riappropriazione il suo modo espressivo caratteristico.

Tale atteggiamento si giustifica sulla base di un mutamento, profondo e radicale, dell'idea stessa di esperienza artistica, che si sviluppa in varie direzioni già nel corso degli anni Sessanta, coinvolgendo la natura e i caratteri dell'opera – con una evidente ricaduta sulla figura del fruitore, il cui ruolo in seno all'operazione estetica muta decisamente fisionomia –, ma soprattutto il concetto di autorialità: l'artista non è più necessariamente colui che produce delle opere ma è l'autore "della costruzione di una relazione con il pubblico", senza necessariamente realizzare i prima persona l'oggetto "tramite il quale il dispositivo viene ad azionarsi" (Longari 2011:11).

La pratica dell'appropriazione è, in buona sostanza, un elemento ascrivibile a quella ridefinizione della natura dell'operazione artistica che si manifesta – sulla base del ripensamento di alcune istanze già proposte all'inizio del Novecento dalle avanguardie storiche, dada in testa – negli ultimi decenni del secolo breve, come ben teorizzato a suo tempo da Nicolas Bourriaud che, nel suo testo intitolato *Postproduction*, scrive:

Questa cultura dell'uso implica una profonda mutazione dello statuto dell'opera d'arte. Ormai, oltre al suo ruolo tradizionale di ricettacolo della visione dell'artista, l'opera funziona come agente attivo [...]. L'arte contraddice la cultura 'passiva', quella composta da merci e mercanti, diventando generatrice di comportamenti e riutilizzi potenziali,

precisando poi che "l'arte fa funzionare le forme all'interno delle quali si svolge la nostra esistenza quotidiana e gli oggetti culturali proposti alla nostra attenzione" (Bourriaud 2004:15).

In altra occasione, ancora Bourriaud, facendo riferimento al ready made duchampiano, sostiene che "l'arte non consiste più nel tradurre il reale con l'ausilio di segni, ma nel presentare questo stesso reale così com'è" (Bourriaud 2010:104).

Tale meccanismo, che riguarda forme, oggetti e immagini, coinvolge anche le opere d'arte che, come tutte le altre immagini riprodotte e diffuse dal sistema mediatico, sono divenute elementi familiari, segni espressivi al di là del loro stretto significato originario, che possono essere reimpiegate dall'autore con una accezione che esce dalle maglie della citazione intesa in senso stretto per allinearsi invece al procedimento del ready made di duchampiana memoria.

Sempre Bourriaud osserva:

Dall'inizio degli anni Ottanta, [...] sempre più artisti interpretano, riproducono, espongono nuovamente e utilizzano opere realizzate da altri oppure altri prodotti culturali. [...] Inserendo nella propria opera quella di altri, gli artisti contribuiscono allo sradicamento della tradizionale distin-

zione tra produzione e consumo, creazione e copia, ready made e opera originale. Il materiale manipolato non è più primario (Bourriaud 2004:7).

Lo strumento privilegiato per l'applicazione di tali dinamiche è certamente la fotografia, che non è soltanto l'immagine per eccellenza, ma anche un "art moyen", come scrive Bourdieu, in quanto immagine d'uso. Così, la pratica del prelievo di immagini, che esse siano tratte dalla comunicazione quotidiana, di marca pop, o che siano riferibili al mondo della tradizione artistica, si è coniugata con l'uso sempre più diffuso della fotografia da parte degli artisti.

Bene chiarisce Charlotte Cotton:

Fino da almeno la metà degli anni Settanta, la teoria fotografica ha a che fare con l'idea che le fotografie possono essere lette come processi di significazione e codificazione culturale. L'analisi postmodernista ha proposto modi alternativi per capire il significato delle fotografie al di fuori dei principi e delle prospettive moderniste. [...] Le fotografie venivano viste come segni che prendevano significato o valore dal posto occupato all'interno di un più ampio sistema di codificazione sociale e culturale. Fortemente influenzata dai principi della linguistica strutturale e delle sue propaggini filosofiche, lo strutturalismo e il post- strutturalismo, in modo particolare così come formulata da pensatori francesi quali Roland Barthes e Michel Foucault, questa teoria postulava che il significato di qualsivoglia immagine non era creato dal suo autore o necessariamente sotto il suo controllo, bensì era determinato soltanto dai riferimenti ad altre immagini o segni. (Cotton 2010: 22)

