

Un appuntamento rinviato

Andrea Cortellessa

Les duels à mort è il titolo di una delle due grandi tele esposte da Giorgio de Chirico alla sua prima partecipazione alla Biennale di Venezia, nel 1924. La materia pittorica dei due quadri è la squillante tempera grassa verniciata allora feticizzata dal Pictor Optimus “tornato alla tecnica”; e la tecnica, appunto, già quella pesantuccia dei suoi anni più stanchi, nonché già polemicamente retrivi: appunto i secondi Venti in cui lo saluta finalmente il vero, grande successo. Non sorprende che a partire dall’anno seguente i surrealisti, uno scandalizzato Breton in testa, cominceranno a insolentire – e poi a sempre più inverecondamente aggredire – quello che era stato sino ad allora, invece, il loro idolo (in quello stesso ’24 lo avevano posto al centro della loro corte, nella celebre foto di gruppo di Man Ray posta in copertina al primo numero della «Révolution Surréaliste»). Ma se l’altra opera, la più nota *Ottobrata*, è un’idealizzazione dell’architettura romana tanto voluttuosa quanto inoffensiva, la scena dei *Duels à mort* mostra un’«iconografia complicata», dice Fagiolo dell’Arco, e non troppo per-spicua; a ben vedere, anzi, abbastanza inquietante. Non sappiamo infatti chi siano i due personaggi che si sfidano all’arma bianca sulla sinistra dell’immagine, mentre altri due corpi giacciono a terra esanimi; né chi siano i due düreriani cavalieri che sulla destra

vegliano, a quanto pare piuttosto compiaciuti, sulla scena sanguinosa (suggerisce sempre Fagiolo che a «governarla» sia «Ermes» che la «sorvola»).

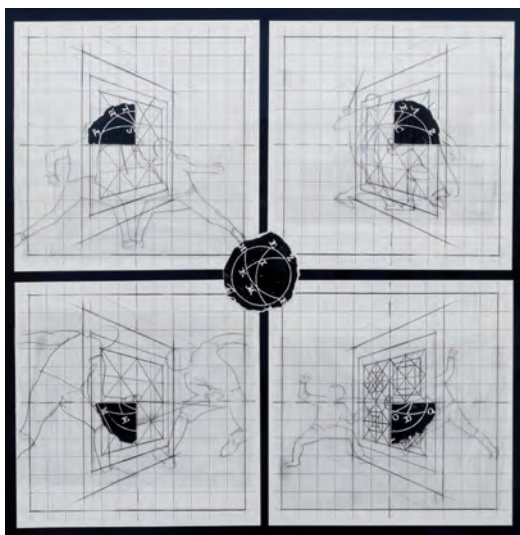


Fatto sta che l'indeterminazione "narrativa" della figurazione, come sempre in de Chirico, sollecita subito il nostro delirio ermeneutico. Jole de Sanna ha usato questo titolo per raccontare la vicenda sorprendente, e per certi versi raccapricciante, delle malefatte che senza esclusione di colpi (giungendo persino, si favoleggia, alla colluttazione fisica) si scambieranno di lì a poco, come detto, i "duellanti" de Chirico e Breton. Ma del pari si possono interpretare, gli antagonisti in effigie, come le due anime in lotta entro lo stesso Pictor, combattuto fra il nuovo verbo del «mestiere» classicista e la sempre magnetica tenta-

zione “metafisica” (la maniera che il mercato più gli richiedeva, in effetti, specie a Parigi; e alla quale periodicamente finirà sempre per tornare, infatti, sino alla vera e propria auto-rivisitazione “Neometafisica” degli anni Sessanta e Settanta, che sedurrà una volta per tutte Andy Warhol). Oppure l’agone raffigurato è quello che lega e insieme contrappone l’artista del presente alla tradizione che ha deciso di sfidare, e insieme abbracciare (come l’icona del Padre cui il Figliol Prodigio “ritorna”, in un abbraccio che è un reciproco stritolarsi, nella sua per definizione inquietante prosa lirica *Rêve* che giusto «La Révolution Sur-réaliste» pubblica su quell’ominoso primo numero).

