

PALADINO

# PALADINO

*a cura di*  
BRUNO CORÀ



#### *Crediti fotografici*

Claudio Abate, Roma  
Aurelio Amendola, Pistoia  
Craziano Arici, Venezia  
Peppe Avallone, Napoli  
Mimmo Capone, Roma  
Giorgio Colombo, Milano  
Carlo Fei, Firenze  
Fabio Donato, Napoli  
Fausto Ferri  
Mario Gastinger, München  
Gianfranco Gorgoni  
Salvatore Licitra, Milano  
Armin Linke, Milano  
Maniscalco, Milano  
Salvatore Mazza, Prato  
André Morrin  
Paolo Mussat Sartor  
Pasquale Palmieri, Benevento  
Parlantini, Modena  
Prudence Cuming Associates, London  
Vincenzo Pirozzi, Roma  
Heinz Preute, Vaduz  
Friedrich Rosentiel  
A. Schaffner  
G. Schiavinotto, Roma  
Philipp Schönborn, München  
Ferdinando Scianna, Milano  
Sorsoni Foto  
Paolo Terzi, Modena  
O. Vaering, Oslo  
Varchetta Foto  
Zindman-Fremont, New York

#### *Si ringraziano*

Associazione Amici del Museo Pecci, Prato; Kunstmuseum, Basel;  
Museum of Modern Art, Camberra; Palazzo Reale, Caserta  
Valentina Bonomo artecontemporanea, Roma; Galerie Buchmann, Basel;  
Studio d'Arte Cannaviello, Milano; Galleria Fabjbasaglia, Bologna;  
Galerie Bernd Klüser, München; Galerie Hans Mayer, Düsseldorf;  
Galleria No Code, Bologna; Annina Nosei Gallery, New York; Galerie  
Thaddaeus Ropac, Salzburg-Paris; Galleria Mimmo Scognamiglio, Napoli;  
Galleria Christian Stein, Milano; Waddington Galleries, London;  
collezione R. e H. Batliner, collezione Bischofberger, collezione Galassi-  
Ferrari, collezione Gori, Fattoria di Celle, collezione Mis, collezione M.  
Pepori, Arosio, collezione Rambaldi, collezione Schauffler, Vienna,  
collezione Sperone  
Valdemaro Beccaglia, Carmelita Ferretti, Marco Minoli, Alfredo Paramico,  
Carlo Palli, Jean Todt e tutti coloro che seguono con passione il lavoro  
di Mimmo Paladino

#### *Un ringraziamento particolare va a*

Gianluca Pisaniello, per la disponibilità e la cortesia con cui ci ha assistito  
durante il lavoro e a Pasquale Palmieri e Francesca Pini per le foto e il  
testo sul film Don Chisciotte

#### *In copertina*

Allegretto, 2002  
*foto Claudio Abbate*

#### *Nelle bandelle*

Bandiera rossa, 2002

#### *Realizzazione del volume*

Gli Ori, Prato

#### *Saggio storico-critico*

Bruno Corà

#### *Traduzioni*

Jennifer Franchina, Roma  
*(per il saggio di Bruno Corà)*  
NTL Traduzioni, Firenze  
Jeremy Carden  
Theresa Davis  
Miranda McPhail

#### *Progetto grafico*

Rocco Poiago

#### *Fotolito*

Screen Service, Comeana  
Giotto, Calenzano

#### *Impianti CREO™ e stampa*

Al.Sa.Ba. Grafiche, Siena

La prima edizione del presente volume è stata pubblicata in occasione  
della mostra di Mimmo Paladino a cura di Bruno Corà presso il Centro  
per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato, nell'ottobre 2002

© Copyright 2002-2006

Gli Ori, Prato

per le opere, l'artista

per i testi, gli autori

seconda edizione riveduta e ampliata

ISBN 88-7336-182-X

Tutti i diritti riservati

All rights reserved

# SOMMARIO

#### *Mimmo Paladino:*

*il disegno rabdomante e la pittura sonnambula*

Bruno Corà

7

#### *Mimmo Paladino:*

*Rabdomantic Drawing and Somnambulist Painting*

Bruno Corà

15

OPERE

WORKS

23

#### *Apparati*

*Appendix*

287

#### *Don Chisciotte*

Francesca Pini

306



## MIMMO PALADINO:

*il disegno raddomante  
e la pittura sonnambula*

BRUNO CORÀ

L'arte è trasmissione di segrete cose di cui spesso perfino l'autore ignora le cause o le ragioni profonde. Ma la sua manifestazione non si darebbe se non vi fosse l'atto artistico che la rende possibile. Ciò distingue l'arte dalla natura, anche se con questa essa ha molte relazioni. Custode catalizzatore e nunzio dei segreti che l'arte manifesta è proprio l'artista, celebrante di un rito che si ripete dalla più oscura notte dei tempi. Ogni volta che qualcuno riconosce in sé la vocazione all'arte le consacra ogni propria energia poiché il dominio di cui egli deve farsi veicolo e testimone esige dedizione completa senza alcuna riserva. Ermetiche sono le realtà a cui l'artista presta le sue capacità per visualizzarle in eventi. Nessuno può sapere in anticipo o aspirare per diritto o lascito di avere destino d'arte. Così, artisti non si nasce, non si diventa, semplicemente lo si è d'improvviso. Quello della determinazione all'essere artista è un atto istantaneo eppure durevole di risposta individuale a una chiamata che non è espressa da nessuno, ma che risuona improvvisa a ciclo chiuso nel sé di ogni autore.