Cotton nel delineare le modalità e le intenzionalità sottese all'uso della fotografia da parte di molti artisti nell'epoca del postmodernismo, sottolinea come sempre più spesso essa sia utilizzata in quanto medium adatto ad operazioni capaci di dare al fruitore consapevolezza del fatto che il guardare deve essere un gesto consapevole, basato su una coscienza precisa del potere delle immagini oltre le convenzioni visive diffuse nella società dei media (Cotton 2010: 226).

Soprattutto negli Stati Uniti, le ricerche artistiche riferibili a questi presupposti sono state molto studiate, particolarmente in seno alla teorizzazione del postmodernismo, tanto che abbiamo a disposizione sia una buona analisi dei lavori degli autori con questi temi implicati, sia un buon apparato teorico di supporto. A partire dall'essenziale intervento di Douglas Crimp, che già nel 1977 (Crimp 1977:77) dedica importanti riflessioni alla natura dell'immagine nell'opera di alcuni autori della nuova generazione (Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, Philip Smith e Cindy Sherman), che scostandosi dalla tradizione modernista, rinnovano la rappresentazione, incidendo soprattutto sui concetti di originalità dell'opera e di autorialità.

In Italia, invece, ancora non si è sistematicamente indagato lo scenario artistico degli anni Settanta, e le numerose anticipazioni di tali atteggiamenti già presenti nel decennio precedente, secondo questa precisa chiave di lettura, nonostante tali modalità espressive fossero già a quel tempo diffuse.

Al di là dell'approfondimento di alcune emergenze, come la *Verifica Incerta* di Gianfranco Baruchello e Alberto Grifi (1964), opera manifesto di questi modi, ancora manca una ricognizione precisa delle numerose ricerche di ambito artistico fondate sul riuso, sulla riappropriazione.

Pur non essendo questa la sede per un compito tanto esaustivo, vale la pena di riflettere sul lavoro di alcuni autori i cui lavori si fondano sui presupposti indicati, a titolo esemplificativo di una situazione la cui ricchezza va ancora dissodata. Per esempio, chi ha fatto dell'appropriazione la sua cifra caratteristica è stato Giannetto Bravi. All'interno di una più vasta operazione artistica dedicata al Vesuvio, di chiara matrice concettuale, nel 1973 egli inizia a raccogliere cartoline che immortalano il vulcano e crea delle opere accostando numerose copie della medesima immagine; solo in taluni casi, inserendo anche dei materiali, degli oggetti o ambientando i suoi assemblaggi, egli mette in atto una stretta dialettica tra l'immagine e l'elemento di realtà, come avviene per esempio in *Amor di Vesuvio* del 1974, pubblicato nel 1976 da Lea Vergine (Vergine 1976: 95).

Già alla metà di quel decennio¹ la ricerca di Bravi si assesta su questo registro espressivo: egli riporta su tela immagini fotografiche che possono essere di differenti soggetti, di diverse provenienze – colte dall'immaginario collettivo, dalla comunicazione mediatica o dall'universo artistico – e le dispone semplicemente in sequenze seriali, ripetendo sempre la stessa figura, nella maggior parte dei casi senza intervenire in altro modo.



Figura 1. Giannetto Bravi, *Paesaggio ripetuto n. 3*, 1975, 42 cartoline, 100 x 80 cm. Collezione Museo MAGA, Gallarate.
Foto Courtesy Museo MAGA.

L'accostamento puro degli elementi, il fatto renderli un'opera d'arte soltanto per averli prelevati dal flusso della realtà senza intervenire in altro modo, provoca uno scarto rispetto ai modi di un Warhol, che pur certamente deve aver influenzato Bravi, e pone la ricerca sul mero piano della riappropriazione.

