

[Torna agli articoli](#)

Collezione privata (1998) di Giulio Paolini. Un'opera / un percorso dal molteplice all'uno

di Ilaria Bernardi

Regesto, Indice, Repertorio, Antologia, Suite, Novero, Annali, Summa, Opera omnia, Collezione, non sono semplici declinazioni di un'attitudine compulsiva ed irrefrenabile a raccogliere, accumulare, radunare per poi ordinare e classificare quanto così pazientemente si è riunito. Sono questo, ma anche tutt'altro.[1] Sono le tracce, i frammenti, i simulacri sottendenti la presenza (o l'assenza) di un unico autore (o non autore), Giulio Paolini, per il quale l'uno è ineluttabilmente destinato a dispiegarsi in centomila per poi tornare ad essere nessuno (ma in potenza infinito); così come l'Arte, pur manifestandosi di volta in volta in un'opera sempre diversa (oppure sempre la stessa?), è e rimane una sfera invisibile, un volume impenetrabile, un quadro impossibile sospeso tra le ipotesi delle sue innumerevoli possibilità di definizione.

La collezione, intesa come insieme delle possibili declinazioni di quest'ultimo quadro, e, al contempo, quale ineludibile riduzione/ritorno ad esso, è dunque per Paolini l'espressione di un pensiero, il suo, rivolto alla confutazione del tempo evolutivo e unidirezionale, nonché dei cambiamenti, delle rivoluzioni, delle cesure che, si dice, connotino lo scorrere della Storia universale. Al postulato di letteraria memoria, «Se tutto deve rimanere com'è, è necessario che tutto cambi»,

[2] Paolini replicherebbe probabilmente dicendo: "I would prefer not to,[3] grazie. Non è necessario": non siamo noi a cambiare e non è nemmeno il mondo a farlo; nulla è mai cambiato, «tutto è come prima».[4]

Non è pertanto un caso fortuito, se, tra le molteplici conformazioni che la collezione potrebbe assumere secondo la sua definizione tradizionale, l'artista scelga di creare una "collezione" così costituita [fig. 1]: «Collezione privata si compone di una serie di cornici vuote e uguali (dal vetro trasparente la porzione di parete corrispondente alle dimensioni del primo quadro, *Disegno geometrico*, 1960), disposte a intervalli regolari e a vari ordini di altezza. Sulla parete sono però direttamente tracciati a matita altri riquadri, tutti diversi perché corrispondenti alle dimensioni di ciascuna delle opere di altri autori che mi è riuscito di raccogliere fino ad oggi (quadri, sculture, disegni di Giorgio De Chirico, Lucio Fontana, Fausto Melotti, Vassilij Kandinskij, Francis Picabia, Pinot Gallizio, Carla Accardi, Mario Merz, Aldo Mondino, Erik Dietmann, Bruno Munari, Mario Nigro, Piero Manzoni, Enrico Castellani, Cy Twombly, Yves Klein, Mario Schifano, Tano Festa, Sol LeWitt, Elaine Sturtevant, Gilbert & George, Luciano Fabro, Alighiero Boetti, Jasper Johns, Christian Boltanski, Robert Barry, Niele Toroni, Philippe Boutibonnes, François Perrodin, Corrado Levi, Serse Roma, Vincenzo Cabiani, Liliana Moro, Amedeo Martegani, Grazia Toderi, Antonio Catelani ...). Un inventario tanto scrupoloso quanto inutile, che traccia un mosaico irregolare e sfalsato rispetto alla cadenza ordinata o continua dettata dalla sequenza delle cornici».[5]

È l'autore stesso a delineare i caratteri principali di una "collezione" che, nonostante sia definita tale, non nasce quale unità mutevole in progressiva crescita quantitativa. Quell'insieme è destinato invece a rimanere sospeso tra l'unico, originario, primigenio quadro, *Disegno geometrico* (1960) [fig. 2], e le innumerevoli possibilità di definizione di molteplici collezioni derivanti da esso, ma tra loro equivalenti, nonostante la variabilità di ampiezza e di dislocazione degli elementi che le costituiscono.

