

NEGLI ABISSI DEL TEMPO GIULIO PAOLINI E GIORGIO DE CHIRICO

Lorenzo Canova

Aenigma

Anno 1969: a Como l'arte invade la città con interventi e installazioni che vogliono, sulla scia del Futurismo, farla entrare finalmente nello spazio della vita. Coordinato da un grande critico e storico dell'arte come Luciano Caramel, il progetto *Campo Urbano* vede molti artisti a diretto contatto con i luoghi condivisi di un centro cittadino e in rapporto immediato con la collettività, con la sua vita quotidiana, coinvolta in modo partecipativo, dagli interventi degli artisti.

In *Campo Urbano*, tra le tante installazioni e azioni, spicca però l'opera di Giulio Paolini, che oggi appare come un chiaro segnale del suo indirizzo futuro, uno striscione di fronte al Duomo di Como con una scritta che non contiene un messaggio di protesta o di propaganda politica, ma, con uno spostamento radicale, la scritta *Et. quid. amabo. nisi. quod. enigma. est?*, una citazione dal celebre autoritratto di Giorgio de Chirico del 1910-11, uno dei suoi capolavori del suo primo periodo metafisico a Firenze (figg. 1-2).¹ La dichiarazione appare spiazzante: in un momento storico in cui il mondo sembra essere votato alle “magnifiche sorti e progressive” della rivoluzione e del futuro, Paolini sceglie una strada differente, annunciando una visione più introspettiva, ma attraverso uno strumento clamorosamente pubblico come uno striscione.

La posizione di Paolini non appare tuttavia troppo strana, se ci si ricorda che molti artisti della sua generazione avevano eletto de Chirico a loro punto di riferimento, ma il percorso dell'artista genovese si segnala senza dubbio tra quelli che hanno maggiormente sviluppato il dialogo con l'opera del maestro metafisico.²

L'intervento a Como si lega, non a caso, a un'altra opera grafica di Paolini che riporta la stessa citazione dechirichiana, il collage fotografico dove lo stesso artista sembra estrarre o riporre un biglietto da visita con il testo *GIULIO PAOLINI Et quid amabo*

1 Cfr. la scheda di M. Disch in <https://www.fondazionepaolini.it/ita/scheda-opera/GPO-0183?searchid=-2db1182546a24&ci=3> (ultimo accesso 25-9-2023).

2 Per il rapporto con de Chirico delle generazioni di artisti attivi a partire dagli anni Sessanta, vedi *Giorgio de Chirico. Ritorno al futuro. Neometafisica e arte contemporanea*, catalogo della mostra a cura di L. Canova e R. Passoni (Torino, GAM, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, aprile-agosto 2016), Gangemi Editore, Roma 2019.



fig. 1 G. Paolini *Et quid amabo nisi quod aenigma est?*, 1969, vernice su tessuto di cotone, striscione 67.4x425 cm, misure compressive variabili, Sammlung FER, © Giulio Paolini. Foto Ugo Mulas © Eredi Ugo Mulas. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino, GPO-0183

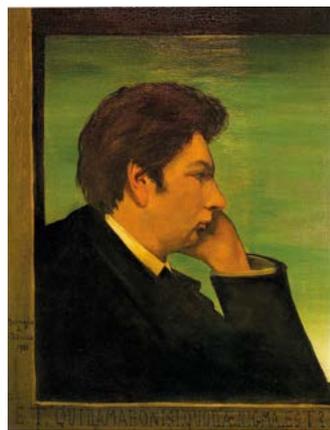


fig. 2 G. de Chirico, *Autoritratto 'Et quid ambo nisi quod enigma est'*, 1910-11, collezione privata

nisi quod aenigma est? (1969-1070), un'ulteriore ed esplicita affermazione, in cui l'artista sceglie de Chirico come artista di elezione per esplicitare la propria poetica (fig. 3).³

L'opera, probabilmente non a caso, ci mostra il biglietto in una posizione ambigua, sul punto di essere estratto o di essere riposto, in bilico tra la dimensione pubblica in cui si deve dichiarare il proprio ruolo e quella privata e intima, un ritrarsi dallo spazio collettivo alla ricerca di quell'enigma sfuggente che Paolini individuerà nelle ragioni stesse della pittura e dei suoi archetipi originari.



fig. 3 G. Paolini, *Et quid amabo nisi quod aenigma est?*, 1969-1970, collage su carta, 35x35 cm, collezione dell'artista, © Giulio Paolini. Foto Adam Reich. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino, GPC-0172

Non a caso, la citazione dall'autoritratto di de Chirico ritornerà nell'esergo del libro *Idem*, un volume fondamentale per la carriera di Paolini che contiene il celebre testo *La squadratura* di Italo Calvino, il grande scrittore che, come si vedrà più avanti, ha trovato in de Chirico un punto di interesse comune con l'artista.⁴

3 Cfr. la scheda dell'opera di I. Bernardi e M. Disch, in <https://www.fondazionepaolini.it/ita/scheda-opera-c/GPC-0172?searchid=ate346a82640e&i=0> (ultimo accesso 17-9-2023).