Se tale pratica ha coinvolto svariate tipologie di immagini tra le quali, come nel caso di Bravi, anche quelle delle opere d'arte, del passato e del presente (dagli anni 2000 l'artista si è dedicato alla realizzazione della sua *Quadreria*), lo sviluppo di questa modalità operativa può essere indagata anche in relazione ad un più ampio discorso intorno alla pratica della citazione, letta a partire dalla sua matrice concettuale e metalinguistica (Di Raddo 2011).

Seppur secondo modalità differenti, in Italia già dallo scorcio degli anni Sessanta – proprio parallelamente alla diffusione dell'uso della fotografia e del video, strumenti meccanici adatti a registrare il reale temperando le connotazioni più personali e soggettive dell'operazione estetica – ci sono infatti interpretazioni della citazione che superano l'idea dell'omaggio, della rivisitazione e della reinterpretazione, avvicinandosi invece alla logica operativa descritta da Bourriaud, cioè funzionando da "agente attivo" nel coinvolgere lo spettatore non soltanto nella fruizione dell'opera, ma anche rendendolo partecipe dei meccanismi comunicativi su cui essa si fonda.

Il riferimento ad opere del passato si manifesta secondo svariate intenzioni e modalità, come giustamente nota Lucilla Meloni, che sull'argomento ha condotto un corposo studio, a cui si rimanda per una accurata mappatura di queste esperienze.

Nelle arti visive sotto il denominatore comune della citazione trovano luogo differenti approcci all'uso di dati formali preesistenti, di cui il soggetto operante si serve. La pratica della citazione non è riconducibile, anche dal punto di vista semantico, a un ambito definito, né a una metodologia che ne permetta una definizione certa, [...] trattandosi ad ogni modo di operazioni di prelevamento, dislocamento, di contestualizzazione di opere d'arte, che si formalizzano diversamente, a seconda delle poetiche degli artisti che le mettono in atto (Meloni 2013: 33).

1. Sin dall'epoca, molti critici (Dorfles, Menna, Restany, Vergine) hanno riflettuto su questi lavori di Bravi, invitandolo anche a importanti rassegne collettive in Italia come all'estero e curando esposizioni monografiche dell'artista: alla Galleria Eros di Milano nel 1974, alla Galleria Milano nel 1976, alla Galleria di Porta Ticinese di Milano nel 1979, solo per citare quelle allestite quel decennio.

Possono essere diversi i modi, quindi, ma soprattutto le intenzionalità sottese a questa pratica.

Infatti, già nel corso degli anni Sessanta, in Italia sono molti gli artisti che con i loro lavori si misurano esplicitamente e spesso non senza ironia con la storia dell'arte, con i capolavori della grande tradizione pittorica. Ma, soprattutto sul finire del decennio e nel corso dei primi anni Settanta, alcuni artisti, in piena sincronia quando non in anticipo rispetto alle analoghe esperienze internazionali, dirigono lo sguardo ad opere del passato, o a quelle di altri artisti contemporanei, in modo differente, allontanandosi dalla logica della citazione, della rivisitazione, della reinterpretazione per approdare a pratiche più vicine alla riappropriazione.

L'istanza concettuale che in quegli anni va connotando molte delle più interessanti e innovative esperienze artistiche si traduce in una diffusa necessità di riflettere sul linguaggio dell'arte, o forse sarebbe meglio dire sull'arte come linguaggio, innescando un processo che necessariamente arriva ad identificare, in qualche misura, l'operazione artistica con quella critica, portando all'assunzione della stessa storia dell'arte come oggetto di indagine.

L'opera d'arte viene così studiata nei suoi elementi fondanti, soprattutto sul piano comunicativo, diventando il tema su cui ragionare, il soggetto analizzare e tali riflessioni si traducono in pratiche che sono totalmente ascrivibili alla logica della riappropriazione.

Vincenzo Agnetti, tra i più lucidi esponenti del concettuale in Italia, nel 1974, afferma che "risulta evidente che oggi esistono soltanto due componenti determinanti nell'arte: quella metafisica e quella critica", dichiarando poi che la sua ricerca è riferibile, appunto, alla seconda poiché all'artista non bastano più "una concatenazione di scoperte di moduli, di trovate ed invenzioni". Bisogna invece lavorare sul "perché delle cose e dei gesti" (Agnetti 1974 : 30).