Il numero delle cornici dorate e dei riquadri disegnati a parete può infatti variare in base alle dimensioni dell'ambiente espositivo. Se nel 1998 a Graz, le 66 cornici e i 26 riquadri occupavano un'intera sala della Neue Galerie im Landesmuseum Joanneum, nel 2000, pur essendo dispiegati sulle quattro pareti di una stanza di Palazzo delle Papesse a Siena, le cornici e i riquadri erano ridotti rispettivamente a 45 e a 27. Una riduzione che anticipa quella effettuata dall'artista nello stesso anno a Lugano, dove 27 cornici e 17 riquadri soltanto si avvicinavano in modo variabile su un'unica parete del Museo Cantonale d'Arte. Inoltre, gli elementi disegnati si disponevano su un'unica fila all'altezza dello sguardo a Graz, mentre a Siena e a Lugano in ordine sparso.

Ma se, per definizione, la collezione è una raccolta sistematica e in espansione di oggetti in base ad un criterio stabilito aprioristicamente, può darsi legittima la scelta di Paolini di ridurre, dato lo spazio disponibile, il numero degli elementi che la costituiscono e di modificarne l'allestimento, pur presentando ogniqualvolta l'insieme come un'opera in sé conclusa?

È Jorge Luis Borges a venirci in aiuto, suggerendoci una possibile risposta. A coloro i quali si disperavano per la distruzione volontaria di numerosi libri facenti parte dell'interminabile, forse infinita, biblioteca di Babele, egli ricordava due fatti evidenti: «Primo: la Biblioteca è così enorme che ogni riduzione d'origine umana risulta infinitesima. Secondo: ogni esemplare è unico, insostituibile, ma (poiché la biblioteca è totale), restano sempre varie centinaia di migliaia di facsimili imperfetti, cioè di opere che non differiscono che per una lettera o per una virgola».[6]

La medesima risposta vale anche per *Collezione privata*, la quale sembra condividere con la biblioteca descritta dallo scrittore argentino le sue principali caratteristiche. Da un lato, se la prima è costituita da cornici vuote e uguali, la seconda si dispiega in gallerie, ciascuna delle quali è, non a caso, «identica alla prima e a tutte».[7] Dall'altro, come ogni riquadro disegnato della collezione è diverso per dimensioni e per autore da quello contiguo, «non vi sono, nella vasta Biblioteca, due soli libri identici».[8] Ciò nonostante, alla stregua di tali volumi che, «pur diversi che fossero, constavano di elementi uguali: lo spazio, il punto, la virgola, le ventidue lettere dell'alfabeto»[9] - ovvero i fondamenti della scrittura -, anche i (ri)quadri disegnati a parete, pur tra loro dissimili, sono accomunati dall'appartenenza al medesimo linguaggio, quello dell'Arte, e quindi dalla combinazione dei suoi stessi elementi costitutivi.

Da tali premesse, tre deduzioni sono logicamente conseguenti.

1. *Collezione privata*, alla stregua della biblioteca di Babele, è totale: contiene in potenza tutte le opere possibili.
 2. Data inoltre la combinatorietà degli elementi che costituiscono ciascuna opera, la collezione/biblioteca è «illimitata e periodica». Se un eterno viaggiatore la traversasse in una direzione qualsiasi, constaterebbe alla fine dei secoli che gli stessi volumi», così come le medesime opere, «si ripetono nello stesso disordine (che, ripetuto, sarebbe un ordine: l'Ordine)».[10]
 3. Infine, «deve esistere un libro», nonché un quadro, «che sia la chiave e il compendio perfetto di tutti gli altri».[11]
- Per Paolini, il quadro perfetto, originario e completo in sé, da cui tutto nasce e a cui tutto torna, è *Disegno geometrico* del 1960, evocato, non a caso, dalle molteplici cornici dorate tra loro identiche: «Il mio quadro iniziale non è un 'quadro' ma una proposizione, oppure una memoria di figure passate. Coglie una porzione di spazio, il quadro in questione, ma proietta lo spazio e quindi anche il tempo immaginabile al di fuori di esso. E questa immagine [...] ritorna simbolicamente nel mio lavoro, quasi sistematicamente, anche se irregolarmente, a recuperare una potenzialità di definizione sempre possibile ma sempre all'interno di quell'incrocio di linee e quindi di quella potenzialità di spazio e di tempo che era stata segnata all'inizio».[12]

L'artista recupera cioè «il disegno preliminare di qualsiasi disegno».[13] la «falsariga universale dello spazio della tela», [14] ossia la squadratura geometrica della superficie che, alla stregua del punto, della virgola, delle lettere dell'alfabeto per un testo, costituisce la *conditio sine qua non* per il manifestarsi di qualsiasi opera d'arte.

