

Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 81 (2012)
Heft: 1: Oltre il territorio

Artikel: Nord e Sud nell'arte di Paolo Pola
Autor: Luzzi, Giorgio
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-390844>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

GIORGIO LUZZI

Nord e Sud nell'arte di Paolo Pola

Credo sia opportuno anzitutto smentire la pigra opinione secondo la quale Nord è sinonimo di rigore e di freddezza e Sud equivale a libertà, gioia, anarchia, calore. Le origini mediterranee del pensiero e della pratica estetica europee sembrano in realtà dimostrare il contrario: quell'isola di Creta abitata da Pola in un suo ormai non recente soggiorno di studio dimostra, quantomeno attraverso una riflessione sul labirinto di Cnosso, che è proprio alla razionalità e alla logica che occorre fare ricorso quando un problema di convivenza incomba sulla comunità; e allo stesso tempo il perseguimento della perfezione estetica viene ottenuto grazie all'attuazione di precise regole aritmetiche, nel senso che il Bello è figlio della logica e che solo il dominio di un sistema di proporzioni calcolabili e controllabili può divenire esteticamente universale. Si pensi in questo senso alla pressione esercitata sulla modernità da parte dei canoni di perfezione della antica statuaria greca, aritmeticizzata al punto da porsi (Foscolo docet) come soccorso al contenimento delle passioni. Alcuni interpreti dell'arte di Pola – Mascioni in primis, ma anche Stutzer e Barzaghini – hanno forse inteso accennare a qualcosa di simile, lasciando però opportunamente fuori del discorso ogni atteggiamento di radicalità. Semmai si potrebbe pensare a un rapporto fertile Nord-Sud ricorrendo a una memoria non del tutto sbiadita del modello del Grand Tour romantico, cioè di quella costante biografica consistente nel viaggio di iniziazione e di disinibizione benefico nei confronti dell'attitudine malinconica e della visione fredda del mondo vissuta da intellettuali del Centro e Nord Europa, bisognosi di vampate di novità emotiva oltre che, beninteso, culturale.

Ma il caso di Paolo mi sembra ben diverso. Il suo «Grand Sud» è incluso nella logica occidentale della vacanza di premio e di formazione che i paesi più evoluti, in uno dei quali egli ha avuto la fortunata ventura di nascere, accordano ai propri talenti migliori: in questo senso non escluderei che il soggiorno-premio parigino possa essere stato non meno fruttuoso di quello cretese. Dunque in un Paese meno progredito, meno attento al valore socializzabile della crescita intellettuale e artistica, l'artista avrebbe dovuto rinunciare, per così dire, alla consacrazione di ufficialità della sua stessa crescita, come dire al diritto che ogni talento che si proponga e imponga pubblicamente possiede di essere considerato come un vero e proprio patrimonio sociale