Per tutta la vita l'artista si vincola all'istante di quella risonante chiamata non senza drammatiche esitazioni, dubbi, sconcerti. Come *pitia* che si fa voce oracolare di un'entità numenica, egli si presta al flusso di forti correnti immaginarie che lo attraversano non senza coinvolgerlo. Moltissimi e imponderabili sono i fattori che concorrono alle "inflessioni della lingua" che egli è chiamato a visualizzare. Incline a una modalità che lo riguarda e che lentamente si definisce attraverso ogni atto artistico, la sua creazione si distingue dalle altre assumendo uno dei numerosi aspetti in cui l'arte si manifesta. Molteplici infatti sono le prodigiose apparizioni dell'arte a fronte delle differenti eventuali verità di cui si fa carico nel corso dell'esistenza e della storia. La complessa e al medesimo tempo elementare fenomenologia a cui l'artista dedica la sua vita coniuga tra loro tutti i gradi consapevoli e ignoti dell'esperienza

umana. Inarrestabile la riflessione estetica, come la continuità stessa dell'esercizio artistico non possono avere esito poiché entrambi motori di un'interrogazione rivolta alla sfera esistenziale di cui enigmaticamente sono il prodotto; incessanti quesiti provengono da tali attività, oltretutto rivelatori dell'inafferrabile bellezza che non smette di apparire accanto alla dimensione del tragico assieme al quale attraversa l'esperienza umana e le smisurate dimensioni di una spazio-temporalità esistenziale i cui perché o il cui *nonsense* sono in gran parte ignoti a tutti. Ma è pur vero, come ha scritto recentemente Susan Sontag, che "la bellezza riacquista la propria solidità in quanto giudizio necessario a dar senso alla maggior parte delle nostre energie, affinità e ammirazioni"<sup>1</sup>

In tali latitudini della riflessione sospinge il nuovo episodio espositivo dell'opera di Mimmo Paladino, voce che proclama attraverso un intenso lavoro di non volersi rassegnare di fronte a orizzonti di rinuncia, di labilità, di abiura poetica, nella convinzione che esista ancora sia l'arte che la bellezza. "La concezione di opera di Paladino [...] ci presenta invece una tesi 'forte', un progetto che deve realizzarsi come linguaggio del quadro e della scultura. Credo che sia proprio questo che ci suggerisce Paladino, il cammino esemplare che l'arte, in tutte le sue manifestazioni, deve seguire; affrontare l'utopia fondamentale, la possibilità cioè di investimento di senso del mondo, come la fede nella propria capacità di espressione."<sup>2</sup>

L'incontro con la sua opera risale a una breve ma per me significativa giornata. A metà degli anni Settanta, una mattina, sospinto dall'invito originale del gallerista Lucio Amelio, che a Napoli aveva organizzato presso la Villa Volpicelli una mostra collettiva della durata di poche ore dal titolo "Da mezzogiorno al tramonto" (1975), mi recai in quella città per incontrare dal vivo le opere di alcuni artisti di cui già seguivo i passi. In quell'occasione, accanto ad altre, ebbi

modo di osservare invece, per la prima volta, alcuni lavori di Paladino. Le opere, a base fotografica, erano state realizzate da Paladino secondo insiemi di parti le cui forme geometriche descrivevano un ottagono e un arco. Entro le immagini fotografiche, se non erro, si notavano delle lune in varie fasi. Le composizioni sembravano integrare una figura geometrica a una manifestazione di spazialità e temporalità di dimensione poetico-cosmica. In quella che si offriva come un'espressione mediologica condivisa da altri giovani artisti della sua generazione, Paladino sembrava tuttavia riporre un'esigenza più simbolica e geometrica che non narrativa. Oggi infatti, riferendosi a quegli anni, Paladino afferma: "... quando all'inizio usavo il mezzo fotografico non ricercavo un'espressività narrativa, ma nei lunghi e lenti procedimenti tecnici che raggelavano la possibilità di agire isolavo in particolare la qualità del segno ..."<sup>3</sup>. E nel caso specifico dell'episodio appena evocato effettivamente i profili della luna, più volte presenti entro il campo nero riquadrato dei fondi fotografici che riproducevano i cieli notturni, possedevano soprattutto una valenza segnica. Invece della valenza narrativa, della fotografia Paladino usava le forme geometriche, le luci interne, l'elementarità oggettiva ripetuta. Ma in quel frangente della metà degli anni Settanta, pur se timidamente, Paladino aveva già percorso un brevissimo tratto di strada, come documenta la sua mostra personale presso lo Studio Oggetto di Enzo Cannaviello (1969) a Caserta e come si evidenzia da una serie di disegni presenti anche in questa mostra di Prato. "Foto e disegni - ricorda ancora Paladino - due linguaggi parificati e messi insieme, creavano tra loro uno strano cortocircuito, sembravano colloquiare in modo curioso, ma positivo. Una realtà oggettiva, anche se frammentaria, accostata a qualcosa di immediato, tracciato e rivelato dalla grafite ..."<sup>4</sup>. Mentre, a distanza di anni, si può constatare come il lavoro di Paladino risulti coerente con alcuni principi e premesse di cui dover tener conto nella lettura della sua opera, in quel momento non si poteva conoscere gli sviluppi che di lì a poco avrebbe intrapreso. Ma un'analoga riflessione si potrebbe compiere anche sull'opera di alcuni artisti sodali della vicenda di Paladino, come ad esempio Francesco Clemente, di cui, dopo averne osservato l'esordio romano e poi curato due mostre personali a Firenze e München presso la galleria Area (1974), in breve tempo ho visto abbandonare l'impiego della fotografia per sviluppare quell'inclinazione al disegno e poi alla pittura di cui proprio oggi sono evidenti i considerevoli risultati. Nel focalizzare dunque una lettura dell'opera di Paladino che la circostanza favorisce, non si può non sottolineare un altro momento qualificante del processo formativo della sua arte che intanto da Benevento, Caserta e Napoli, attraverso