È con ogni probabilità in quest’ultimo senso che ha fatto sua l’icona in questione Giulio Paolini, in uno dei più di trenta *d’après* dechirichiani che, ad oggi, provvisoriamente registra il suo catalogo: a testimonianza di un culto che col tempo si è fatta vera e propria ossessione (non poteva dunque mancare alla mostra al Center for Italian Modern Art di New York, *Giorgio de Chirico-Giulio Paolini. Giulio Paolini-Giorgio de Chirico*, che nel 2016 opportunamente ha celebrato questa sintonia). Nel 2013 Paolini realizza un *collage* che reca il medesimo titolo, in cui i due anonimi duellanti sono raffigurati in quadruplica copia agli angoli di un foglio spartito di carta quadrettata; nelle loro evoluzioni, attacchi e parate, gli schermidori restano separati fra loro da un diaframma rettangolare, a sua volta variamente squadrato, che è senza dubbio una cornice; mentre al centro dell’immagine figura

la riproduzione di una figura da atlante astronomico, parrebbe, scandita da cifre e lettere come un orologio, è il caso di dire, metafisico (in un'occasione recente ha spiegato questo «antico simbolo», Paolini, come quello che «indica il tempo dell'opera, elemento assoluto che si avvolge su se stesso in un universo chiuso ma in continua evoluzione»): quattro lembi di quello stesso “quadrante” circolare sono proiettati agli angoli delle cornici raffigurate nelle quattro scene. Quello in corso, dunque, è un combattimento col Tempo. Magari alla maniera dello scartafaccio seicentesco di Manzoni – quello vero – che nella celebre introduzione ai *Promessi Sposi* definiva «l'Historia» una «guerra illustre contro il Tempo».



Quello di Manzoni era un romanzo amato da de Chirico (che lo illustrò nel 1964). Non credo invece che Paolini, in ciò degno allievo del “suo” Borges, nutra grande passione per la Storia; almeno per quella linearmente ordinata degli storicismi più o meno idealistici; viceversa il Tempo, come appunto per Borges, è uno dei suoi grandi temi. E ogni volta gli ispira, come in questo caso, un immaginario agonistico; se non proprio angoscioso. L’angoscia dell’influenza è rappresentata, e insieme esorcizzata, dal duello con la Tradizione; e con lo stesso Pictor Optimus che, nella pagina di memoria più personale fra le tante che gli ha dedicato, quella Tradizione ha finito per incarnare: ricordando la “scandalosa” conferenza da lui tenuta a Palazzo Carignano, a Torino, cui Paolini assisté diciassettenne nel ’58 (e che qui, grazie agli archivi della Fondazione de Chirico e alla consueta generosità del suo Presidente, Paolo Picozza, si ripropone – per una buona metà – per la prima volta da allora).

«In quella conferenza, tenuta dopo la mostra della pittura metafisica allestita dalla Biennale di Venezia senza il suo consenso, de Chirico arrivò a dire che “tutta la pittura moderna è un inganno, una nullità”». Così Paolini. Erano proclami *pour épater*, dovuti in parte proprio all’aspro *discidium* dall’avanguardia tiranneggiata da Breton; ma erano proclami nei quali il provocatore «Monomaco», come amava definirsi, aveva finito per credere davvero; e che ad ogni buon conto ripeteva, ormai, ogni volta che prendeva la parola. Ma si può capire come per il giovane *aficionado*

delle sale di museo, per l'artista in erba allora «pervaso da una vivace eccitazione per tutti quegli aspetti che rappresentavano autonomia e modernità», quelle frasi sprezzanti rappresentassero, allora, non meno di uno *choc*: destando in lui una «cocente indignazione», un «appassionato rifiuto». Eppure a quarant'anni di distanza deve riconoscere, il Paolini di dopo, che «quello che mi era sembrato il nemico da abbattere, il bersaglio da colpire, doveva diventare la personificazione dell'idolo, il *suo* illustre modello».

Se ha finito, Paolini, per riconoscere in lui «uno dei *suo*i parenti più stretti», è infatti proprio per la mossa del cavallo che storicamente de Chirico ha fatto di traverso alla modernità: mettendo in discussione per primo quello che Achille Bonito Oliva definiva, già nei primi anni Settanta, il «darwinismo linguistico», cioè il teleologismo “progressivo”, dell'Avanguardia. Lo sguardo doppio di de Chirico è quello che nel suo libro più bello ha definito, appunto Bonito Oliva, il *Passo dello strabismo*. E in effetti, se quella del Pictor è per Paolini «una posizione esemplare», è per il suo essere «laterale rispetto a quella frontale della cultura artistica contemporanea».