Collezione privata non si esaurisce tuttavia in una sorta di immagine speculare della Biblioteca borghesiana. Altre e più complesse valenze sono sottese da quei quadri muti, giacché vuoti, disseminati alle pareti di una sala espositiva. Tra le tre varianti di *Collezione privata*, è la seconda a suggerirci una nuova strada da percorrere verso la presunta decifrazione dell'opera.

L'allestimento senese [fig. 3] presentava infatti un elemento assente sia a Graz che a Lugano. Al centro dell'ambiente, su una base, una cornice dorata identica a quelle sospese a parete tratteneva una fotografia raffigurante l'artista rivolto verso un autoritratto di Giorgio De Chirico in costume seicentesco. Oltre a far esplicito riferimento al tema espositivo della collettiva (*Artisti collezionisti*),[15] l'elemento aggiunto «suggeriva un'ipotesi meno astratta rispetto alle tessere del mosaico 'dispiegato' a parete».[16] Ma non solo. Collocato al di qua della parete, nello spazio reale, stava forse a segnalare uno dei due punti di fuga prospettici dai quali poter *contemplare* - e non semplicemente *osservare* -[17] la collezione.

Una premessa: la prospettiva è per Paolini «un artificio, un tentativo [...] di allontanare dal limite fisico della visione la scena dell'opera, che è ciò che l'opera custodisce, e di creare un limite fisico al di dentro e al di là del sipario che si costituisce ai nostri occhi».[18] A *pendant* del punto di fuga, a volte evidente altre volte latente - qualora la squadratura prospettica non sia disegnata direttamente sulla tela o sulla parete -[19], posto all'interno dello spazio della rappresentazione, è tuttavia sempre presente nei lavori dell'artista un secondo fuoco ottico che coincide con la posizione dell'osservatore di fronte all'opera, e che, assieme al primo, concorre ad attribuire a quest'ultima lo statuto di soglia tra la realtà al di qua e la scena della rappresentazione al di là di essa.

Nel caso di *Collezione privata*, come prima accennato, la prospettiva ha verosimilmente due punti di fuga. Il primo, come sembra sovente avvenire quando le opere di Paolini occupano un intero spazio espositivo, corrisponde al varco d'ingresso, che per definizione è una soglia. Il secondo, e certamente il privilegiato, è segnalato dall'elemento centrale, dal quale la collezione appare una sorta di panottico della Storia dell'Arte, giacché le dimensioni dei riquadri disegnati a parete corrispondono a quelle degli originali di Fontana, Melotti, Kandinskij, e degli altri autori menzionati dall'artista nella descrizione dell'opera prima citata.

Collezione dunque come panottico/opera in sé, ma soprattutto quale immaginaria convocazione dei membri di quella dinastia che «la precede nel tempo e dalla quale discende in linea diretta».[20] O meglio, come identificazione/evocazione di un'assenza, alla stregua di quella meravigliosa foto "di famiglia" che è l'*Autoritratto* del 1968 [fig. 4], nel quale, sottolinea Francesco Poli, l'identificazione dell'artista con uno dei suoi predecessori, il doganiere Rousseau, è «globale. Paolini, insomma, è anche Fontana impettito sulla sinistra, è anche Corrado Levi che entra nella quinta di destra, è anche Twombly e Pistoï, Argan o Calvesi, persi nella folla, è anche Anna Piva ...».[21]

Collezione ossia adunanza celebrativa, recitativa e irrealista, così simile alle riunioni di figure rappresentate da Ingres e tanto apprezzate da Paolini, «riunite in posa scenografica, quasi coreografica a formare una parata, un'assemblea appunto ideale»[22]. Adunanza che, nell'*Autoritratto* del 1968 come in *Collezione privata* di trent'anni dopo, sembra interrogare l'autore sulla sua stessa esistenza, o meglio, sulla discendenza che egli intravede dietro le sue spalle. Non è quindi Paolini, raffigurato nella foto al centro della sala, a guardare il ritratto di De Chirico e, in prospettiva, tutti i riquadri ciechi disegnati alle pareti, ma sono quelle stesse opere a rivolgersi verso l'artista che le sta osservando, verso noi spettatori che guardiamo Paolini guardare, ed infine, «verso qualcosa di più lontano, posto alle nostre spalle, che forse ha a che fare con la storia alla quale intendono chiedere udienza».[23]

L'allestimento di *Collezione privata*, su un'unica parete o sui lati di un intero ambiente, rovescia quindi la tradizionale concezione del quadro come "finestra aperta sul mondo", rendendo possibile una seconda direzione della visione: non solo noi spettatori guardiamo al di là della finestra, ma al di là di essa altri spettatori - i membri di quella dinastia nella quale Paolini si identifica - guardano verso l'ambiente espositivo; ovvero ci guardano.[24]

Ma perché ai riquadri sfalsati delineati a matita sulle pareti si sovrappongono quelle cornici dorate, identiche e reali, evocanti tutte al loro interno quel quadro iniziale che per Paolini è *Disegno geometrico* del 1960?