alcuni viaggi si era spostata e aveva trovato sede nel Nord Italia tra Milano e le sedi più periferiche, ma non meno attive, di Brescia e Varese. È in quegli anni che la rivista *Data*, di cui allora ero collaboratore corrispondente da Roma, nel 1978, ad opera di Ciacia e Tommaso Trini, aveva dedicato la copertina a un'opera di Paladino rivelatasi poi vera e propria boa di svolta nell'attività dell'artista. Con la piccola tela *Silenzioso mi ritiro a dipingere un quadro* (1977, p. 27) Paladino infatti imboccava con determinazione una strada la cui valenza poetica si sarebbe rivelata essenziale per tutta l'opera successiva. Si deve ritenere fondata l'affermazione di Paladino che sottolinea quanto quel piccolo dipinto introdotto in una galleria d'arte in quegli anni, di univoca e diffusa temperie concettuale, aveva avuto un effetto dirompente analogo e contrario al gesto duchampiano del *ready-made*, riportando là da dove era stato estromesso un quadro a olio. In quel tempo era il semplice atto del dipingere ad essere considerato improponibile ed eretico a fronte di una diffusa ortodossia concettuale. Maggiormente proiettato sull'opera pittorica di artisti come Spalletti o Salvadori e Bagnoli, ma anche sui primi esiti di un ritorno alla pittura come quella di Salvo, con un dichiarato interesse di provocazione filologica, rilevai con sorpresa la proposta di *Data*, prendendo atto di un mutamento nel frattempo avvenuto nell'azione creatrice di Paladino, di cui ricordavo invece il repertorio a base segnico-fotografica. In realtà, quel gesto di volontà liberatoria e di apertura di possibilità, compiuto con l'intensità di un piacere a lungo interdetto, ma come se "a quel quadro non dovesse seguirne un altro" (Paladino), costituì la soglia di ingresso di una propria successiva pittura a base di vaste stesure di pigmento dai timbri monocromatici, destinata a divenire modello di molte esperienze che in Italia, in Germania e in USA si sarebbero di lì a poco sintonizzate sulla nuova frequenza. Delle alterne e crescenti fortune critiche che hanno distinto l'opera di Paladino da quella di artisti sia della Transavanguardia sia della più articolata scena compresente di generazioni altrimenti formatasi, si devono poter riconoscere con nuove osservazioni, le inconfondibili specificità. Infatti, nel piccolo dipinto realizzato "con pittura ad olio casalinga" (Paladino) col quale tuttavia Paladino prende le distanze, ancor prima che da certi modi di fare arte, da un costume di considerarne lecite solo determinate conformità o codici comportamentali concettuali, è già viva una disciplina spaziale frutto di alcuni interessi coltivati segretamente e portati con sé fino a quella "silenziosa" confessione. Appare opportuno in tal senso riandare ad alcuni antefatti. In una tecnica mista su tela *Senza titolo* (1973, p. 253), dalla vasta superficie monocromatica color bianco avorio, si osser-

vano tre delicati nuclei d'immagine. Uno appena visibile, tracciato a matita nei modi sensibili del disegno in cui si notano i profili di un recinto, all'interno e all'esterno del quale sostano degli animali: in apparenza dunque un ovile e un gregge col cane; un secondo nucleo centrale, in alto nel dipinto, dove in un'impronta di colore bianco si iscrive l'immagine fotoriprodotta di una giacca successivamente velata da una mano di bianco a segno di cancellazione e due germogli vegetali, disegnati a grafite, dai gambi incrociati; infine, in basso e leggermente decentrato, un quadrato bianco su campo oca scuro e un dittico fotografico interferito da una ulteriore impronta di colore. La presenza della pittura, del disegno e del collage fotografico in più parti dell'opera, sono tutti elementi compositivi che suggeriscono un interesse di Paladino molto pronunciato in quegli anni, per le modalità del *combine* neo-dada, già da lui osservato soprattutto nell'opera di Robert Rauschenberg più che in Jasper Johns.

Nella pittura dell'artista americano infatti, nel decennio tra il 1954 e il 1964 si definisce una qualità spaziale che è il frutto del montaggio di elementi e mezzi difforni impiegati con contiguità nell'opera: dalla fotografia alla pittura, dal frottage all'impronta ottenuta con essenze di trielina, dal collage di carta agli oggetti dotati di plasticità e integrati alla tela. Nel trittico *Collection* (1954), oggi al San Francisco Museum of Modern Art, Rauschenberg non solo impiega ogni elemento idoneo a conseguire quell'immagine in cui, insieme ai segni e alle materie, risulta evidente il vissuto stesso dell'azione pittorica, degli elementi impiegati, l'esito della policroma e complessa spazialità, ma anche la concezione estesa dell'organismo stesso del quadro. Ai bordi superiori dei tre pannelli egli ha collocato, appoggiandoveli, alcuni profilati lignei che - in modi già esperiti, sia dal futurista Giacomo Balla, sia da Schwitters e altri artisti del Dada - coinvolgendo la spazialità circostante i limiti riquadrati dell'opera, di fatto ne estendono l'organicità oltre essi e allusivamente a dismisura. Da allora Rauschenberg, con una serie di *masterpieces*, volge la pittura a una spazialità non solo prodotta da presenze plastiche e volumetriche che trascinano la consueta bidimensionalità verso l'ambiente aperto dove l'osservatore stesso risiede, ma la carica soprattutto di una varietà di interventi segnici e oggettualità che rivelano temporalità e spazialità diverse, rese tuttavia compresenti. Questo dato di costruzione spaziale è quanto sembra interessare Paladino in quella lunga fase tra l'inizio degli anni Settanta e il '77. In quell'arco temporale, infatti, egli appare aver interiorizzato la necessità di trovare il modo più appropriato per esprimere qualcosa che ben presto, abbandonata la fotografia, riadotta la pittura come la pratica di visualizza-