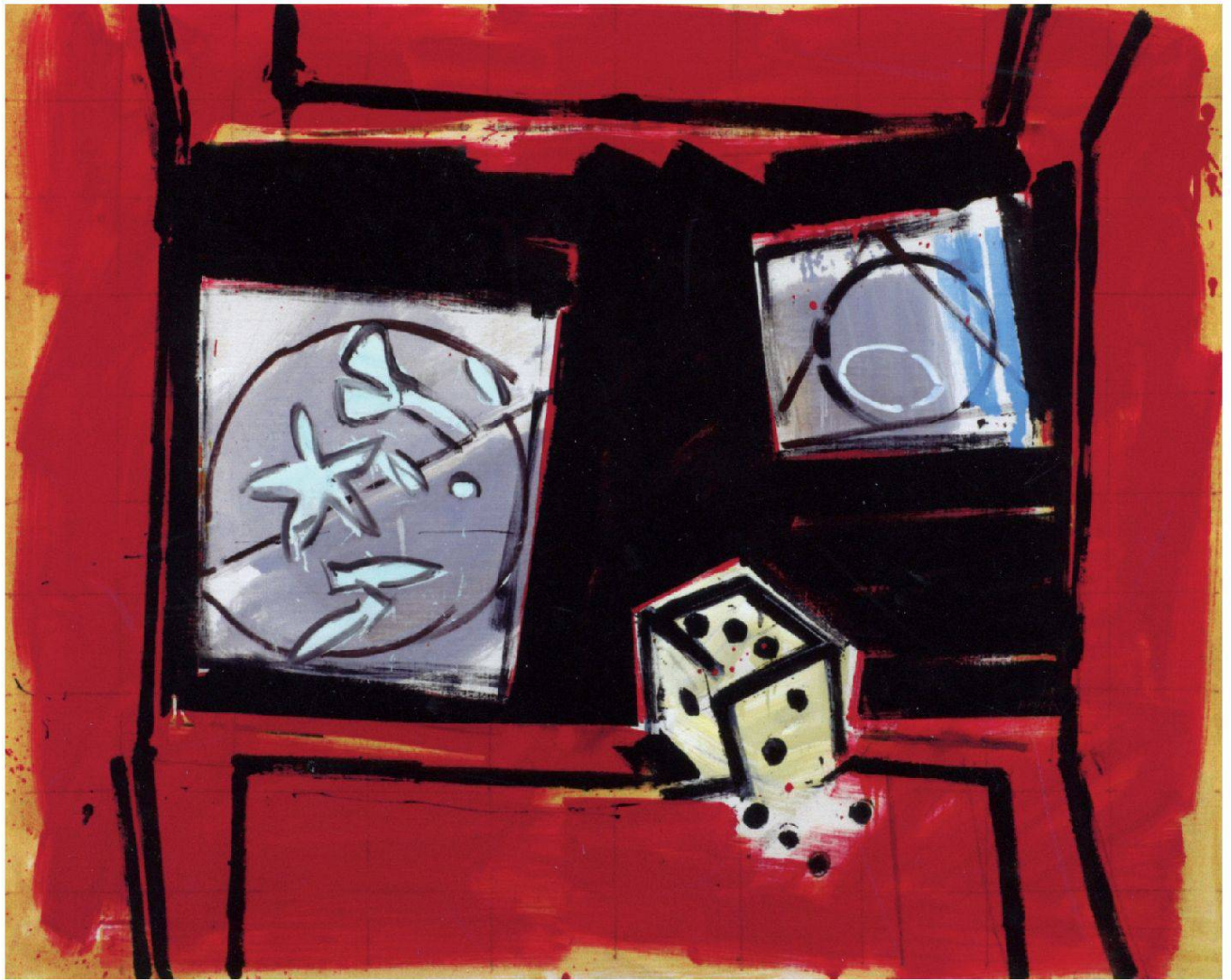


TAVOLA IV, 2008, olio su tela, 120x150 cm, collezione privata, Silvaplana

utile a tutta la comunità nazionale. Tutto ciò, credo, sarebbe stato impensabile in un paese sventurato come l'Italia: ho ancora del pudore e non aggiungo il perché di questa situazione, tanto è del resto arcinota. Ma cerchiamo di avvicinarci alle qualità di questa dimensione bipolare. Insistere su una dialettica Nord/Sud potrebbe però anche essere utile per smentire la irresistibilità del processo di omologazione e di determinismo, che rischi di abolire le differenze. Esistono infatti tipologie iconiche che si fanno sistemi simbolici: Nord/Sud sono oscillazione, ma anche compromissione e contaminazione, così che il sistema binario, proprio grazie al suo essenziale non decidere, costituisce un elemento fertile e propositivo. Non è possibile decidere tra Nord e Sud dentro l'oscillazione di un pendolo, ma è possibile decidere che il valore differenziale del pendolo risiede in quel moto oscillatorio che rimane costantemente estraneo alla tridimensionalità.