«Il ritorno alla dimensione del primo quadro non è evocativo né celebrativo, ma è semplicemente la constatazione che la dimensione è una sola».[25] Quella cioè che *Disegno geometrico* condivide con tutti i riquadri facenti parte della stessa collezione privata, i quali, come le numerose "copie" incorniciate di quest'ultimo, sono non a caso ciechi, «nel senso che non tendono a fornire un'immagine, ma sono lì per se stessi ad occupare quel certo spazio»[26]: al posto di un soggetto dichiarato propongono solo il sipario di una scena, suggerendo la possibilità di una visione.

L'artista, se da un lato fa affluire a quel primo momento tutto il suo lavoro successivo, dall'altro lascia trasparire, al di là di esso, gli innumerevoli istanti dell'arte del passato, ai quali, a sua volta, quel primo quadro era affluito. Istanti che sono tuttavia riconducibili ad uno soltanto, eterno ed assoluto: cioè ad «una dimensione che è pur sempre la stessa (l'esistenza categorica del quadro come tale)».[27]

Collezione quindi come riduzione (o ritorno) del molteplice all'uno, al vuoto, all'inesprimibile; o meglio, come tensione verso l'*Aleph* borghesiano, verso quella sfera dell'Arte, la quale, pur tracciando con la luce da essa emanata il percorso apparentemente lineare che chiamiamo Storia dell'Arte, resta impenetrabile, indivisibile, in sé conclusa, rivelando così che il tempo è soltanto un inganno.

Niente si crea, niente si distrugge, ma nemmeno si trasforma: per Paolini, tutto rimane com'è. Sempre.

[1] Le locuzioni in corsivo che aprono il presente contributo costituiscono infatti i titoli (o parti di essi) di alcune opere realizzate da Giulio Paolini, spesso in numerose varianti, tra il 1972 ed il 1998. Cfr.: Maddalena Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato: 1960-1999*, 2 voll., Skira, Ginevra-Milano, 2008, nn. di cat. delle opere accorpate in base ai rispettivi titoli: 244-245, 261, 265, 296, 335, 400; 240; 250; 258-263, 267-270, 273-274; 277, 332; 352- 353, 368-369, 405, 825, 834; 370; 484; 786; 804.

[2] Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Feltrinelli, Milano, 1958, p.42.

[3] La frase inglese qui trascritta (trad.: "Preferirei di no") è, secondo il racconto di Melville (*Bartleby, the Scrivener*, 1853), la risposta che lo scrivano Bartleby è solito dare alla richiesta, da parte del suo principale, di svolgere altri compiti rispetto a quello di copista, ma anche a qualsiasi altra sua pretesa. Paolini ha ammesso un'analoga e personale inclinazione, scrivendo recentemente: "Preferirei anch'io, sulle orme di *Bartleby lo scrivano*, rinunciare a pronunciarmi" ("B come Bartleby, Borges, Brummel...", in Giulio Paolini, *Dall'Atlante al Vuoto in ordine alfabetico*, Sergio Risaliti (a cura di), Mondadori Electa, Milano, 2010, p. 19).

[4] La breve frase inserita tra virgolette caporali è tratta da: Archivio Giulio Paolini Torino, dattiloscritto inedito dell'intervento dell'artista nella seconda giornata del convegno internazionale "d documenta - a conference towards documenta 13" tenutosi al Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli, il 18 e 19 settembre 2009.

[5] Giulio Paolini, "Koh-I-Noor", in *Giulio Paolini. Von heute bis gestern / Da oggi a ieri*, (catalogo della mostra, Graz, Neue Galerie im Landesmuseum Joanneum, 4 aprile - 31 maggio 1998), Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 1998, p. 173.

L'opera *Collezione privata* è stata creata per l'esposizione personale a Graz nel 1998, cfr.: Maddalena Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, cit., pp. 824-825.