Robert Rauschenberg, *Collection*, 1954

zione più idonea a manifestare la complessità dei processi sia percettivi, del reale, sia inconsci o relativi alla dimensione estetico metafisica. Proprio osservandone lo sviluppo, si è reso evidente, di opera in opera, che Paladino doveva far spazio con la pittura a una *simultaneità* di segni, icone, tracce, impronte, morfologie, frammenti, di vastissima provenienza e indefinita temporalità. Una simultaneità che nella pittura doveva avere l'equivalenza di quel flusso variegato e poderoso che a lui giungeva da incognite latitudini del vissuto e della coscienza, di appartenenza non solo alla propria esperienza esistenziale, ma sicuramente a quella di generazioni e comunità umane di cui la storia ha smarrito forse perfino i dati, ma che la visionarietà del pittore è in grado di evocare. Di questa simultaneità divenuta universo iconografico, via via manifestatasi in modi sempre più imperiosi, sono documento le opere di Paladino di tutti gli anni Ottanta, su cui più avanti vale soffermarsi. D'altronde, nella tradizione della pittura italiana ed europea dei primi anni del secolo scorso, la simultaneità e compresenza di elementi segnici e iconografici diversificati, che aveva caratterizzato le esperienze, pur diverse per concezione e modi, di pittori futuristi come Umberto Boccioni o gli stessi Balla e Severini, o quella che aveva distinto il Picasso delle *Demoiselles d'Avignon* (1907) o la stessa ideata da De Chirico nel metafisico assemblaggio risultante in *Canto d'amore* (1914), aveva già fatto il suo ingresso nell'arte contemporanea. Ciò che tuttavia distingue l'opera di Paladino, sia da quelle importanti premesse storiche, sia dal rinnovamento di esse ad opera del *combine* di Rauschenberg e in generale del New dada, è il grado di profondità spazio-temporale dell'azione di scandaglio che la sua pittura compie, riuscendo a portare

in superficie, attraverso una drammaturgia medianica, tutta affidata ai segni evocatori e a figure lemurali, frammenti e profili di presenze antropomorfe e animali, dimenticati nel sogno paleo e neolitico e richiamati alla luce e al colore da visioni che solo l'arte sa ricreare.

Diversamente dunque dal *combine* di Rauschenberg, intriso di 'simultaneità' reali ancora a noi circostanti, o di una cronaca e di una storia a noi vicina, la pittura di Paladino, pur avendo inizialmente fatto uso dell'analogo *transfer drawing* o assemblaggio di icone, in realtà ha la valenza di un reportage compiuto dai primordi all'attualità, attraverso gli strati successivi delle culture agricole e stanziali, nelle età litiche e poi dei metalli, entro la divinazione delle società pastorali e sciamaniche, ma anche nelle aggregazioni antropologiche antiche italiane, europee e amerindie, cioè dentro un flusso di vissuto senza soluzione di continuità, inclusivo di medioevi, rinascimenti, credenze mistiche ed entusiasmi profani, epicità e drammi, avventure della scienza e dell'arte stessa. In questo senso ho inteso considerare quella sua come una figura d'artista davvero veicolo, oltretutto naturalmente autore, di una così vasta insorgenza di immaginario che, come alveo di un fiume, consente alla corrente e ai flutti del tempo il trascinarsi e la trascinazione di un cosmo figurale impressionante sorprendentemente riemerso.

Se il disegno e la fotografia avevano avuto e hanno la funzione di antenne di rilevamento silenzioso di quel flusso sia reale che immaginifico, nell'opera di Paladino, nondimeno, dopo il celebre *Silenzioso mi ritiro a dipingere un quadro* (1977) la pittura assumerà l'essenza della drammaturgia stessa in cui egli è impegnato. Anche per tale azione si deve considerare che vi sia stato un momento – che peraltro credo si ripeta ogni volta per Paladino come per ogni altro pittore – in cui si è presa la responsabilità e il coraggio di ritenere che fosse nuovamente possibile 'ritirarsi a dipingere un quadro'. Il dibattito su questo fronte non è mai cessato, anche se il tempo e le vicende reali ne hanno decretato l'archiviazione. Si può affermare che l'azione pittorica intrapresa nuovamente da Paladino e poi sviluppata con il vigore che egli ha dimostrato, abbia evidenziato una facoltà antropologica e culturale su cui si riflette poco, ma che invece è importante da considerare: mi riferisco all'assolutezza del gesto pittorico (anche quando compiuto in stato di esitazione o dubbio); l'artista, come colui che celebra qualsiasi rituale, deve chiamare a sé tutta l'intensità e l'energia possibile per rendere efficace e credibile lo svolgimento e l'esito liturgico. Dall'istante di autoriconoscimento, l'artista entra in possesso di una particolare facoltà, che si esprime come potere evocativo e *infallibilità* individuativa, dei momenti, delle occasioni, dei modi attraverso cui manifestare poeticamente

l'epifania che lo pervade e a cui egli dà immagine attraverso i segni, le forme, i colori, gli aspetti unici di un'opera.