4 Cfr. G. Paolini, *Idem*, Electa, Milano 2023, p. 27 (prima ed. Einaudi 1975). Il libro è stato ripubblicato per il centenario di Calvino con l'aggiunta di un dattiloscritto inedito di Calvino e due saggi di Marco Belpoliti (*La doppia squadratura*) e di Andrea Cortellessa (*La cornice e le stelle*); si ringraziano Andrea Cortellessa, Alessia Hintz, Giulio Paolini e la Fondazione Giulio e Anna Paolini, Paolo Picozza.

Il gesto di Paolini appare dunque sospeso, in una posizione di stasi in cui il dentro e il fuori si identificano, il prodomo di quella visione che, anni dopo, lo porterà a dichiarare in un'intervista a Francesco Poli:

mentre da giovane non puoi sottrarti a questo codice di ricerca del nuovo, e spartire qualcosa con l'avanguardia, invecchiando c'è un distacco. Oggi non vedo più quell'interesse ad andare avanti. Cerco di andare in profondità... Nessuno meglio di de Chirico ha saputo destreggiarsi, in epoca moderna, nell'insostenibile ruolo di 'artista contemporaneo', non per un attento, sorvegliato, equilibrio tra passato e presente, ma per essersi abbandonato a una trionfale caduta libera negli abissi del Tempo.⁵

Va ricordato che dialogo di Paolini con il più anziano maestro era inizialmente nato come rifiuto delle posizioni dechirichiane contro l'arte moderna, per poi arrivare però a rovesciare il suo giudizio: "quello che mi era sembrato il nemico da abbattere, il bersaglio da colpire, doveva diventare la personificazione dell'idolo, il mio illustre modello".⁶

Così, oggi il dialogo tra Giorgio de Chirico e Giulio Paolini ci appare come un vero e proprio incontro fatale, una sintonia che lega il passato al presente all'insegna del rapporto con la storia dell'arte e con i suoi maestri.

Paolini, infatti, ha avuto il merito di comprendere alcuni nuclei centrali dell'opera e del pensiero di de Chirico e di farne emergere quella componente che oggi potremmo definire concettuale e che si cela nei quadri del *Pictor Optimus*.

La tensione costante di de Chirico verso le ragioni segrete della pittura, verso i segreti della materia dei grandi maestri, il suo ritornare alle origini esplosivo, fatalmente, a Roma nel 1919 e portato avanti con ostinazione fino alla fine, sembra essere stato afferrato proprio nel suo nucleo enigmatico, in quel centro inafferrabile e indicibile che si nasconde in una visione del tempo profonda, circolare e non progressiva.

5 F. Poli, *Intervista a Paolini su de Chirico*, in «Alias Domenica. Il Manifesto», 4 dicembre 2016, <https://ilmanifesto.it/intervista-a-paolini-su-de-chirico> (ultimo accesso 17-9-2023).

6 «Mi ricordo bene quando, giovanissimo, l'ho visto per la prima volta a Torino nel 1957 o 1958, durante una sua conferenza all'Unione Culturale, tenuta dopo la mostra della pittura metafisica alla Biennale di Venezia, a cui aveva negato il suo consenso. Con un monologo velenoso si era scagliato contro l'arte moderna che per lui era tutta un inganno, una nullità. Ricordo la mia cosciente indignazione, l'appassionato rifiuto che allora opponevo al suo discorso, dalla prima all'ultima parola. Qualche anno dopo sono arrivato a rovesciare il mio giudizio, quello che mi era sembrato il nemico da abbattere, il bersaglio da colpire, doveva diventare la personificazione dell'idolo, il mio illustre modello. Nel 1975, in compagnia di mia moglie e dell'amica Marisa Volpi, mi è capitato di andare a un ricevimento a casa sua a Roma, in Piazza di Spagna. Nel salotto c'erano vari ospiti di mezza età che si intrattenevano con conversazioni molto noiose. Il Maestro era assente. Mi sono messo a curiosare un po' in giro, e di colpo in fondo a un corridoio ho visto de Chirico che mangiava tranquillo, tutto solo, in cucina...» (ibidem).

