

Davide Dal Sasso
MIMMO PALADINO.
TEATRO DEL PENSIERO, TEATRO DELL'OGGETTO¹

Abstract

In this paper I consider the relationship between concept – assuming that it's embedded in artwork – and visual representation. To this end, I first examine some of Paladino's artworks considering them as: very classical, expressivist, postmodernist and anti-conceptualist. Finally, I assume the exhibition in Torino is not only a tribute to Philosophy but also an exhortation to reflect on the complicated relationship between art and reality.

1. Avvicinarsi sempre più al soggetto

Nel corso del Novecento l'arte ha gradualmente cambiato orientamento: non più fonte di inesauribili distrazioni dalla realtà, favorite dall'esperienza dell'opera – attraverso le quali sarebbe possibile, accettando «verità fittizie», accedere a «mondi di finzione»² – ma, altrettanto, insieme di pratiche volte alla riflessione sull'arte stessa, sulla sua definizione, quella dei suoi autori, dei suoi oggetti e della loro esperienza. La trasformazione dell'arte in metalinguaggio avviene attraverso le pratiche concettuali, affermatesi negli anni Sessanta del secolo scorso. Eredità dell'intuizione duchampiana, tali attività, non si basano su una ironica proposta di svilimento formale tesa a contraddire tanto il buono quanto il cattivo gusto. Piuttosto, queste radicalizzano la pratica del ready-made mediante un'inevitabile riduzione dell'opera all'oggetto, anziché al suo *noema*³, nonostante questa seconda formula – l'opera come concetto – rimanga certamente la più ambita.

¹ Si ringrazia la biblioteca del Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea per la generosa disponibilità dei materiali consultati ai fini della stesura di questo testo.

² Cf. Walton 1990.

³ Mutuo dalla filosofia aristotelica il termine *noema*, usandolo in queste pagine per indicare il concetto (o pensiero) che un artista intende trasmettere incorporandolo in un'opera d'arte, e che

Detto altrimenti, la dichiarazione secondo la quale «tutta l'arte (dopo Duchamp) è concettuale»⁴, è condivisibile, a maggior ragione se siamo disposti a riconoscere che il tratto che accomuna le opere del modernismo avanguardista a quelle frutto delle ricerche concettuali è l'oggettualità, non l'astrazione mentale o le intenzioni ironiche dell'artista. In questa direzione, potremmo allora riconoscere la familiarità tra opere quali *Anticipo per un braccio rotto* di Duchamp e *Una e tre sedie* di Kosuth: entrambi sono oggetti, realizzati (non necessariamente solo da un artista), scelti ed esposti.

Gli oggetti ripopolano periodicamente il nostro mondo, specie quello dell'arte. La loro presenza ci obbliga a reinterrogarci su quanto sapevamo o, in molti casi, credevamo di sapere. L'esperienza di corpi, azioni e mere cose ricollocate nel mondo dell'arte, offerta dalle pratiche concettuali – seppure a scapito di una netta distinzione dalla realtà ordinaria – contribuisce a un riadattamento di noi stessi e delle nostre azioni secondo possibilità relazionali innovative rispetto a quelle offerte dall'arte tradizionale.

Le pratiche performative e processuali, le presentazioni di oggetti naturali e artificiali, le iscrizioni testuali che contraddistinguono il concettualismo, anche se funzionali a tali interrogazioni e innovative possibilità agitive, sono state fortemente criticate e tacciate di eccessivo razionalismo. Di un'espressività severa, favorevole all'annichilimento di emozioni e sentimenti; insomma, di essere ostili alle legittime pretese di fruitori, teorici e artisti. Sul finire degli anni Settanta del secolo scorso all'orizzonte montava una nuova tempesta, portata esattamente da un vento polemico avverso alle pratiche concettuali. A venti di burrasca, spesso, seguono grandi cambiamenti. Alla tempesta seguì all'inizio degli anni Ottanta un vero e proprio tsunami: la produzione su scala planetaria di pittura e scultura, ossia di opere pienamente classiche. Alla volontà del concettualismo di rendere manifesto il noema incorporato nell'opera, ossia di mostrare come questa sia essenzialmente un'idea, si contrappone il suo rinnovato mascheramento mediante la rappresentazione. Al primato di oggettualità, antiformalismo e concezione mentalistica dell'arte, si oppone l'ironica e visionaria produzione postmoderna, caratterizzata dal *revival*, dalla sregolatezza espressiva e dalla libertà interpretativa – tanto dell'artista quanto del fruitore – e, soprattutto, dalla possibilità di fabbricare prospettive mediante la raffigurazione e la sua saturazione visiva con contenuti simbolici.