Una *lateralità* che va intesa anche in senso politico. Quando per la prima volta Paolini si rifà esplicitamente al maestro che una decina d'anni prima lo aveva fatto *indignare*, e stampiglia sul proprio biglietto da visita il suo motto-feticcio, quello vergato in calce al decisivo autoritratto “à la Nietzsche” del 1911, *Et quid amabo nisi quod ænigma est?* (sarà anche la prima frase campionata nella raccolta degli scritti, di Paolini, allestita nel '95 da Maddalena Disch col titolo *La voce del pittore*), siamo nel '69: cioè all'apice

della politicizzazione “progressiva” del modernismo più “progressivo” (due anni prima Germano Celant ha lanciato la parola d’ordine della «guerriglia» ai protagonisti dell’Arte Povera che includevano, allora, lo stesso Paolini). Esiste una fotografia, di Ugo Mulas, che documenta la *performance* di Paolini (caso pressoché unico, direi, nella sua opera) alla collettiva *Campo urbano*, svoltasi il 21 settembre 1969 nel centro storico di Como, in cui il medesimo motto figurava scritto su uno striscione, come quelli delle manifestazioni di protesta di quel biennio per antonomasia “caldo”. E infatti, ha ricordato di recente Paolini, quel gesto per lui significava «affidare a uno strumento di comunicazione solitamente utilizzato per la propaganda e l’attività politica l’annuncio di una condizione di attesa e di passività».



Ma ancora più cruciale e “trasgressiva” risulta, la *lateralità* dechirichiana, al fine di sovvertire la linearità storicista nell’ambito che più da vicino interessa all’artista di dopo. Il paradosso incarnato da de Chirico, scrive Paolini nel 1988 (nel centenario, cioè, dell’*illustre modello*), consiste nel suo *strabismo meta-cronico*: «ha saputo vedere all’interno di quella sfera di cristallo che è la storia dell’arte, trovandovi tutto già costituito e non da ritrovare e da esibire sempre di nuovo». Un’espressione sintomatica: la «sfera di cristallo» (oggetto simile all’atlante astronomico che rappresenta, s’è visto, la posta in palio dei *duelli all’ultimo sangue* fra artisti) è l’attributo che connota i veggenti, o meglio e per dirla con un titolo-chiave del Pictor i *vaticinatori*, coloro insomma che guardano nel futuro; ma quel futuro coincide in questo caso col passato, con *la storia dell’arte*. Alla stessa stregua, ha scritto di lui Italo Calvino, l’«io individuale» di Paolini si «annulla» per «identificarsi con l’*io* della pittura d’ogni tempo, l’io collettivo dei grandi pittori del passato, la potenzialità stessa della pittura». Ed è per questo, prosegue lo *statement* di Paolini, che quella di de Chirico (e dopo di lui quella di chi lo segue, antivedendo nel suo *illustre modello* il proprio stesso destino d’artista) è una «citazione in senso platonico, un tutto che cambia ma che si ritrova sempre in se stesso, una trionfale caduta libera negli abissi del Tempo».



Il futuro e il passato si scambiano di segno, l'uno scruta nell'oracolo dell'altro, senza fine i duellanti proseguono il loro agone. Non si può non pensare a *Kafka e i suoi precursori*, l'apologo celebre delle *Altre inquisizioni* di Borges in cui il vettore della storia – quella letteraria, nella fattispecie – viene alla lettera sovervito: e con la sua forza vaticinatrice Kafka «inventa i suoi precursori», cioè gli scrittori vissuti prima di lui (come l'Hawthorne di *Wakefield*) i quali nondimeno, spettralmente, lo “imitano”. Ed è lo stesso cortocircuito sotto la cui insegna simbolica Paolini vorrà porre l'intera propria opera a venire: quello per cui il “mitico” e feticizzato *primo quadro*, il *Disegno geometrico* realizzato nell'autunno (la stagione topica dell'enigma, in quella medesima Torino, per de Chirico) del '60, verrà sin dall'inizio considerato dall'autore anche il suo *ultimo quadro*. «In my end is my begin-

ning», aveva scritto un altro “metafisico” eccellente, T.S. Eliot, nei *Four Quartets*: ma appunto, per Paolini, vale sempre e insieme la reciproca: *in his beginning is his end*. Il Futuro vale solo come ricapitolazione vertiginosa del Passato; ma, viceversa, il Passato non è che il *disegno* terebrante del Futuro: *una trionfale caduta libera negli abissi del Tempo*.