In questo senso già l'immaginario geofisico che è nell'origine biografica del nostro artista sembra oggettivamente incluso in una condizione di compresenza tra Nord e Sud. La morfologia costruisce lentamente i modelli di interpretazione del mondo già a partire dai primi atti della coscienza individuale: si sarà indotti per sempre a ragionare in funzione di quella valenza, primaria e inconscia, che nasce dal rapporto tra inclusione e esclusione. Lo sforzo di autocoscienza e di autorappresentazione del soggetto dovrà necessariamente passare attraverso questa binarietà, così che la

libertà risulterà qualcosa di veramente conquistato e non di pacificamente elargito. Quali potrebbero essere i moduli simbolici di questa condizione? Possiamo tentare di definirli: gradualità, riflessività, economia dello spazio. Il Nord e il Sud del luogo natale di Pola lo sono in maniera esponenziale: c'è un nord del Nord e c'è un sud del Sud, proprio perché tra sguardo e immaginario sussiste una identificazione quasi cogente, la quale a propria volta determina la costituzione progressiva di un immaginario propulsivo.

Ma allora, se è così, non è impossibile ipotizzare che l'ambiente fisico-morfologico possa avere influito, già radicandosi nella prima infanzia, in maniera decisiva sulla organizzazione simbolica delle immagini. Facciamo un esempio impegnativo. Già a partire dagli anni Novanta l'impianto dei lavori di Paolo assume una stabilità tipologica che sarebbe errore definire come occasionale o semplicemente preferenziale: si tratta della attitudine, sempre più densa e determinata, a costruire gli strumenti compositivi secondo tecniche di coabitazione nello spazio di istituti segnici tra loro anche diversi, assemblati secondo un criterio che a mio modo di vedere non risponde semplicemente a istanze di tipo narrativo. Intendo dire che le relazioni tra gli oggetti disposti in questi affascinanti e problematici dipinti non sono né casuali né direttamente intenzionali. Che significa tutto ciò? Si può esaminare il fenomeno partendo da diversi punti di vista. Sul piano più specifico non dovrebbe risultare avventato supporre che l'artista aderisca a un movimento centrale del comportamento costruttivo, rivolto ad abolire la unilateralità della partitura narrativa del dipinto; un quadro non significa ma è, si potrebbe dire parafrasando una celebre definizione del testo linguistico; un quadro è un assieme di segni e non la pista sulla quale si inclina la discesa verso di noi di una consolante «fabula» o intrattenimento.

Più in profondità, si oserebbe pensare, pure con la dovuta cautela, alle celebri pagine di Lacan sullo «stadio dello specchio» nella costituzione dell'io: forse è possibile supporre che nella personalità artistica più spiccata sia presente il privilegio di rappresentare i traumi originari rilegittimandoli attraverso la funzione estetica socialmente autorizzata. Ciò vale per il corpo smembrato, a partire dal quale la ricostruzione della identità personale è possibile. La serie delle «Zeichentafeln» potrebbe rappresentare, in modo felicemente non intenzionato, la fase di ricomposizione dell'io passando appunto attraverso il trauma della scissione: l'artista non accoglie la rimozione della fase infantile del corpo smembrato, proprio perché egli è dotato di una energia supplementare che va incontro alla salute dell'ego. Quanto più questa considerazione del percorso dell'io è forte in senso pulsionale, tanto più essa troverà una risposta nell'artista colto e ricco di mezzi. Solitamente questa fase viene rimossa nel processo di autotutela dal trauma. Qui rientra in forma mascherata e sublimata dal potenziale estetico. In un artista di questa forza, appunto, il processo si riappropria del trauma, il quale ne esce mascherato cioè formalizzato. Un aforisma scritto da Paolo potrebbe essere la testimonianza della legittimità almeno indiziaria di questa lettura: «Mi auguro un attento osservatore, che al di là dell'aspetto formale in superficie, sappia percepire il messaggio nascosto dietro i segni che lo definiscono e farselo in qualche modo suo» (Paolo Pola, *Tavole*, Galerie Carzaniga, Basel 2009, p. 26). Da parte mia, ho accettato l'invito e ho fatto del mio meglio per rilanciare il messaggio.