Alla prima ora, questo fermento creativo si deve all'esigenza di sottrarsi a una presunta egemonia del concettualismo. Si tratta di una vera e propria scelta inattuale, protesa al riscatto di una concezione dell'arte – va ribadito, fortemente classicista – dominata ancora da formalismo e apprezzabilità delle opere, secondo

solo in parte può esser colto dal fruitore poiché, nella maggior parte dei casi, rimane celato dalla rappresentazione visiva.

⁴ Kosuth 1969: 27.

gusto e sentimento. Poco più tardi, questo ritorno al classicismo, si affermerà quale cifra stilistica dell'arte, permanendo fino ai nostri giorni.

Il lavoro di Mimmo Paladino, nella sua interezza, prende avvio da siffatto contesto culturale. Da una scelta precisa, maturata osservando con attenzione l'orizzonte razionale del concettualismo, contrapponendo alla materialità dell'opera il suo primato espressivo, al fine di rimettere al centro della questione artistica la soggettività. Sia sul versante dell'artista sia su quello del fruitore. La rievocazione del potenziale del disegno, i suoi «ritiri silenziosi» nella pittura rilevandone l'«inattualità»⁵, il suo misurarsi con l'oggettualità quale tratto distintivo dell'opera d'arte, sono le costanti del lavoro di Paladino.

2. Una idea espressiva di opera

Il bisogno di soggettività domina la pratica artistica di Paladino. Il suo lavoro sembra guidato dalla consapevolezza del primato materiale dell'opera, del suo essere oggetto o insieme di oggetti; e, allo stesso tempo, dalla volontà di ridarle un nuovo valore espressivo mediante l'abbondanza di citazioni, di rinvii al già dato e al già visto, seppure reso formalmente come altro.

In questi termini, l'opera è concepita come oggetto fatto per trasmettere e suscitare emozioni, sentimenti e particolari prospettive, spesso soltanto parzialmente visibili. La linea di confine rispetto al concettualismo è solcata da Paladino sin dalle sue prime opere, attraverso il rimando a pratiche artistiche tradizionali. Affidarsi alla traccia segnica è la prima scelta dell'artista, che predilige il disegno alla fotografia. Dalla metà degli anni Settanta, arrivando fino ai giorni nostri, la sua produzione grafica è intensissima: litografie, acqueforti, puntesecche, serigrafie, collage ecc., a dimostrazione dell'importanza di operare su (e con la) carta, così da realizzare prodotti visivi affatto minori a pittura o scultura⁶. Un segno tracciato su una superficie assicura – ancorché spesso in modo essenziale – la trasmissione di significati e la raffigurazione dei referenti esterni all'opera e del concetto interno a essa. La forza della rappresentazione sta in questo: nella possibilità di ripresentare particolari immessi nell'opera, attraverso la loro raffigurazione. Spesso quest'ultima è solo apparentemente decifrabile. A garanzia della libertà interpretativa di chi si cimenterà in tale processo di comprensione, vi sarà, infatti, un certo tasso di ambiguità del raffigurato, necessario ai fini della riuscita dell'opera. Paladino, di questo potenziale creativo finalizzato allo spiazzamento e all'incertezza, è ben consapevole⁷. E il disegno, nella sua apparente semplicità, è pratica che egli predilige proprio

⁵ Intorno ai «ritiri silenziosi» e all'«inattualità della pittura» si veda il dialogo con Paladino in Bonito Oliva 1984.

⁶ Cfr. Eccher 1992.

