La pittura è la materia di cui son fatti i sogni
Cristina Cilli  
Ci parli della tua formazione artistica?
Paola Gandolfi  
La mia formazione è iniziata prestissimo: io ho sempre disegnato e sin dalla prima infanzia, con mio padre architetto, visitavo gallerie e musei e, assieme a lui, ho appreso i primi rudimenti della pittura. Ho fatto il liceo artistico a Roma e nella seconda metà degli anni settanta ho frequentato l’Accademia della Belle Arti a Bologna.

C.C.  
Che tipo di ricerca facevai durante l’Accademia?
P.G.  
Ho fatto vari tipi di installazioni. Ad esempio, su una parete della Galleria Ita-rarte di Bologna, avevo installato una foto che ritraeva il mio volto, al quale erano state tagliate le labbra. Dal taglio fuoriuscivano delle scatole annodate con dei fili di seta da me realizzate. Le scatole finivano nell’angolo estremo della stanza, verso il soffitto. Posso citare anche un’altra installazione del 1978: su una parete avevo scavato una apertura circolare, nella quale, avevo infilato la mano, dopo aver indossato un guanto velato. Sfilata la mano avevo lasciato nel foro il guanto, come traccia del mio passaggio all’interno.

Durante le installazioni ero interessata a scoprire le reazioni dei visitatori, reazioni che decodificavo in seguito, tramite ricerche psicoanalitiche e antropologiche.

C.C.  
E per te, invece, questo genere di installazioni, che significato rivestivano?
P.G.  
All’inizio, anch’io ho sentito il bisogno di spaziare fuori dal quadro, di espan-dermi nella stanza: lo scopo era quello di provare a mettere “parti di me” nello spazio dell’installazione. Questo perché credo che l’arte contenga proiezioni dei nostri conflitti rimossi e l’invenzione artistica può quasi sempre mettere in crisi la stabilità dei nostri oggetti interni. E questo non per un gusto masochistico, ma per cercare di arricchirci, facendo cadere le barriere che ci impediscono di vivere a contatto con il nostro materiale inconscio.

C.C.  
Quindi la psicoanalisi è da sempre un oggetto delle tue riflessioni e delle tue let-
ture.

P.C.  
Si, è sempre stata alla base della mia formazione. La psicoanalisi come scienza, come metodo di interpretazione e anche come suggestione, continua a essere fondamen-
tale per la mia ricerca artistica.

C.C.  
È quindi con tutte queste figure delle modernità che, nel 1980, hai ripreso in mano tela e pennelli.

P.G.  
Sì, per me è stato fondamentale staccarmi dalla corrente artistica allora impe-
rante. Il desiderio di riprendere in mano tela e pennelli è stata prima una intuizione, poi una necessità. Infatti, per me, l’arte concettuale, era diventata un gioco troppo facile, qua-
si arido. Rientrare nello spazio chiuso dalla tela mi emozionava profondamente. Era stan-

C.C.  
A chi era rivolta la tua provocazione?
P.G.  
Al mondo dell’arte, ma soprattutto a me stessa: ho sentito la necessità di misu-
rarmi con una pittura difficile.

C.C.  
Tu condividi la tua vita con un altro pittore, Stefano di Stasio. Entrambi artisti fig-
urativi, ma con due profili pittorici assolutamente originali. Una scelta complessa, diffi-
cile, esaltante, o cosa?

P.G.  
Stefano di Stasio e io, prima di tutto, siamo “compagni d’arte”, così come lo so-no stati tanti artisti legati da unioni ben più importanti del matrimonio. Credo che le no-
stre personalità artistiche siano da sempre molto distinte, perché quando ci siamo incontrati le nostre formazioni culturali, erano già originalmente solide. Noi abbiamo mantenuto divisi, le nostre librerie, i nostri dischi, i nostri gusti e le nostre teste. Soltanto così si può alimentare una affinità elettiva. Fermo restando che il mio privato, rimane privato, è comunque molto faticoso mostrare all’esterno il nostro rapporto. Particolarmente a Roma, dove, grazie al suo grezzo provincialismo, se le donne dipingono, e oltretutto sono compagne di un artista, vengono pregiudizialmente svalutate, ancor prima che il loro lavoro sia preso in seria considerazione. Fortunatamente, però, esistono pittrici come Carla Accardi che mi confortano ricordandomi che bisogna resistere.