Come ha scritto Renato Barilli, per Paolini (ma anche per de Chirico) “il muoversi nello spazio chiuso del sistema arte si è tramutato allora in una immensa impresa di rivisitazione del museo”⁷

Non a caso, già nel 1916, nel cuore della gloriosa stagione delle avanguardie storiche, de Chirico scriveva in una lettera a Guillaume Apollinaire: “l’Efesino ci insegna che il tempo non esiste e che sulla grande curva dell’eternità il passato è uguale all’avvenire. La stessa cosa forse volevano significare i Romani con l’immagine di Janus, il dio dai due volti (*Janus Bifrons*); e ogni notte il sogno, nell’ora più profonda del riposo, ci mostra il passato uguale al futuro, il ricordo che si mescola alla profezia in un imeneo misterioso”⁸

In questo tempo annullato e non progressivo, de Chirico e Paolini si sono incontrati anticipando di quella linea dell’arte contemporanea, molto ampia e complessa che, tra Ventesimo e Ventunesimo secolo, si è confrontata in modo esplicito con la classicità e con la grande storia dell’arte.

Per Paolini de Chirico è dunque il precursore di un’idea dell’arte divergente rispetto a quella imposta dalle avanguardie storiche, dove l’enigma nietzscheano dell’eterno ritorno si contaminava con l’arte greca, il Rinascimento o il Barocco, in una dimensione profonda e sincronica in cui il maestro metafisico si è abbandonato a quella che Paolini, come sappiamo, ha ben definito “una trionfale caduta libera negli abissi del Tempo”.

Lorenzo Lotto

Il dialogo a distanza di Giulio Paolini con Giorgio de Chirico era, probabilmente, già attecchito qualche anno prima, e ha trovato un importante punto di convergenza nel 1967, quando Paolini realizza una delle sue opere più famose, il *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*. Come scrive l’artista: “ricostruzione nello spazio e nel tempo del punto occupato dall’autore (1505) e (ora) dall’osservatore di questo quadro” (fig. 4).⁹

L’opera riproduce, nelle misure originali, il *Ritratto di giovane* di Lorenzo Lotto degli Uffizi (fig. 5) e inizia il ciclo in cui Paolini passa dalle opere degli anni Sessanta in cui “l’attenzione era deviata dalla superficie visibile del quadro verso il suo rovescio” a quelle interamente concentrate “su chi guarda: l’immagine del quadro è nascosta dietro il sipario della sua riproduzione e la sua ‘verità’ si sposta nel punto di vista dello spettatore. L’idea del quadro non è dunque l’immagine che ci mostra, ma il fatto stesso che noi

7 R. Barilli, *Fantasmî fatti a macchina*, in «L’Espresso», 7 dicembre 1975, p. 94; vedi anche *Giulio Paolini 1960-1972*, catalogo della mostra a cura di G. Celant (Milano, Fondazione Prada, ottobre-dicembre 2003), Fondazione Prada, Milano 2003.

8 Giorgio de Chirico, lettera a Guillaume Apollinaire, 11 luglio 1916, in G. de Chirico, *Lettere 1909-1929*, a cura di E. Pontiggia, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018, p. 92.

9 Paolini, *Idem*, cit., p. 55.



fig. 4 G. Paolini,
*Giovane che guarda Lorenzo
Lotto*, 1967, fotografia su
tela emulsionata, 30x24 cm,
Sammlung FER, © Giulio
Paolini. Fotografia anonima.
Courtesy Fondazione Giulio
e Anna Paolini, Torino,
GPO-0140

fig. 5 L. Lotto, *Ritratto di
giovane uomo*, 1512-1515 c.,
Firenze, Gallerie degli Uffizi

siamo lì ad osservarlo. Il quadro non si esaurisce insomma nel piano orizzontale della sua superficie, ma è il teatro dell'asse ottico che lo attraversa".¹⁰

Paolini rovescia, dunque, il punto di vista delle sue opere, in uno slittamento che ricorda un importante testo di de Chirico degli anni Quaranta:

se molti non capiscono non è colpa mia; è colpa degli uomini frivoli e distratti che non sanno guardare dentro la mia opera. Essi non sanno che per 'capire' certi misteri bisogna 'girare la posizione'; gli attacchi frontali non servono a nulla e fanno inutilmente sprecare le forze. Non sanno che per capire una creazione eccezionale e vasta bisogna cominciare a scavare 'dietro' l'opera; mai puntare lo sguardo sulla superficie con la speranza di avanzare in profondità, ma cominciare dalle quinte, cominciare dal fondo, per giungere alla superficie ed alla ribalta.¹¹