Nel 1975, in un suo epocale studio dedicato alla "linea analitica" dell'arte italiana, Filiberto Menna affronta con grande chiarezza la questione, fornendoci una precisa linea interpretativa:

L'arte come storia dell'arte si fonda, infatti, sulla citazione e si affida a procedimenti di 'seconda mano'. Essa non è tuttavia una esperienza esclusiva dell'ultimo decennio, ma appare già fortemente articolata nel corso degli anni Sessanta, dove si presenta però con un accento notevolmente diverso: il repertorio della tradizione è prelevato e inserito in un contesto dotato di una forte struttura sintattica, così come era già accaduto ai reperti di realtà nel collage cubista, o come è accaduto di recente ai testi drammaturgici nella messa in scena del teatro sperimentale. L'artista rivela, in definitiva, una sorta di atteggiamento cleptomane che si traduce in una prensilità diffusa, disseminata in contesti diversi, compresi tra i dati della più banale e corrente quotidianità e la tradizione 'alta' della storia dell'arte. La 'seconda mano' degli anni settanta appare meno sofisticata e ironica in quanto in essa la rivisitazione storica è soprattutto uno strumento di investigazione linguistica, un fare arte e contemporaneamente un discorso sull'arte con una più marcata consonanza con gli altri momenti 'freddi' della ricerca artistica (Menna 1975: XXI-XXII).

La citazione, intesa come strumento attivo sul piano linguistico prima che iconografico, diventa un mezzo fondamentale, trasformandosi in una vera e propria prassi operativa. Si trasforma così la sua stessa natura: l'opera non viene citata ma, essendo assunta come oggetto di analisi, è riproposta *tout court*, per essere analizzata, compresa, studiata com accade alle altre icone della società contemporanea.

L'analisi dell'icona, che ha in comune con la maggior parte delle esperienze analitiche lo spirito critico, restringe in qualche modo la sua operazione di lettura ad immagini, già esistenti, cioè a determinati repertori di immagini, per ricavarne una lettura diversa – più profonda – dei meccanismi costitutivi, della loro struttura interna. L'immagine cessa di essere cioè stimolo retinico per diventare stratificazione mentale e ideologica. L'esame sostituisce la creazione dell'immagine perché, ponendola in una nuova luce, dandone una diversa lettura, in qualche modo, la rinnova (*La pratica politica...* 1979).

Ci si pone in una ottica completamente differente, che mette al centro della riflessione non soltanto l'opera in sé, ma il rapporto che essa instaura con lo spettatore: questa posizione porta il discorso in qualche misura al di fuori dell'opera, non più concepita come un sistema chiuso, autonomo, ma come un elemento in stretta relazione con altri, che contribuiscono a darle un nuovo senso, quindi a comprenderla ma anche in qualche

modo a risignificarla, leggendola da un differente punto di vista. In questo processo, ciò che viene enfatizzato sono i meccanismi sottesi alla costruzione dell'opera come fatto comunicativo: infatti, nel procedimento della riappropriazione centrale è la questione della rappresentazione (Foster 2006:147), poiché, come scrive Grazioli, “nel copiare si affronta il reale attraverso la sua immagine: si copia l'immagine” (Grazioli 2018: 80).

Tra gli artisti che si sono mossi in questa direzione è certamente Adriano Altamira, che sin dai primi anni Settanta ha condotto una ricerca estetica che si fonda proprio sulle dinamiche dell'appropriazione: tra il 1973 e il 1977 l'artista è impegnato nella realizzazione di una ampia e articolata operazione di critica visuale i cui esiti sono raccolti in *Area di coincidenza*, un lavoro potenzialmente infinito per realizzare il quale l'autore ha raccolto immagini già note, diffuse dai media e da quelle fonti le ha prelevate attraverso l'operazione fotografica, creando delle serie in cui si manifesta, appunto, una “coincidenza”. Altamira lavora dunque sulla ricorrenza di certe iconografie, sul ritornare di segni e forme, che di volta in volta si ripetono in differenti contesti e occasioni. Questa analisi sulla comunicazione visuale coinvolge immagini diffuse nella comunicazione visiva ma anche opere d'arte, del presente e del passato, delle quale l'artista si appropria con uno scatto fotografico restituendole tali e quali, soltanto accostate a immagini simili.