⁷ «Ciò che più mi interessa è l'assoluta libertà di lettura attraverso il dato fantastico che propongo; così il casuale stratificarsi di tutte le possibilità di decifrazione, che contemporaneamente dando scacco alla schematicità intellettualistica generano uno stato di duplicità, di riflesso, e quindi di ambiguità che credo sia una costante di tutto il mio lavoro» (Paladino 1977).

perché garanzia dell'incremento dell'ambiguità visiva, nonché dell'immediatezza della trasmissione di emozioni. La distanza tra il momento creativo e l'atto di realizzazione dell'opera è abbreviata proprio grazie al disegno, considerato da Paladino, al pari della scrittura, un processo di fissazione e di differimento alternativo alla fotografia⁸. Tuttavia, proprio quest'ultima è all'origine delle analisi che egli conduce durante il suo primo periodo di ricerca, negli anni Settanta. Centrale, in questa fase, è la possibilità di misurarsi con i corpi negli spazi. Fissare le loro presenze – i pieni e i vuoti – attraverso la registrazione fotografica, e ottenere l'anticipo di taluni esiti più tardi raggiunti nella produzione pittorica e scultoria, fin da subito evidenti nel disegno⁹ – si pensi al sovraccarico simbolico, all'evanescenza delle figure e alla loro riduzione a teste e corpi appena abbozzati, seppure comunque compiuti¹⁰.

Disegno, dipinto, acquaforte o scultura, le opere sono tutti oggetti. Ma è la sfida posta a fondamento della loro realizzazione a determinarne l'espressività: come ottenere una mitologia da un'immagine? *Silenzioso, mi ritiro a dipingere un quadro* (v. inserto fotografico) è il titolo di un'importante opera del 1977, e, al contempo, anche dichiarazione programmatica di Paladino. Un'affermazione che si riverbera altrettanto mediante quella voluta distanza dalla realtà, citata dallo stesso Paladino quando si esprime a proposito del *Cacciatore di Ombre*¹¹. La sua è una concezione pienamente classicista dell'arte: perché vi sia artificio narrativo nell'opera – si possa coglierlo, anche solo parzialmente, attraverso le sue interpretazioni possibili – l'artista, grazie alla sua dote, deve permettere al fruitore di intravedere appena qualcosa in più rispetto al mero oggetto, il quale diviene perciò materia conformata secondo una certa finalità. Nelle opere di Paladino potremo anche trovare ombrelli, biciclette o cappelli, ma questi saranno repliche scultorie, non oggetti ordinari scelti ed esposti. Saranno piuttosto materiali vo-

⁸ Scrive Paladino: «Il disegno è scrittura, è traduzione immediata di un'emozione, mentre la fotografia raggela questo stato emozionale a causa della sua lenta temporalità tecnica» (Paladino 1977). In altra sede, egli così si esprime sulla propria ricerca fotografica: «Era il primo momento della fotografia, che io ho utilizzato all'inizio, ma non in maniera narrativa, più simbolica e geometrica. Ricordo che ci fu un'accoglienza favorevole nei confronti di questi lavori, ma non so dirti per quali motivi e ben presto abbandonai questo mezzo che non rientrava nella mia sensibilità» (Paladino 1990 in Mele 1997: 16).

⁹ Si vedano in particolare le opere su carta realizzate da Paladino tra il 1970 e il 1992 (in Eccher, 1992) e le prime fotografie "analitiche" degli anni Settanta, riguardo alle quali è ben possibile condividere le seguenti osservazioni: «Queste fotografie non tentano di essere un film [...] sono *il film* [...] racconto muto, cortina dei segni bianchi, fermati nella posa» (Mele 1997: 13, 18).

¹⁰ Alcuni esempi di come questa carica visiva, ereditata dalla ricerca fotografica, si riverberi in opere grafico-pittoriche e scultorie sono i seguenti: *Eclisse* (1990), collage e tecnica mista su carta trasparente; *Zenith (12#)* (1999), serigrafia e smalto su alluminio; *Il principio della prospettiva* (1999), alluminio laccato e bronzo cromato e *Senza titolo* (2001) (per queste opere, v. inserto fotografico), fusione in alluminio. Questi ultimi sono entrambi impianti scultori a forma di dodecaedri stellati sui quali, all'estremità di una delle punte della struttura, è incastonata una testa – nel primo caso posta in alto e nel secondo in basso.

¹¹ «Si può dipingere l'antico in una sola immagine? L'Antico scivola rapido sulla superficie pura delle cattedrali. Ciò che abbaglia resiste all'ingiustizia che misura e regola le tessere del "realismo". ALCUNI SOGNI PREDICONO POCHE COSE» (Paladino 1994).

lutamente conformati e collocati su una superficie, integrati come costituenti di una configurazione, sia essa pienamente o solo in parte iconica.