L’*Autoritratto in costume del Seicento*, uno dei più compiaciuti *en travesti* di de Chirico, diventa allora un feticcio da portare sempre con sé, incorniciato da Paolini «come si fa di solito coi parenti stretti e le persone più care, in un angolo appartato della *sua* abitazione». Quel «salto nel vuoto (della Storia)», per il Duellante di oggi, è il suo stesso salto. E infatti risale all’inizio degli anni Quaranta: esattamente nel momento in cui de Chirico decide di svestirsi di sé e indossare *sé come un altro*, Paolini fa la cosa che a quel punto gli toccava fare: viene al mondo (con la stessa intenzionalità da lui attribuita al Maestro al suo ultimo atto, il 20 novembre 1978: «con finezza e discrezione fece insomma la sola cosa che gli restava da fare: morì»). E in almeno un caso, nel testo intitolato al *Saper invecchiare*, Paolini architetta le loro vite parallele in modo da creare una simmetria “metafisica” (una «discendenza [...] che è anche una coincidenza»): quando de Chirico pronuncia il suo primo compiuto anatema contro la modernità in arte, nel ’42, ha 54 anni: la stessa età in cui Paolini compone la propria strategica *Lezione di pittura*.

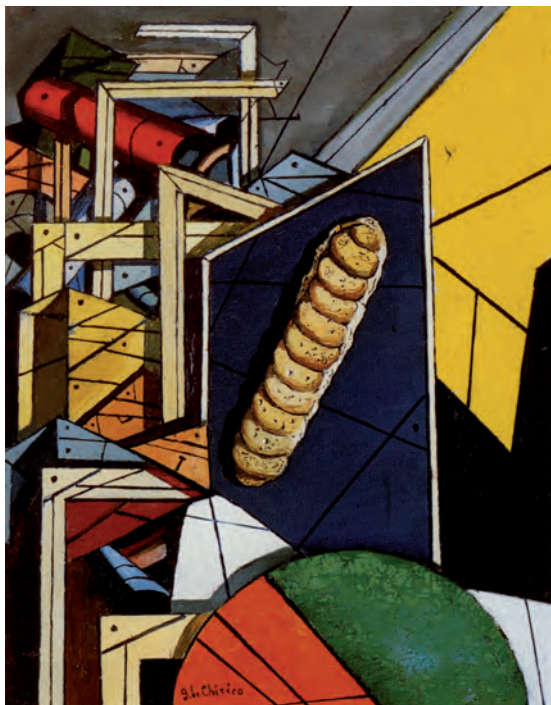


Su uno dei mille autoritratti di de Chirico, in particolare, torna con sempre maggiore insistenza Paolini: ossia l'autore che più rifugge, invece, dalla propria presenza nell'opera (la «scomparsa elocutoria del poeta» teorizzata da Mallarmé: che diverrà nel suo maggior commentatore, Maurice Blanchot, la dimensione del «neutro»). Del '43 è l'*Autoritratto nudo*, che Paolini colloca nel punto di fuga dell'installazione che nel 2010 reca un titolo a sua volta dechirichiano, *Gli uni e gli altri (L'enigma dell'ora)*, e che comprende 45 autocitazioni trascelte dal proprio catalogo: «che corrispondono al numero degli anni della *sua* attività fino a oggi». L'autoritratto “strutturale” così realizzato lascia però il campo, due anni dopo, a un nuovo *d'après* dello stesso quadro-feticcio del Pictor, che ne riprende stavolta anche il titolo: *Autoritratto nudo*. Sarà questo, nel '16, il convitato d'onore alla mostra del C.I.M.A: il palinsesto della figura nuda dell'Autore di Prima, con una mano che “fiamminga” aggetta oltrequadro, occhieggia sullo sfondo di una compo-

sizione che in un sistema di cornici concentriche – simili a quelle disegnate fra gli antagonisti dei *Duels à mort* – cela *en abîme* la *silhouette* dell’Autore di Dopo. In questo modo Paolini si nasconde, si vela dietro de Chirico: ma altresì, *attraverso la sua immagine*, si rivela, si svela: in un gioco di specchi, tra sfondo e primo piano, che occulta e insieme disoculta la figura (un po’ come quella del mentore dedicatario nel primo, straordinario *ritratto doppio* di de Chirico, il “premonitorio” *Ritratto di Guillaume Apollinaire* del 1914; e poi, con più diretta intenzione strutturale, nell’immagine di un altro devoto del Pictor, *Le Blanc-seing* di Magritte, 1965). Una figura che è, poi, la *propria* figura.