- [6] Jorge Luis Borges, "La biblioteca di Babele", in *Finzioni* (1955), Einaudi, Torino, 2011, p. 75. Il riferimento allo scrittore argentino non è casuale: Paolini stesso ha espresso in più occasioni uno spiccato interesse nei confronti dei suoi testi. Si vedano, tra gli altri: "Esistono i miracoli?", in Giulio Paolini, *Suspense. Breve storia del vuoto in tredici stanze*, Hopeful Monster editore, Firenze, 1988, p. 261; "Valentina delle rose", in id., *Giochi d'acqua. Disegni e note 1983-1985*, Galleria Pieroni, Roma, 1985, s.p.; "Un artista mancato", in id. *Locus solus*, Edizioni della Galleria Locus Solus, Genova, 1993, pp. 17-18; "L'autore sconosciuto (Art Happens)" e "Parole al vento", in id., *Quattro passi. Nel museo senza muse*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2006, rispettivamente alle pp. 36-40, 48-50 e 56-58; "B come Bartleby, Borges, Brummel...", in id., *Dall'Atlante al Vuoto in ordine alfabetico*, cit., p. 19.
- [7] *Ivi*, p. 69.
- [8] *Ivi*, p. 73.
- [9] *Ibidem*.
- [10] *Ivi*, p. 78.
- [11] *Ivi*, p. 75.
- [12] Dichiarazione dell'artista (1984), in Maddalena Disch (a cura di), *Giulio Paolini. La voce del pittore. Scritti e interviste 1965-1995*, ADV Publishing House, Lugano, 1995, pp. 203-204.
- [13] L'artista, in Germano Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York, 1972, p. 15 (ora in Maddalena Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, cit., p. 257).
- [14] *Ivi*, p. 11 .
- [15] *Artisti collezionisti*, (catalogo della mostra, Siena, Palazzo delle Papesse, Centro Arte Contemporanea, 21 ottobre 2000 - 14 gennaio 2001), Siena, 2000.
- [16] Maddalena Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, cit., p. 824.
- [17] La contemplazione di un'opera d'arte è per Paolini «una sorta di abbandono dello sguardo che è quasi all'opposto dell'osservazione. La contemplazione potrebbe cioè essere un modo di non veder più 'la cosa' per presumerne un'altra" ("Contemplazione", in Giulio Paolini, *Dall'Atlante al Vuoto in ordine alfabetico*, cit., p. 33).
- [18] Francesca Pasini, "La parola e la mano. Intervista a Giulio Paolini", in *L'Illustrazione italiana*, n. 24, novembre 1985, pp. 20-24.
- [19] Tutte le opere di Paolini, siano esse quadri, installazioni, grafiche ed opere su carta, sottendono infatti la rigorosa visione geometrica dello spazio propria del loro autore, giacché gli elementi che le costituiscono sono disposti secondo un equilibrio, un ordine, una politezza, come all'interno di un reticolato, ossia di quella "squadatura" della quale parlò anche Italo Calvino in un testo dedicato all'artista (I. Calvino, "La squadatura", in Giulio Paolini, *Idem*, Einaudi, Torino, 1975, pp. VII-XIV).
- [20] Archivio Giulio Paolini Torino, dattiloscritto inedito 2009, cit.
- [21] Francesco Poli, *Giulio Paolini*, Lindau, Torino, 1990, p. 29.
- [22] Giulio Paolini, *Quattro passi. Nel museo senza muse*, cit., p. 125.
- [23] L'artista in conversazione con l'autrice, aprile 2010.
- [24] Un'analogia situazione speculare era stata formulata dall'artista per la prima volta in occasione del progetto per *Ipotesi per una mostra* (1963), opera che avrebbe dovuto costituire la sua prima mostra personale da tenersi alla Tartaruga, mai realizzata. Per approfondimenti, cfr.: Maddalena Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, cit., p. 84.
- [25] L'artista (1973), in Maddalena Disch (a cura di), *Giulio Paolini. La voce del pittore*, cit., pp. 156-157.
- [26] L'artista, in Germano Celant, *Giulio Paolini*, cit., pp. 30-31.
- [27] L'artista in *Giulio Paolini. Un quadro*, (catalogo della mostra, Milano, Galleria dell'Ariete, dal 14 gennaio 1971), Milano, 1971, s.p. (ora in Maddalena Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, cit., p. 214).

Desidero infine rivolgere un particolare ringraziamento a Giulio Paolini ed a Maddalena Disch, curatrice del suo Archivio.