L'espressione del *Cacciatore di ombre* può essere intesa come mitologia offerta dall'artista attraverso la sua opera. Altrettanto, come anticipo di una elaborazione più recente rintracciabile in quei *40 cacciatori terrestri* (v. inserto fotografico) poggiati sulle sedie della Sala Rossa del Rettorato torinese, sede espositiva di più opere attraverso le quali Paladino si dedica alla filosofia. Quale tratto comune potrebbe esservi tra i due tipi di cacciatori? Azzardiamo rispondendo che, forse, ad accomunarli è una riflessione dell'artista che ha per oggetto il pensiero. Riflessione che potrebbe essere maturata ed espressa attraverso un'attività pittorica dominata, a sua volta, da un «pensiero mitico». Ossia, dalla possibilità di elaborare figurazioni solo apparentemente fantastiche o oniriche, le quali vivrebbero invece «di vita autonoma» imponendosi nella nostra mente attraverso il recupero di un immaginario puro e, probabilmente, privo di simbolismo¹².

3. *Il pensiero nell'opera*

Seguiamo Paladino e le sue figurazioni. Prendiamo in esame le opere esposte in questa sede accademica torinese: perché la filosofia attira l'attenzione di un artista? Certamente quei ritratti di alcuni tra i più importanti filosofi della storia delle idee – Galilei, Darwin, Nietzsche, Hegel per citarne alcuni – sono quelli che hanno avuto maggiore incidenza sul vissuto personale di Paladino. I *10 amici* – è questo il titolo dell'intero ciclo dei ritratti – che l'artista omaggia attraverso carte tracciate e manipolate, sono disegni che mirano a offrire narrazioni e interpretazioni possibili che riguardano, implicitamente, anche il pensiero.

Ripercorrendo l'allestimento della mostra curata dal critico Papparoni, ci accorgiamo, inoltre, che i ritratti anticipano l'installazione nella Sala Rossa, dove si trovano invece altri oggetti: le teche contenenti le raffigurazioni delle teste, apparenti trofei dei *40 cacciatori terrestri*, poggiate sulle sedie che solitamente servono agli studenti per fare lezione; i *Vasi ermetici*, uno accanto all'altro, disposti sulla superficie della scrivania; e, sul fondo della sala, una lavagna sulla quale vi sono delle iscrizioni – che rievocano il rapporto tra filosofia e arte – e un'ultima testa applicata al centro sulla sua superficie. È allora il tratto di continuità – forse non immediatamente evidente ma comunque rinvenibile – tra la trasmissione del pensiero dell'artista e quella del filosofo, ad attirare la nostra attenzione.

L'artista si rivolge alla filosofia, focalizzandosi sul pensiero, sul suo dispiegarsi attraverso l'opera. Il titolo dell'esposizione, *Denkweg, Cammino di pensiero* – rievocazione concettuale di provenienza heideggeriana – è rivelatore. Ci invita a cogliere tale orizzonte speculativo, suscitando al contempo alcuni quesiti: perché la filosofia è al centro di questo corpus di opere? E ancora, davvero un artista, con la sua opera, può elaborare una riflessione sul pensiero? Il riferimento alla

¹² Cfr. Dorfler 1984.

speculazione heideggeriana, o meglio, all'indicazione secondo la quale il pensiero che, come un percorso deve essere praticato, è per nulla casuale. Semmai, è rievocazione di quell'orientamento che dall'Esserci conduce all'Essere, basato sulla distinzione tra la condizione ontica degli enti e quella ontologica dell'essere, favorevole al primato del linguaggio e dell'interpretazione. Menzionare questi snodi essenziali della teoresi heideggeriana potrebbe aiutarci a rintracciare il legame tra l'attività di Paladino e quelle della congerie artistica postmodernista cui appartiene.

Vi sono delle differenze tra la riflessione sul pensiero elaborata da un filosofo e quella che potrebbe offrire un artista. Tuttavia, quest'ultima potrebbe darsi mediante la realizzazione di un'opera e, quasi, essere mossa da un quesito affine a quello che si pone anche il filosofo: «Che cos'è che ci dà da pensare?». Se così, l'artista sembra allinearsi alla possibilità di riflettere su «ciò che si sottrae», sull'essere condotto «in marcia verso» qualcosa che, più tardi, proprio attraverso l'arte, potrà permanere nella memoria¹³. Potrebbe essere esattamente la disparità tra la pratica dell'artista e quella del filosofo a invitare il primo a misurarsi con la propria attività, i propri esiti formali. A interrogarsi sui limiti del pensare. I quali, forse, sono già intrinseci alla pratica filosofica stessa¹⁴.