Ed è questa, mi pare, la più perspicua eredità “tecnica” che Paolini riceve da de Chirico. Se tutti i suoi autoritratti (come nell’archetipico *Delfo*, quadro per antonomasia enigmatico che risale proprio al ’65) sono ossessivamente inquadrati e re-inquadrati da sistemi di cornici concentriche, l’artista di dopo non poteva non trovare ispirazione nell’autore della nostra modernità che il Moderno, abbiamo visto, “incornicia” ogni volta nel cannocchiale rovesciato dell’Eterno. Gli “interni metafisici”, dipinti da de Chirico nella «Villa dei misteri» (ossia l’Ospedale per le malattie nervose di Villa del Seminario, nei pressi di Ferrara) fra il ’15 e il ’18, sono forse – prima dei virtuosistici *exploits*, appunto, dello stesso Paolini – l’esempio più prodigioso, nel nostro Novecento, di «montaggio» metapittorico, secondo la tradizione di lungo periodo memorabilmente ricostruita da Victor I. Stoichita nel suo *L’invenzione del quadro: i modi della mise en abîme* – «raddoppiamento, incassatura, incastratura» – vi sono tutti ri-sperimentati, dal Pictor, con un’ebbrezza claustrofila che prelude anche – dice bene Paolini – alla «dichiarazione di guerra pronunciata da de Chirico contro il tempo progressivo e lineare». In fuga dalla Storia, nel momento in cui questa mostra senza più infingimenti il suo volto più atroce, il Metafisico si rifugia *all’interno* di quella porzione di Storia che meglio può padroneggiare: la storia dell’arte, cioè, a partire dalla propria stessa storia d’artista.



E infatti il “quadro nel quadro” spesso è un modo, insegna Stoichita, per iscrivere e proiettare, nell’immagine da lui dipinta, la stessa «immagine dell’autore»: anche laddove questa – come nel caso di Paolini – faccia problema.



Un ulteriore frammento in cui ha voluto accostare la propria immagine a quella dell'altro Duellante è quello che nel 2010 ha preso il titolo esistenzialista, e gnostico, *La caduta nel mondo* (lo stesso titolo di un altro *d'après*, di due anni dopo): fotografando il rito

mattutino dell'uscita di de Chirico dal Museo in Vita di Piazza di Spagna in cui s'era rifugiato e incarcerato nel '45, all'uscita da un altro tunnel dell'orrore della storia: «sempre alla stessa ora, allo stesso tavolo, nella stessa sala del Caffè Greco. Lì sostava a lungo, solitario e silenzioso, nel suo esilio volontario». Per aggiungere, capovolgendo la fotocamera in un improvviso auto-scatto: «così anch'io, uscito di casa e affrontata la caduta nel mondo, giunto tra le pareti del mio studio, posso contare sugli strumenti di lavoro più fedeli e abituali (matite, squadre, compassi...)». Evocando così i *paraphernalia* (allusivi alla memoria del padre ingegnere Evaristo de Chirico) onnipresenti negli "interni metafisici", ma non senza altresì ricordare la vicinanza, non solo topografica, al luogo di Torino in cui Nietzsche finì per «cedere alla vertigine».

Non poteva non incuriosirsi Paolini, allora, quando qualche tempo fa gli ho mostrato lo scatto "rubato" a de Chirico, una di quelle mattine anni Sessanta a Piazza di Spagna, da Paolo Di Paolo. L'avevo trovata esposta, e fotografata alla bell'e meglio, nella bella mostra *Mondo perduto*, la scorsa primavera dedicata al fotografo del «Mondo» di Pannunzio dal MAXXI di Roma; e il pensiero era subito corso a lui, Paolini (quanti Paoli, in questa storia!):