Nella sua semplicità, questa operazione si connota decisamente come una forma di riuso dato che le opere che Altamira realizza nascono dalla giustapposizione o dall'accostamento di opere altrui. In Italia è Renato Barilli tra i primi a riflettere sulle questioni relative alla “memorizzazione del passato” (Barilli 1974:1), allestendo una mostra allo studio Marconi di Milano nell'ottobre 1974 intitolata *La ripetizione differente*, titolo che riecheggia il celebre saggio *Differenza e ripetizione* pubblicato nel 1968 da Gilles Deleuze e uscito in Italia nel 1971. Nel catalogo che presenta l'esposizione, di taglio internazionale, nella quale il curatore raccoglie opere di artisti che si muovono nel citazionismo secondo tre livelli da lui individuati,² egli scrive:

[...] Mano a mano che davanti a noi si assottigliano le risorse di novità (tecnica, formale, di immagine) da sfruttare, si irrobustiscono i depositi del 'già fatto', 'già visto', 'già dipinto', e questo per effetto stesso dei progressi tecnologici che pure sembrerebbero i migliori garanti delle possibilità di trovare il nuovo. [...] Se i *mass media* hanno abbattuto le barriere dello spazio e della geografia, hanno contribuito in maniera ancora maggiore alla caduta di quelle del tempo e della storia rendendoci compresenti tutte le epoche e le maniere e le forme dell'arte del passato. Il passato stesso cessa di essere tale, per divenire una specie di presente allargato. (Barilli 1974: 1)

Tra gli artisti invitati – le cui opere in mostra costituiscono un ricco saggio di come il rapporto con le opere del passato, declinato secondo modi personali, abbia avuto un ruolo fondamentale per molti autori dell'epoca – è Giulio Paolini quello che sin dalla seconda metà degli anni Sessanta ha lavorato nella specifica direzione che stiamo indagando, soprattutto nel concepire “la rivisitazione storica” come “uno strumento di investigazione linguistica”, come dice Menna. La dimensione specifica del riuso nel caso di Paolini si iscrive in un ampio e articolato interesse per la storia dell'arte, che è stato oggetto di uno specifico studio in tempi recenti (*Giulio Paolini. Il passato al presente* 2016). Scrive Claudio Zambianchi:

le figure che usa nei suoi lavori sono invariabilmente riproduzioni fotografiche, prevalentemente in bianco e nero, di opere, intere o frammentarie, dell'arte del passato, storicamente canoniche. Una sorta di 'ritorno al museo', dove al prima parola va intesa nell'accezione ironica assunta nello scritto sul 'ritorno al mestiere' di Giorgio De Chirico: che dell'opera del passato convochi l'intero o il dettaglio, analogamente all'amato 'pictor optimus', Paolini è infatti consapevole dell'irrecuperabilità del museo, inteso come metafora di un concetto di storia dell'arte lineare e continuativa. (Zambianchi 2016: 9)

L'opera manifesto, in questo senso, è certamente la celebre *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* del 1967, una fotografia su tela emulsionata che immortalava la tavola del pittore cinquecentesco, *Ritratto di giovane*, conservata oggi agli Uffizi. In questa traduzione, simile all'originale anche nelle dimensioni, la totale somiglianza è intaccata solo dal fattore cromatico, dato che la fotografia è in bianco e nero. A proposito di questo lavoro, Zambianchi fa giustamente riferimento al ready made duchampiano, “nel witz dell'intitolazione, che rovescia

2. Iconico per Adami, Arroyo, Baj, Hamilton, Nespolo, Taclini; concettuale per Baldessarri, Di Bello, Fabro, Paolini, Richter, Salvo; comportamentista per Croce e Kounellis.



Figura 2. Adriano Altamira, *160 Gioconde*, 1975 – 1976, fotocollage. Giappone, collezione privata. Foto Courtesy Archivio Adriano Altamira.