Questo parallelismo tra filosofia e arte potrebbe rivelarsi più fruttuoso di quanto non ci si aspetti: la rievocazione del classicismo che caratterizza la produzione artistica dagli anni Ottanta del secolo scorso, è considerabile anche alla luce dell'affermarsi delle filosofie dell'interpretazione e del postmodernismo. Più precisamente, l'arte postmoderna può essere intesa come il riverbero della pretesa che il mondo possa risolversi nei racconti che si danno di esso, nelle sue eventuali rappresentazioni visive e nella fabbricazione di prospettive. Attraverso le quali,

¹³I riferimenti sono tratti da alcuni passi di una nota conferenza in cui Heidegger si chiede che cosa significa pensare. Nonostante sia più che discutibile la sua posizione in proposito, vorremmo comunque portare all'attenzione del lettore i seguenti passi: «Ciò che si sottrae può concernere l'uomo in modo più essenziale e pretendere da lui un interesse più profondo di quanto non faccia qualunque cosa presente che gli accade e lo tocca. [...] Ciò che a noi in questo modo si sottrae, si allontana da noi. Ma, proprio in tal modo, ci porta con sé e ci attrae verso di sé. Ciò che si sottrae sembra essere completamente assente. Ma questa apparenza inganna. Quello che si sottrae è presente (*west an*), e ciò nel senso che ci attrae, sia che noi ce ne accorgiamo oppure no. [...] Sé, in quanto siamo così attratti siamo "in marcia verso" ciò che ci trae, la nostra essenza porta già l'impronta di tutto ciò, ed è caratterizzata da questo essere "in marcia verso...". [...] Con questa impronta che portiamo, noi stessi additiamo ciò che ci sottrae. [...] Ciò che in se stesso, nella sua costituzione più propria, è qualcosa che indica, noi lo chiamiamo un segno (*Zeichen*). Essendo tratto dal movimento verso ciò che si sottrae, l'uomo è un segno. [...] Teatro e danza, canto e poesia, vengono dal seno di Mnemosyne, della memoria. [...] La memoria pensa (*denkt*) a ciò che è pensato (*das Gedachte*). [...] Memoria è qui il raccoglimento (*die Versammlung*) del pensiero, che rimane raccolto presso ciò a cui si è già dapprima pensato» (Heidegger 1952: 89-90).

¹⁴«Che si mostri interesse per la filosofia non significa affatto che vi sia già una attiva disposizione a pensare. Anche il fatto che ci dedichiamo per anni a penetrare i trattati e gli scritti dei grandi pensatori non è ancora una garanzia che pensiamo o che siamo preparati a imparare a pensare. L'occuparci di filosofia può anzi ingannarci nel modo più tenace, dandoci l'illusione di pensare, perché, in fin dei conti, "filosofiamo"» (Heidegger 1952: 87).

la filosofia si è invece trasformata in pratica costruttivista portata all'iperbole. In questa stessa direzione l'arte cerca dunque il proprio riscatto: sono la proprietà rappresentazionale dell'opera e la pretesa libertà interpretativa dell'artista e del fruitore a essere centrali per la produzione artistica di questo periodo anticoncettuale, dal quale affiora altrettanto l'opera di Paladino.

4. *Raffigurare|Inscenare*

«Dov'è la verità dell'arte quando diventa un tradimento?»¹⁵, si chiedeva Simone de Beauvoir in un suo famoso libro di memorie, riflettendo sulle sue divergenze con Sartre, riguardo al mondo e ai suoi oggetti.

Come rilevato fin qui, la prima esigenza dell'arte che riprende il classicismo a fine Novecento, è quella di riportare in primo piano il potenziale immaginativo e interpretativo dell'opera. Quest'ultima potrebbe essere intesa come oggetto che incorpora un noema, immesso dall'artista, e limitatamente accessibile al fruitore. Un oggetto conoscibile mediante un processo esperienziale dapprima sensibile e iscrittorio, successivamente aggregativo e immaginativo. Un atto esperienziale, estetico, nel quale sensibilità e intelletto si fanno tutt'uno¹⁶. L'opera in questi termini varrebbe come oggetto trasmettitore di concetti sottostanti alla raffigurazione. Un oggetto che abbisogna di un processo di decifrazione ben più complesso di quello richiesto per l'arte concettuale.