C.C. La tua è una pittura che sfugge a qualsiasi definizione di comodo. È surrealista senza essere alla maniera dei surrealisti. È metafisica, ma i riferimenti architettonici non sono quelli del classicismo, bensì quelli delle archeologie urbane. La figura umana non risponde a nessun criterio di rappresentazione con le tue donne che galleggiano nello spazio e che lasciano spesso una parte del corpo fuori della tela. Utilizzi la pittura figurativa, ma per scardinare qualsiasi riferimento verista, navigando in vista di un principio di autenticità.

P.G. La mia è una pittura di fine millennio che contiene anche le esperienze delle avanguardie. Certo, guardo al surrealismo, perché, nel progettare i miei quadri, parto anche dai sogni. Però mi discosto profondamente da esso, perché contrariamente a quanto affermava André Breton, il sogno necessita anche di una "buona" tecnica pittorica. Per questo la tecnica che utilizzo è frutto di una ricerca, fatta anche grazie allo scambio di parreri e di opinioni con altri pittori. Il disegno delle donne o parti di esse che rappresento deve essere ben proporzionato e l’esecuzione dei miei quadri è lunga e laboriosa.

C.C. È come se tu ti stessi muovendo su due direttive destinate a non incontrarsi mai.

P.G. Infatti. Da una parte c’è l’utopia di tornare a una tecnica tradizionale, come la pittura a olio, dall’altra c’è il costante pericolo della citazione facile, “appiccata” o di una pittura perfetta che però rischia di cadere nel baratro della copia. È una pittura difficile da fare e da capire, perché forse è la somma di tutto quello che è avvenuto nell’arte del Novecento. È una pittura colma di sfaccettature e percorso una strada scomodissima, dove non si deve mai cadere né da una parte né dall’altra. L’impressione è quella di camminare sempre sulla lama di un rasoio.

C.C. Comunque, nei tuoi quadri, alcuni riferimenti storici sono evidenti: Piero della Francesca, Beato Angelico. E tra i contemporanei?

P.G. Guardo a Piero della Francesca per la sua estrema modernità, basti pensare all’equilibrio magicamente perfetto che esiste tra la spiritualità della figura umana e la composizione metafisica del paesaggio. Beato Angelico, invece, mi affascina per l’impiego surreale della simbologia religiosa. Tra i contemporanei, non posso non sentire il peso di una figura così importante come quella di Giorgio de Chirico. Anche se per me sono ancora vivissimi i ricordi delle performance di Gina Pane che mi hanno fatto capire come l’arte possa trattare i problemi delle donne in un modo estremamente profondo e sottile. Però, e ci tengo a sottolinearlo, si tratta di universi di riferimento, non di citazioni.

C.C. I tuoi quadri non narrano storie, vicende, ma si caratterizzano per un peculiare alfabeto visivo che condensa stati d’animo. È come se tu isolassi delle istanze emotive e sentimentali. Come procedi nell’individuare i soggetti e le calibrazioni compositive?

P.G. A me interessano le immagini interiori profonde, quelle che affiorano durante quello stato particolare della coscienza che si situa tra la veglia e il sonno. Ritengo che la parte più importante del mio metodo sia l’intuizione e la necessità. Da qui nasce anche il mio interesse per le culture orientali che sono certamente più femminili, perlomeno nel senso in cui C.G. Jung utilizzava questo termine.