Figura 3. Giulio Paolini, *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, 1967, fotografia su tela emulsionata, 30 x 24 cm. Sammlung FER. © Giulio Paolini. Foto Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino.

il mondo” e nella “chiamata in causa diretta dello spettatore”, sottolineando come ciò che conta in questa opera è “il meccanismo che essa metta in gioco” (Zambianchi 2016: 21). Quest’ultimo aspetto ritorna in molti lavori dell’autore in quei finali anni Sessanta, nei quali con ogni evidenza Paolini è impegnato in una riflessione sul guardare, sull’essenza dell’opera come immagine e quindi sui meccanismi in cui viene coinvolto lo sguardo (reso consapevole) dello spettatore tramite il procedimento della rimediazione.

Che Paolini fosse avvezzo al riuso di immagini già date, non solo quando prelevate dalla storia dell’arte, lo testimoniano anche altri lavori di quegli anni, tra cui certamente il *Ritratto di Anna P. a quattro anni*, realizzato nel 1967, un’opera in cui l’autore “si appropria” di una foto della moglie bambina, senza intervenire su di essa, ma assumendola come un puro prelievo di realtà, poiché effettivamente la scelta, l’indicazione – duchampianamente parlando – di una immagine preesistente determina in pratica la sua assunzione a materiale espressivo.

I medesimi presupposti che hanno spinto Paolini a dedicare la sua attenzione alla tavola di Lotto ritornano a innervare molte opere dell’artista di quel periodo, in particolare alcuni lavori sempre licenziati nel 1968: l’*Autoritratto* in cui egli riproduce quello di Poussin, *L’invenzione di Ingres* e *L’ultimo quadro di Diego Velasquez*, una vera e propria indagine portata nel cuore della rappresentazione, sulla scia delle considerazioni che Foucault ha dedicato a *Las Meninas*, capolavoro del maestro spagnolo.

Paolini infatti “ritaglia” la parte centrale del celebre dipinto e isola il brano che rappresenta lo specchio, che dalla sua posizione centrale all’interno del quadro “non dice nulla di ciò che già è stato detto [...],” non fa vedere nulla di ciò che il quadro stesso rappresenta. Il suo sguardo immobile mira a cogliere oltre il quadro [...]. Ciò che in esso si riflette è ciò che tutti personaggi della tela stanno fissando, lo sguardo dritto davanti a sé” (Foucault 1967: 21 -22). Limitandosi a isolare la piccola porzione dell’opera, Paolini coinvolge ancora una volta lo spettatore in un ribaltamento dei ruoli tradizionali, come fa col ritratto di Lorenzo Lotto.

La dinamica che “traduce” l’opera del passato in una nuova espressione estetica risulta evidente anche in un lavoro come *Saffò*, anch’esso del 1968, realizzato montando fotografie della scultura classica tra sagome di plexiglas, in un vero e proprio processo di decostruzione e ricostruzione dell’opera originaria, di trasposizione di un’opera in un medium differente, ossia di rimediazione.

Centrale nella ricerca di Paolini è il ruolo della fotografia, lo strumento utile per operare una rimediazione ossia, ricorrendo alla fortunata definizione di Bolter e Grusin, per la “rappresentazione di un medium all’interno di un altro” (Bolter, Grusin 2002: 73).

Ricordo qui quanto puntualmente osservato da Denis Viva in un suo studio proprio dedicato all’immagine rimediata, in cui l’autore riflette specificatamente su questo aspetto nell’opera di De Chirico e Tano Festa: “la storia dell’arte fece della rimediazione, controllata da alcuni parametri convenzionali, uno strumento di studio degli originali. Nei suoi stessi fondamenti essa si proponeva di studiare le immagini producendone e diffondendone di proprie”, attraverso appunto, la fotografia (Viva 2011: 67) che, quindi, medium che per eccellenza produce immagini, è anche un mezzo tradizionalmente utilizzato per studiarle perché essa possiede “una funzione determinativa, ma anche una funzione critica che ci permette di *parlare* dell’immagine” (Paolini 1987: 60). In qualche modo così il cerchio si chiude, coerentemente: l’artista che riflette sull’opera d’arte, per indagarne le dinamiche espressive, usa la fotografia per “parlarne”, realizzando così copie dell’opera che sono sue riletture critiche. Il profilo dell’artista si disegna come quello di un “insaziabile predatore di immagini” (Paolini 1995 : 25), che si riappropria anche delle opere altrui per esprimere il suo pensiero sull’arte.