Vi si vede il Pictor, mentre attraversa la strada intabarrato e giudizioso sulle strisce pedonali, all'improvviso voltarsi: incuriosito da un tizio che incrocia la sua strada viaggiando su un piccolo triciclo, mentre trasporta una grande cornice vuota. È il caso di ricordare che dei paesaggi metropolitani a de Chirico piacevano non solo e non necessariamente la sospensione e il silenzio "metafisici". In una delle stupefacenti interviste televisive tarde di Franco Simongini, colla solita provocatoria *nonchalance* il Pictor dice di non essere affatto disturbato dai rumori della strada; e di provare anzi, per automobili e motori, una certa qual pronunciata simpatia. Ma già in un testo del '41, su Vincenzo Gemito, aveva evocato la stanza del «creatore», «ove giungono i rumori della vita nostra quotidiana; i rumori delle vetture tranviarie beccheg-

gianti sulle rotaie e delle trombe degli autoveicoli, che somigliano, dico, a quelli, come tra loro misteriosamente si somigliano due fratelli». Il tema di oggetti ed eventi che si richiamano fra loro come «fratelli» è fra i più ricorrenti, ed enigmatici, nel *corpus* degli scritti come in quello della pittura di de Chirico; ma qui par quasi di assistere ai famigerati spot pubblicitari, che impazzeranno in tivù giusto negli anni Sessanta e Settanta, col vecchio Ernesto Calindri che pasteggia soddisfatto in mezzo al traffico, sovranamente incurante del «logorio della vita moderna» grazie al suo miracoloso digestivo a base di carciofi (limpidamente profetizzati, del resto, dai carciofi che con una certa frequenza figurano nei quadri del Pictor...).

L'effetto "metafisico" nella foto di Di Paolo, modesto ma sicuro, consiste nel vedere la stessa scena – le strisce sul selciato, le persone che le attraversano, una piccola utilitaria che passa di là – *sia dentro la cornice che fuori* (inevitabile pensare a un'altra, ancor più celebre, opera di Magritte: *La condition humaine*). Ed è lo stesso effetto che Paolini proprio in quegli anni invece attentamente ricercava, e ha più volte infatti iterato, nelle fotografie urbane realizzate a partire sempre dal '65. Siamo in un'altra città, direi; con ogni probabilità, la fatidica Torino. E l'uomo fotografato di spalle, mentre a sua volta attraversa sulle strisce, sullo sfondo degli arredi urbani di quell'Italia che sale, trasporta una tela di cui vediamo – come in diversi Paolini del tempo – solo il rovescio. Il titolo dell'opera è *1/25* (e allude al tempo di esposizione necessario a scattare il fotogramma). Negli scatti suc-

cessivi il tizio occhialuto in primo piano non è mai inquadrato con la riconoscibilità che ha de Chirico, la *star* di Di Paolo, ma immagine dopo immagine sempre meglio ci accorgiamo che è lo stesso Paolini: e la tela che trasporta – nel lavoro del '67 che s'intitola *D867* – altro non è che l'immagine di se stesso, sempre con la tela in mano, nel precedente *Diaframma 8*.



Il quadro-nel-quadro è il tempo-nel-tempo, oltre che lo spazio-nello-spazio; cioè, in definitiva, l'io-nell'io; il Diaframma – come la cornice che separava e congiungeva gli antagonisti nei *Duels à mort* – convoca nella medesima immagine due Autoritratti distinti e congiunti, i quali insieme alludono alla propria vicenda nel tempo, vitale e repulsiva insieme, qui finalmente abolita nel precipitare, *en abîme*, nella stessa cornice: davvero *una trionfale caduta libera negli abissi del Tempo*. Sicché ritrovare *a posteriori*, con ulteriore vertigine spazio-temporale e ulteriore *caduta libera*, la medesima situazione – il medesimo Diaframma, il medesimo Diagramma – che a sua insaputa, e senza intenzione, aveva sperimentato prima e dopo di lui il suo *illustre modello*, fa sorridere Paolini. Anche a lui queste immagini devono essere apparse “metafisicamente” somiglianti, come due sorelle; e *adelphoi* a distanza, in effetti, i loro rispettivi autori appaiono a noi. Si riconoscono; si abbracciano; s'incastano uno nell'altro.

Il titolo posto da Paolini al meta-meta-diaframma realizzato per l'occasione, *Un appuntamento mancato*, va però corretto. Quell'appuntamento, allora mancato, *a posteriori* si rivela essere stato solo rinviato. Non solo a oggi: ma per sempre.