C.C. Dietro a ogni metodo si cela un’utopia. La tua qual è?
P.G. Voglio arrivare alla verità delle cose: voglio rompere con il sistema delle finzioni per andare oltre le maschere individuali. La mia utopia? È che la pittura arrivi all'essenza della vita. Per questo mi piace dire che dipingo mantenendo nello sguardo il pensiero della morte e che l'arte torni ad essere il luogo dello sciamano, della strega, dell'illuminato; che sia diversa dalla realtà, che sia serva ad illuminarla.

C.C. Ti riferisci anche a alcuni quadri presenti nel catalogo come: Corsia di Sorpasso o Doppio Pensiero?

P.G. Esattamente. Le mie donne sulle autostrade, sono nella vita, ma di fronte alla morte. Non solo perché se arriverà un camion potrebbe anche travolgerle, ma anche perché io penso che la vita sia durissima da affrontare. È la possibilità della morte imminente a costringerci a pensare all'ignoto, a spogliarci delle maschere, delle false personalità, per considerare la propria verità. Una verità spesso dolorosa, come può essere quella di una identità misteriosa e sdoppiata, dove coesiste ciò che appare e ciò che è nascosto.

C.C. Torniamo alle suggestioni metropolitane che compaiono in molti tuoi quadri. L'impatto, anche qui, non è realistico. Le periferie, le sopraelevate, le architetture, sollecitano più un ricordo stratificato nella memoria che non la rappresentazione di uno scorcio cittadino. Le tue periferie, pensiamo a Incontro Prenestino, sono delle vere e proprie figure di marginalità interiori, mentali e emotive. Da dove nascono i palazzi, le strade, i gasometri, i trallici?

P.G. Sono scelte non casuali che nel tempo si sono trasformate in una ricerca stilistica. Alcune architetture, come quelle degli anni cinquanta, affondano nei ricordi e nelle vicende dell'infanzia. Altre sono quelle che hanno popolato la mia quotidianità e sulle quali io traslavo stati d'animo, pensieri: per le archeologie industriali prova attrazione, al contempo, terrore. Si tratta di luoghi desolati e di abbandono che hanno però la bellezza dei luoghi oscuri e misteriosi.

C.C. Anche le donne dei tuoi quadri sono misteriose: le rende enigmatiche la fisssità dello sguardo, il loro rivolgersi a un vuoto inesorabile e se comunicano lo fanno nell'atto di togliersi un golfetto. Un gesto che nella ripetizione visiva, come quella che si osserva nelle Ravenne Possibili, si trasforma in una segnaletica in attesa di essere decifrata.

P.G. Sì, si tratta di un alfabeto muto, ma che nasconde delle segnaletiche sentimentali. Lo sguardo fisso, invece, mi serve per esprimere il sentimento dei sentirsi attoniti. Questo perché io penso che si rimanga esattamente così di fronte alla conoscenza di quel che si è interiormente e specialmente se si viene a contatto con parti schizoidi del sé. Le mie donne sono doppiamente attonite, perché comprendono, che la loro interiorità corrisponde alla società attuale, dove il sintomo più evidente, in ogni piccola o grande manifestazione, è quello della scissione.

C.C. L'immaginario che sottende alla tua pittura è assolutamente radicato in una determinata cultura del contemporaneo. Come ci sei riuscita pur utilizzando una tecnica pittorica che non solo è preziosa, ma è anche impregnata di Storia e Tradizione?

P.G. Rimaniamo con le mie donne che si liberano del golfetto. Per me è stato uguale. Anche all'inizio, quando dipingendo pensavo alla pittura barocca, già allora ero alla ricerca di qualcosa di molto personale. E ora credo di esserci riuscita. Gesto dopo gesto mi sono spogliata della pelli della tradizione, per trovare la mia iconografia, il mio reperitorio di immagini.

C.C. Questo riguarda anche l'uso del colore?

P.G. Certamente, nel corso del tempo mi sono discostata dall'"aura" novecentesca, delle atmosfere da Scuola Romana e mi sono appropriata dei colori accesi, acidi. Il colore testimonia la mia raggiunta libertà dalle costrizioni della tradizione.