Bibliografia

- Agnetti, Vincenzo (1974). “In allegato ti trasmetto un audio tape della durata di 40 minuti”. *Data*, 11, 24-31.
- Barilli, Renato (1974). *La ripetizione differente*. Milano: Studio Marconi.
- Bolter, Grusin (2002). *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*. Milano: Angelo Guerini (1999 Cambridge: The MIT Press).
- Bourriaud, Nicolas (2010). *Estetica relazionale* Milano: PostmediaBooks (2001 Dijion: Les presses du réel).



Figura 4. Giulio Paolini, *L'ultimo quadro di Diego Velázquez*, 1968, fotografia su tela emulsionata 93 x 62 cm. Collezione Consolandi, Milano. © Giulio Paolini. Foto Roberto Marossi, Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino.



Figura 5. Giulio Paolini, *Saffo*, 1968, fotografie montate tra sagome di plexiglas, supporto di plexiglas, 146 x 116.5 x 35 cm. Collezione Berlingieri. © Giulio Paolini. Foto Nicola Baraglia, Museo MADRE, Napoli, Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino.

- Bourriaud, Nicolas (2004). *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*. Milano: Postmediabooks (2003 Dijion: Les presses du réel).
- Cotton, Charlotte (2010). *La fotografia come arte contemporanea*. Torino: Einaudi (2009 London: Thames & Hudson).
- Crimp, Douglas (1977). "Pictures". *October*, vol. 8, 1979, p.77.
- Di Raddo, Elena (2011). "Riappropriarsi della storia dell'arte." In *Le immagini tradotte. Usi passaggi trasformazioni*, edited by Cristina Casero, Michele Guerra, 78-95. Reggio Emilia: Diabasis.
- Disch, Maddalena (1995). *Giulio Paolini. La voce del pittore. Scritti e interviste 1965 – 1995*. Lugano: ADV Publishing House.
- Foster, Hal (2006). *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*. Milano: PostmediaBooks (1996 Cambridge: The MIT Press).
- Foucault, Michel (1967). *Le parole e le cose. Una archeologia delle scienze umane*. Milano: Rizzoli (1966 Paris: Éditions Gallimard).
- Grazioli, Elio (2018). *Infasottile. L'arte contemporanea ai limiti*. Milano: PostmediaBooks.
- La pratica politica. Il sistema dell'arte e il tessuto sociale* (1979). Modena: Comune di Modena.
- Longari, Elisabetta (2011). "A come autore." In *Le immagini tradotte. Usi passaggi trasformazioni*, edited by Cristina Casero, Michele Guerra, 10-31. Reggio Emilia: Diabasis.
- Menna, Filiberto (1975). *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*. Torino: Einaudi.
- Meloni, Lucilla (2013). *Arte guarda arte. Pratiche della citazione nell'arte contemporanea*. Milano: Postmedia-Books.
- Paolini, Giulio (1987). *Ancora un libro*. Roma: Edizioni A.E.I.U.O.
- Paolini, Giulio (1995). *Lezione di pittura*. Ravenna: Exit Edizioni.
- Vaccari, Franco (1977). In *Dopo e forse metafora*, edited by Adriano Altamira. Modena: Galleria Civica di Modena, Cooptip.
- Vergine, Lea (1976). *Dall'informale alla Body Art*. Torino: Cooperativa Editoriale Studio Forma
- Viva, Denis (2011). "L'immagine rimediata. Diagrammi e riproduzioni di opere pittoriche come fonti visive negli anni sessanta". *Palinsesti*, vol. I, n.1: 63-82.
- Zambianchi, Claudio (2016). "Riflesso nel tempo. Note sul senso della storia nell'opera di Giulio Paolini". In *Giulio Paolini. Il passato al presente*, 7- 42. Mantova: Corraini Edizioni.