Quel mettere al mondo ciò che solo una gravidanza dello spirito è in grado di vitalizzare è proprio il *quid* della pittura e dell'arte. Così, dopo quel piccolo dipinto del '77 in cui la simultaneità e compresenza di segni e figure, nonché utensili e arredi, evidenzia una spazialità d'interno scandita dalla differenza tra forme geometriche e stesure cromatiche prive di ombre, altri egualmente risolti episodi pittorici si susseguono, quasi in una condizione pulsiva estatica che Paladino stesso non esita a definire 'sunnambolica', cioè in assenza di condizionamenti razionali e intellettuali.

E se in *Silenzioso mi ritiro a dipingere un quadro* (1977) è evidente la costruzione dello spazio pittorico per zone di colore 'combinato', in *Sheherazade, la luna, le spade* (1977, p. 32) o ne *Il sentiero dei giardini che si biforcano* (p. 33) e in *Silenzioso* (1977, pp. 48-49) si osserva una prevalenza della traccia disegnata in un campo cromatico pressoché uniforme. Tale monocromaticità diviene velocemente, in poche successive esperienze, vistosa e invasiva, tanto da occupare l'intera superficie delle tele come si può osservare in *Menelik* (1978, p. 243) o in *Stregato* (1978, pp. 40-41) e in altri dipinti di quel biennio. Sono entrate intanto nella pittura insieme ai segni, piccoli ma incidenti corpi estranei, di argilla, gesso, legno, cotone, cera o altro. Va sottolineato che il monocromatismo praticato da Paladino ha stesure in cui si rilevano densità e trasparenze cromatiche che lasciano individuare i gesti esecutivi, l'emotività e comunque l'atmosfera. In generale egli predilige l'impiego dei colori primari, il rosso Magenta, il blu oltremare, il giallo cadmio. I segni presenti in queste vaste campiture hanno o una consistenza grafica o si materializzano attraverso rami secchi, antenne filiformi che evocano nature o organi di insetti. Paladino non disdegna di elaborare le tele sui bordi, agli orli delle stesure pittoriche, dove inusuali morfologie, maschere o geometrie tonde e coniche s'affacciano o debordano. Talvolta, per sostenere o distanziare tali inserti, fa uso del filo di ferro ritorto, la cui plastica linearità imprevedibile evoca fortemente la traccia del disegno automatico.

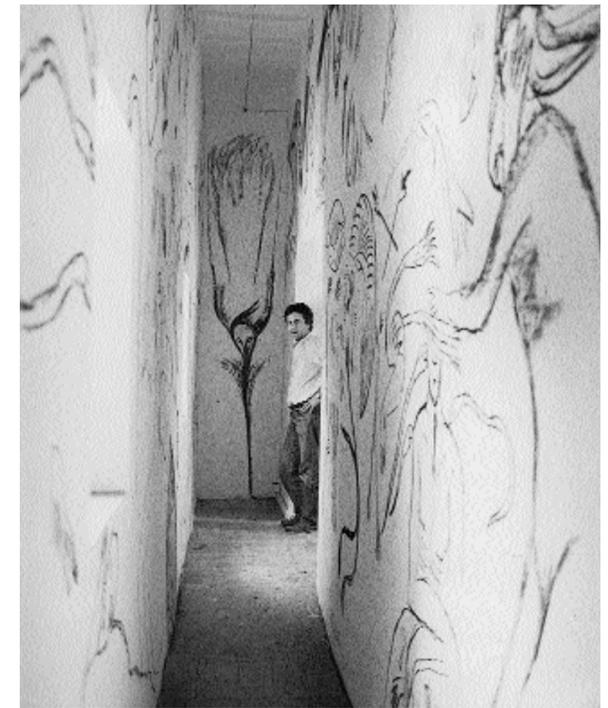
Tra il '79 e l'80 realizza in tal modo numerosi trittici e politici. Contestualmente, sia nella galleria Franco Toselli a Milano che in quella di Lucio Amelio a Napoli, lavora direttamente sulle pareti realizzando astrazioni geometriche come *Il Brasile, si sa, è un pianeta dipinto sul muro* (1978, pp. 28-29), tempera realizzata a misura ambiente, nuovamente riformulata nella mostra di Prato. "Con il primo lavoro che nacque da questa combinazione di elementi presentavo in una stanza un'idea sull'astrazione e in un'altra riflettevo sulla figurazione (...) un quadro realizzato con i mezzi tradizionali del dipingere e una superficie distesa su un muro di tas-

selli colorati geometrici, volutamente astratti. Non racconto, solo allusione a ciò che si sarebbe potuto raccontare o, al contrario, totale astrazione di pure geometrie".<sup>5</sup>

Alla geometria aleatoria ma vitale di quell'opera si devono tuttavia connettere idealmente tutte quelle versioni successive, deliberatamente assai più austere e geometricamente regolari, componenti le opere denominate *Non avrà titolo* (1985, p. 212-213), *Non avrà titolo* (1986, p. 207), e *Senza titolo (Respiro)* (1991, p. 188), tutte più tarde.