«L'arte è un lento procedere intorno al linguaggio dei segni»¹⁷, afferma Paladino aprendo all'interpretazione. Ma perché questa apertura? Raramente sappiamo qualcosa dell'arte: più un'opera è ambigua, più ne saremo attratti. L'ambiguità è essenziale alle opere affinché siano pienamente funzionali alle nostre attese. Questo spiega anche perché per comprenderle, ci impegneremo in laboriose interpretazioni. Chi interpreta un'opera si introduce su una strada, su un percorso messo a disposizione dall'artista o, in molti casi, anche da altri che vi si sono instradati a loro volta.

Sofferamoci un istante proprio sul processo interpretativo delle rappresentazioni. Vedere qualcosa in un'opera d'arte implica cogliere qualcosa di non sentito o non percepito direttamente, una «sensazione ideata»¹⁸. Più specificamente, avere l'esperienza fenomenologica del *vedere in*, ossia cogliere il materiale di cui è fatta l'opera – la sua oggettualità – e, la presenza dei suoi oggetti referenziali a essa estranei¹⁹. Tuttavia, non afferrando pienamente il noema incorporato in essa.

¹⁵ De Beauvoir 1960: 131.

¹⁶ Cfr. Ferraris 1997.

¹⁷ Cfr. Paladino 2001.

¹⁸ Cfr. Wollheim 1968.

¹⁹ Il filosofo Richard Wollheim, nel quadro delle sue ricerche in ambito di ontologia dell'arte, mette in risalto che è ben possibile vedere qualcosa che è su una superficie ma che non è visibile dal vivo, e che è esattamente questo processo a determinare la rappresentazione. A questo proposito

Torniamo alle opere esposte nella mostra torinese. Il tributo alla filosofia e la riflessione sul pensiero rievocano la volontà di Paladino di non volersi avvalere soltanto delle potenzialità della rappresentazione intrinseche alle opere, bensì di conferire nuovamente valore alla loro proprietà oggettuale. Se così, allora l'artista stabilisce in qualche modo un parallelismo tra raffigurare e inscenare. I ritratti dei filosofi, dieci dittici incorniciati, sono appesi alle pareti di un corridoio che anticipa la sala nella quale troveremo in ordine: le sedie occupate dalle quaranta raffigurazioni di teste e i vasi ermetici che occupano la superficie della scrivania. Ben prima di interrogarsi sul contenuto della rappresentazione – su quel concetto inafferrabile incorporato nell'opera – il fruitore potrebbe descrivere la messa in scena degli oggetti, la loro sistemazione spaziale all'interno della sala. Procedere dagli oggetti alla mente e non secondo la direzione opposta. Porsi domande sulle singole raffigurazioni in relazione alla possibilità di inscenare qualcosa. Già, ma cosa? Nella stanza vi è anche un oggetto ordinario, una lavagna. Su di essa una testa – per l'esattezza, una fusione di bronzo ottenuta da un calco di legno bruciato – che si perde in mezzo a numerose iscrizioni. A essere inscenata mediante l'intera installazione – e qui forniamo la nostra lettura – potrebbe essere una lezione, affatto illusionistica. O forse, come ammette lo stesso Paladino, si tratta non casualmente di un tributo alla *Classe Morta*, pièce teatrale del drammaturgo polacco Tadeusz Kantor²⁰. Negli anni Settanta, quest'ultimo scriveva: «Il testo (il dramma) e il suo svolgimento rigido conducono inevitabilmente alla formazione, allo sviluppo e all'*accumulo di illusione*. Illusione drammatica (trama e intreccio) e letteraria. Istintivamente sento il bisogno di *dissolvere questa illusione* che si propaga come un parassita per non perdere *i contatti col fondo* che nasconde, con *quella realtà elementare e pretestuale*, con quella *“pre-esistenza scenica”* che è *la materia prima della scena*»²¹.