All'inizio degli anni Ottanta, Paladino, dopo aver conquistato una qualificazione ai propri segni, ma anche alle concezioni dei suoi dipinti, che muove e situa negli ambienti espositivi con una progettuale instabilità ed eccentricità, finalizzate alla loro percezione stupefacente, giunge a produrre alcune grandi tele con figurazione antropomorfa, dai profili kirchneriani. Si tratta dei dipinti *Con due dita* (trittico, 1980, pp. 34-35), *Senza titolo* (1980), composto da quattro tele, del *Vento del mattino* (1981), del *Grande cabalista* (1981-82, p. 230) e dei due *Re uccisi al decadere della forza* (1981, pp. 56-57), le cui versioni, molto diverse tra loro, si trovano una presso la Kunstsammlungen della Neue Galerie di Kassel e l'altra presso la Soprintendenza della Reggia di Caserta e presente in mostra a Prato. Quest'ultima grande pagina si dimostra emblematica nella sua didascalica offerta di morfologie segniche, oltretutto così liberamente e magicamente fluttuanti attorno alla figura antropomorfa, da invadere con prodigiosa astanza l'intero spazio.

È proprio in opere come questa che si rivela intanto la forza raggiunta dal segno convulsivo eppure simbolico di Paladino, capace di sostenere sinfonicamente, attraverso una semplice organizzazione complanare, un così ampio programma decorativo. Sempre più decisamente limitati da un segno nero continuo che intaglia la figura entro i vasti campi cromatici, i protagonisti animali, vegetali e oggettuali della pittura di Paladino si reificano attraverso quel disegno che si conferma strumento analitico nelle sue opere. Un saggio di tale capacità, che sancisce il risultato raggiunto da *I re uccisi al decadere della forza*, lo si riscontra nell'opera realizzata presso la Villa Celle nella collezione Gori a Santomato di Pistoia, dove Paladino traccia sui muri, con il carbone e l'acrilico, fitti gruppi di figure coordinate con la Sala dove si può osservare il dipinto a olio e il totem di *VINCITORE/Tutta la musica del bosco/Qui davanti* (1982, pp. 112-113). Nell'appassionato esercizio di quella pratica rivelatrice della sensibilità di colui che l'attua, Paladino confida di aver coltivato il disegno sin dall'adolescenza. "Ho sempre disegnato, scarabocchiato; preferivo disegnare che fare altre cose e forse questo per me aveva un valore diverso che esternare un mondo fantastico come capita a



Mimmo Paladino alla Fattoria di Celle, 1982

tutti i ragazzi".<sup>6</sup> Per Paladino disegnare significa fare uso di materiali semplici, impiego di un segno su un foglio o una tela "con una concentrazione estrema a partire da un punto per seguire linee come se ci fossero già".<sup>7</sup> Ma alla naturale inclinazione al disegno non è mancato nel corso degli anni né lo studio dei maestri di cui Paladino non fa mistero, né il confronto con coetanei e contemporanei. Se grande è l'ammirazione per Dürer, Goya, Matisse, Picasso o Klee, non meno attenta è l'osservazione delle opere disegnate da Beuys o la scherma virtuale intrecciata a distanza e indirettamente col disegno di Baselitz, Borofski o Clemente. Della segreta e silenziosa azione del disegno, Paladino ricerca sempre la possibilità e i più incisivi esiti. "Ho provato a volte a disegnare in viaggio ma non ci sono riuscito, anche qui a casa ho girato molto a lungo prima di trovare l'angolo giusto per disegnare... di angoli ce ne sono tanti, ma il vero angolo, il tavolo giusto è difficile da trovare".<sup>8</sup> Di questa attività sono evidenti i risultati che hanno già portato più volte, con episodi critici ed espositivi autonomi, l'opera disegnata dall'artista alla stessa ribalta della sua pittura. Disegnare per Paladino dunque "è un'attività quanto più possibile normale, che non nasce da un'ebbrezza, da un forzato entusiasmo; poiché dal normale il mistero viene alla luce spesso più luminoso che non dall'eccezionale. Ed è

bene che si sappia che ogni disegno è un'illusione, qualcosa di antichissimo, di primordiale”<sup>9</sup>.

Il decennio degli anni Ottanta si rivela per l'impegno impresso da Paladino all'opera, quello in cui si delinea compiutamente, se non ogni aspetto del suo lessico, molta parte di quelle morfologie che ne determinano successivamente una forte riconoscibilità: l'introduzione delle maschere, delle teste con le orbite prive degli occhi, com'è dato osservarle nella scultura antica mediterranea, le *silhouettes* animali di agnelli, cani, serpi, salamandre, pesci, uccelli, lepri, i rami d'albero, gli scettri pastorali, assicelle e forche, corna, lingue, utensili e oggetti, come imbuti, ombrelli, tazze, quadranti di tempo, lampade, croci, letti, tavoli, ma anche pane, sale, fiori e vari metalli, come l'oro, l'alluminio, il rame, il bronzo, l'argento, il ferro, oppure altri materiali come il legno, la ceramica, l'argilla, il fibreglass e, naturalmente, l'olio, la tempera, il pastello, la grafite, la serigrafia, lo smalto e innumerevoli altri elementi di cui è numerosa e perfino difficile l'elencazione. E, se è sempre il disegno a farsi carico della loro introduzione e organizzazione nell'opera e nella giustapposizione spaziale, si può tuttavia notare che in composizioni come *Notte di Pasqua* (1981, p. 227) o nel *Senza titolo* (1986) giallo nero e bianco, ogni forma è tracciata sulle superfici evocanti il piano del tavolo in tralice, come nelle involontarie 'nature morte' tre e quattrocentesche, negli affreschi o dipinti evocativi del soggetto di un'ultima cena o di un banchetto profano. Altre volte invece, Paladino suddivide la spazialità del dipinto trattando differenti zone di esso con valori cromatici la cui tonalità sembra rispettare un equilibrio armonico quieto; e comunque disegnando entro certe zone scure con tracce chiare e nelle zone più luminose con segni e forme tendenti al nero o alle terre più umbratili. Ma spesso Paladino fa ampio uso del rosso e del blu in accostamenti puri, come pure del bianco di zinco, del giallo cadmio e del nero opaco dato in stesure non sature.

Tra l'83 e l'86, in numerosi dipinti vi è un'esplicita ricerca di costruzione dello spazio mediante la scelta di poche essenziali figure che, tracciate riempiendo di segni e colori l'intera superficie delle tele e di altri supporti, accolgono ancora al proprio interno amalgamati inserimenti ed assemblaggi di natura plastica come tavole, rami d'albero, argille o addirittura veicoli come rottami di biciclette manipolate – è il caso di *Film 1953* (1985, p. 79) – e altri inserti.

Alla forte saturazione pittorica della superficie, la cui bidimensionalità cede sotto l'assedio degli interventi di natura plastica portati dalla pittura di Paladino, si affianca un'inquietante iconografia che, dai modelli tribali alle edicole religiose, conquista ogni centimetro dei supporti. Tra le stregonesche presenze di spiriti, lemuri e fantasmi riaffiorano sia gli incubi füssliani sia le drammaturgiche deformazioni del

volto o dei corpi in modo analogo a quanto è dato riscontrare in opere munchiane o baconiane, dal pur diverso aspetto e dalla differente spazialità. In fondo Paladino è sempre interessato all'*unità di visione* percettivamente incentrata sulla relazione asciutta di segni materiali e figure che, pur tenendo conto dei metodi assemblativi e spaziali assunti dal new-dada, si coniughi all'immaginario di una storia più complessa e inconscia. “Il mio punto di riferimento non cosciente, lo ritrovo proprio nella cultura anonima del meridione, in quelle architetture e in quelle opere fatte di segni successivi necessari e, tuttavia, anonimi – dichiara Paladino, alludendo alla stratificazione secolare da cui provengono le sue opere – Se si innalzava un muro, allora lo si faceva con ruderi di altre epoche e con frammenti dissotterrati; chi decorava e dipingeva lo faceva senza quell'idea di protagonismo che la storia ha poi voluto imprimere”<sup>10</sup>.

Tra l'83 e l'86 non si osservano solo forti modificazioni della struttura delle tele a base di vistosi inserti lignei, ma anche della scelta della loro morfologia in grandi tondi, come per le opere *Viandante* (1983), *Scorticato* (1983, p. 222), *Veglia* (1985, p. 61), *Sonata* (1985) e *Baal* (1986, p. 210). Alle opere che Paladino ora confeziona – quasi organismi appartenenti a una *imagerie populaire*, plastici vademecum, reliquiari visionari – affida titolazioni che sembrano ripercorrere l'ironia dei proverbi, dei motti e dei lazzi, della 'vulgata' gergale. Perfino le immagini sembrano investite da una esagerazione delle parti fisionomiche, con l'allungamento sproporzionato delle parti orecchie a forma asinina e la qualità del grottesco s'affaccia in non poche opere. Paladino stesso nell'84 ne sottolinea la fase a sfondo melanconico con un poemetto: “Settimana ottomana, artista burlone / si veste da re, da corvo finge / Battaglie e pestilenze / Egli è colui che parla in nome / Degli eretici / All'ombra di una città bosfora / Suonno e tutte e creature”.

Ma nella decade degli anni Ottanta, Paladino concepisce anche le sue prime sculture a partire da quel bronzo *Giardino chiuso* (1982), in cui la postura del navigante evoca quella del Cristo della *Resurrezione* pierfrancescana a San Sepolcro. E, dopo quella prima creazione, altri significativi gruppi plastici consentono a Paladino una dilatazione espressiva che investe lo spazio sia degli ambienti interni che esterni di edifici privati o museali, nonché di parchi e di alcune importanti collezioni. Nascono *Suonno* (1984), *Senza titolo* (1985), ma anche le *Pietre* (1985, pp. 172-173) e le successive versioni dei *Testimoni* (1988), e delle *Pietre II* (1998) in pietra bianca di Vicenza, tutte filologicamente sintonizzate più sui *Sette savi* di Fausto Melotti, che non sulla plastica martiniana.

Ma la metà degli anni Ottanta è anche l'epoca in cui nasce la morfologia della 'geometria' del *Non avrà titolo* (1985),

osservata per la prima volta a Napoli nella Galleria di Lucio Amelio<sup>11</sup> e di cui Paladino concepisce e realizza numerose, diverse variazioni sul tema.

Sin dalla prima concezione del geometrico 'insieme' denominato *Non avrà titolo* (1985), sulle tele sagomate attorno al legno e dipinte di nero, si potevano scorgere sia alcuni disegni tracciati in bianco, che alcune opere in bronzo elaborate con patine scure, fuoriuscenti dalla serrata compattezza dell'insieme. Quello schema spaziale doveva tuttavia conoscere diverse varianti, perfino cromatiche (in rosso e in oro) e relative agli inserti plastici. Al repertorio delle "geometrie" possono essere iscritte anche le sfere *Senza titolo* (1989, p. 54) in bronzo presenti a Prato, anch'esse dialoganti implicitamente con i "concetti spaziali" *Nature* di Fontana.