Con il suo tributo alla filosofia Paladino inscena una lezione sul dispiegarsi del pensiero. A essere rilevante per questa lezione è la presenza degli oggetti, della *materia prima* della scena. Quasi si trattasse di un segnale dei tempi che stanno cambiando, la rievocazione di Kantor in questa mostra torinese, sembra dichiarare la volontà di Paladino di accennare un'apertura verso l'ormai doveroso esame dello scomodo – e più che contestato – rapporto tra arte e realtà.

menzioniamo qui di seguito l'esperimento mentale proposto da Wollheim: «Guardo un quadro in cui compare un paesaggio classico con rovine. E ora si immagini questo dialogo: “Vedi le colonne?” “Sì.” “Vedi che le colonne appartengono a un tempio?” “Sì.” “Vedi che le colonne che appartengono al tempio sono crollate centinaia di anni fa?” “Sì.” “Vedi che sono crollate centinaia di anni fa abbattute per mano dei barbari?” “Sì.” “Vedi che sono crollate centinaia di anni fa abbattute per mano di barbari che indossavano pelli di asini selvatici?” “No”. A ogni scambio di battute, il significato di “sì” è che la sollecitazione ha determinato una differenza in ciò che è stato visto nella scena, proprio come “no” significa che, *almeno per questo osservatore qui e ora*, sono stati raggiunti i limiti della visibilità in questa superficie» (Wollheim 1998: 272).

²⁰ Il riferimento a Kantor non è idea di chi scrive, bensì ripresa di una suggestione data dallo stesso Paladino durante l'inaugurazione della sua mostra torinese.

²¹ Kantor 1977: 164.

Bibliografia

BONITO OLIVA, A.

– 1984, *Mimmo Paladino*, in *Dialoghi d'artista. Incontri con l'arte contemporanea 1970-1984*, Milano, Electa: 314-325

DE BEAUVOIR, S.

– 1960, *La force de l'âge*, Paris, Gallimard; tr. it. di B. Fonzi, *L'età forte*, Torino, Einaudi, 2006

DORFLES, G.

– 1984, *Mimmo Paladino e il «pensiero mitico»*, in M. Paladino, *Veglia*, Milano, Mazzotta

ECCHER, D.

– 1992, *L'opera su carta*, in M. Paladino, *L'opera su carta 1970-1992*, Galleria Civica d'Arte Contemporanea di Trento, Milano, Mazzotta: 7-12

FERRARIS, M.

– 1997, *Estetica razionale*, Milano, Raffaello Cortina

HEIDEGGER, M.

– 1952, *Che cosa significa pensare?*, in *Saggi e discorsi*, a c. di e con una introduzione di G. Vattimo, Milano, Mursia, 1976

KANTOR, T.

– 1977, *Le théâtre de la mort*, Paris, Éditions L'Âge d'Homme; tr. it. *Il teatro della morte*, a c. di A. Nanni, Milano, Ubulibri, 2003

KOSUTH, J.

– 1991, *Art After Philosophy and After. Collected Writings 1966-1990*, Cambridge (Mass.); tr. it. parziale di G. Guercio, *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, Genova, Costa & Nolan, 2000

MELE, R.

– 1997, *Passione dei corpi desiderati*, in M. Paladino, *Film*, con scritti di M. Martone e R. Mele, Salerno, Sottotraccia

PALADINO, M.

– 1977, scambio epistolare con Mirella Bandini, presente nel catalogo *Mimmo Paladino Disegno*, Galleria In Arco, Torino, 1989

– 1994, Cacciatore di ombre in *Jean Legac, Mimmo Paladino, Archeologie*, catalogo della mostra, con un testo di Anne-Marie Sauzeau, Montanari, Ravenna: 39

– 2001, commento in esergo al catalogo monografico *Mimmo Paladino*, con testi di D. Eccher e J. Sallis, Milano, Charta

WALTON, K.

– 1990, *Mimesis as Make-Believe*, Harvard University Press; tr. it. *Mimesi come far finta. Sui fondamenti delle arti rappresentazionali*, Milano, Mimesis, 2011

WOLLHEIM, R.

– 1998, *On pictorial representation*, “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 56: 217-226; tr. it. di L. Mengozzi, *Sulla rappresentazione pittorica*, in P. Kobau, G. Matteucci, S. Velotti (a c. di), *Estetica e filosofia analitica*, Bologna, il Mulino, 2007: 257-276