D'ora in avanti, la scultura di Paladino, non esente dalla catena delle suggestioni derivanti dalla plastica antico-italica e greco-romana, ma anche fredericiana e longobarda, fino alla testa della *Musa addormentata* di Brancusi, si affranca da quei modelli e giunge alle più mature invenzioni presenti nella Sala della Biennale di Venezia (1988, pp. 118-129) del *Viaggio notturno* (1991-92), dell'*Arma da pane* (1995), del *La montagna di sale* (1996, p. 264) e dei *Dormienti* (1998, pp. 130-131).

Per tutti gli anni Novanta, con un incalzante vigore propositivo e senza flettere l'opera alla valenza narrativa, porta invece il proprio repertorio formale e segnico a qualificarsi quale linguaggio autonomo, distinguendo nettamente la propria esperienza da quella dei tedeschi Lupertz, Kiefer e Immendorf, ma anche dagli statunitensi Salle e Schnabel. Sempre più, nel corso degli anni Novanta, appare evidente che i lavori nascono da tensioni ed esigenze poetiche e che la loro formulazione secondo cicli omogenei serve a dinamizzare i diversi momenti concezionali secondo un principio di opposizione e superamento. Egli è interessato a idee di stimolo piuttosto che alla celebrazione della storia. Nel lavoro si rivelano più importanti i rapporti con ciò che esso contiene e suscita anziché i rapporti con ciò che lo circonda architettonicamente. Con l'ambiente infatti la sua opera ricerca sempre più una tensione unitaria. Numerosi e ricchi di feconde novità linguistiche sono i cicli pittorici e plastici degli anni Novanta. Tra essi *Il respiro della bellezza*, (1991, 12 opere, pp. 182-183), le tecniche miste de *Il principio della prospettiva* (1998, pp. 100-102), in cui si respira un clima estetico fiorentino e il credo della forma neo-suprematista maleviciana, i *Paesaggi* (1999), la serie degli *Zenith*, (1999, 20 opere, pp. 64-71), in cui la tecnica delle impronte si manifesta emblematicamente quasi in esplicito omaggio a Rauschenberg.

Con l'opera *Costellazione* (1998), Paladino che è intanto giunto a una piena maturazione linguistica, formula il suo ciclo le cui morfologie si coniugano ai *Quanta* di Fontana, ma anche

all'idea dell'opera quale universo di frammenti già così presenti nel suo repertorio. Ed è forse su questa frontiera che talune innegabili distanze con l'opera di altri artisti, come ad esempio Kounellis, si riduce drasticamente, aprendo uno stimolante confronto dialettico imperniato su obiettive basi di condivisione poetica e formale. In tal senso, i lavori *Da Caravaggio* (2000-2001, p. 74-75) o il *Senza titolo* (2002, p. 84-85) presentano numerose affinità e punti di contatto con opere di Kounellis come il grande *Senza titolo* (1985) di Bordeaux o le 'metaldeidi' accese del *Senza titolo* (1969) realizzato sul pavimento del suo primo studio romano, in via Santo Spirito. Eguale considerazione si potrebbe fare per il vibrante episodio della *Bandiera rossa* (2002, p. 39) idealmente dialettico al *Bandiera bianca* (1964) di Pino Pascali. Ma l'interessante 'respiro' dell'opera di Paladino che sin dall'inizio ha tenuto compresenti astrazione geometrica e figurazione evocativa oggi è a un grado di elaborazione linguistica e di libertà retorica che gli consente di attraversare, con calibrata eloquenza, eventi impressionanti per l'immaginario collettivo come l'*11 settembre del 2001* (pp. 86-89), con opere senza alcun cedimento al racconto o alla celebrazione didascalica, ma piuttosto con metafore indirette, ossessivamente contrassegnate da cifre, palmi di mani aperte e segnate, argentei modelli di scarpe, dissolvimenti dell'integrità dei fondi pittorici e sottolineatura epica dei frammenti.

Molta è la strada percorsa da Paladino da quel primo incontro avuto con il suo lavoro e le sue opere, oggi tornate nelle sale del Museo pratese dopo l'episodio di "Europa Oggi" (1988), vi si dispiegano con un peso e un vigore indiscutibili, tanto da rendere la sua opera un punto di riferimento dell'arte italiana e internazionale tra i più alti e ancora carichi di nuove promesse.

#### NOTE

1. Susan Sontag, *Cosa dico quando dico bellezza*, in "La Repubblica", 13 luglio 2002, pp. 36-37.
2. Stefano Zecchi, *Attraversare la décadence*, in catalogo mostra *Il respiro della bellezza*. Galleria Sperone, New York e Waddington Galleries, London, 4 maggio-13 luglio 1991.
3. Ester Coen, *La mia arte senza colore*, intervista a Mimmo Paladino, in "La Repubblica", 22 luglio 2002, pp. 34-35.
4. Mimmo Paladino, in E. Coen, *op. cit.*
5. *Ibid.*
6. Mimmo Paladino, in *Mimmo Paladino*, G. Politi Editore, Milano, 1990, pag. 6.
7. *Ibid.*, p. 44.
8. *Ibid.*, p. 44.
9. Dieter Koepplin, *Descrizione di alcuni disegni di Paladino*, in *Mimmo Paladino Zeichnungen 1976-81*, Kunstmuseum Basel, ripubblicato in *F. Clemente M. Paladino. Gli anni 70*, Studio d'Arte Cannaviello, Milano, maggio-giugno 1991.
10. Mimmo Paladino, in E. Coen, *op. cit.*
11. Bruno Corà, *Paladino in guerra a colpi di pennello*, in "Il Giornale di Napoli", 3 aprile 1985.