Come ha scritto Maurizio Calvesi su Paolini: "cosa c'è dietro all'apparenza? Se il quadro è l'apparenza, dietro all'apparenza c'è il telaio del quadro, che Paolini espone: rovescio enigmatico di un'enigmatica medaglia: espone o fotografa mettendo a confronto questa o altre immagini simili o identiche una accanto all'altra, una dentro l'altra".¹²

10 G. Paolini in conversazione con Maddalena Disch (2005), in M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, I, Skira, Milano 2008, p. 160, n. 140. Per il quadro di Lorenzo Lotto degli Uffizi, vedi la scheda *Ritratto di giovane* in E. M. Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto. Catalogo generale dei dipinti*, con la collaborazione di R. Poltronieri, V. Castegnaro e M. Paraventi, Skira, Milano 2021, pp. 154-155. La scheda data l'opera al 1512-1515 circa.

11 G. de Chirico, *Perché ho illustrato l'Apocalisse*, in Id., *Scritti 1910-1978, Romanzi, poesie, scritti teorici, critici, tecnici e interviste*, a cura di A. Cortellessa, S. D'Angelosante, P. Picozza, La nave di Teseo, Milano 2023, pp. 748-749 (prima ed. in «Stile», gennaio 1941).

12 M. Calvesi, *Paolini al di là del vedere*, in «Corriere della Sera», 30 dicembre 1973, p. 13.

Un punto di raccordo su questi temi si fisserà, come si vedrà più avanti, intorno all'interesse per un capolavoro come *Las Meninas* di Diego Velázquez, che Paolini rilegge influenzato dalla celebre interpretazione di Michel Foucault ne *Le parole e le cose*.¹³

Così, in qualche modo le posizioni dei due artisti sembrano misteriosamente affini, ad esempio nel passaggio, citato dallo stesso Paolini, dalle opere in cui si mettevano in scena i telai e il “dietro le quinte” della pittura al *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* in cui è l'artista stesso a essere guardato dalla sua opera: “il quadro si fa specchio mentale di una situazione, perché dà allo spettatore in quel momento l'illusione di trovarsi nella posizione, e quindi nella persona, di Lorenzo Lotto. Non vive quindi come quadro, ma come dichiarazione astratta”.¹⁴

Più recentemente, Paolini ha dichiarato ancora: “attraverso l'uso del mezzo fotografico, mi inoltro ancor più in quella che era la mia vocazione, più che di autore o di pittore, di spettatore in attesa: con la fotografia, in *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* e in altri quadri che seguiranno, cambio identità: da spettatore travestito da pittore mi ritrovo autore travestito da spettatore”,¹⁵ in una posizione che “parte dalle quinte”, dal fondo per giungere alla superficie ed alla ribalta nell'asse ottico che attraversa il suo stesso quadro.

Come ha scritto Marisa Volpi, nel *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, Paolini

partendo da questi dati della totale oggettività della fotografia (della sua mancanza di vita), della rapidità delle sue prestazioni speculari, delle varie possibilità di sintesi e di analisi che essa offre come strumento di pensiero, Paolini inizia i suoi dialoghi con gli ‘antichi’ e con i ‘moderni-antichi’ [...]. È come se il pensiero fosse acquattato dietro se stesso per sorprendere all'improvviso i suoi meccanismi nei riflessi, nei riflessi dei riflessi, con attitudine assai simile a quella che Jorge Luis Borges rivela nella sua ‘Nuova confutazione del tempo’.¹⁶

13 Cfr. la scheda a cura di M. Disch in <https://www.fondazionepaolini.it/ita/scheda-opera/GPO-0155?searchid=52fd58aeb7172&ci=14> (ultimo accesso 29-9-2023)

14 Così Paolini nell'intervista di Achille Bonito Oliva, in *Paolini: opere 1961/73*, catalogo della mostra, Studio Marconi, Milano 1973, s. i. p. (ripubblicato in *Giulio Paolini, La voce del pittore. Scritti e interviste: 1965-1995*, a cura di M. Disch, ADV Publishing House, Lugano 1995, p. 154); per questa citazione di Paolini e le seguenti nelle note successive, vedi la scheda a cura di M. Disch in <https://www.fondazionepaolini.it/ita/scheda-opera/GPO-0140?searchid=14e-effes6a2d7&ci=19> (ultimo accesso 17-9-2023).

15 G. Paolini in *Giulio Paolini*, catalogo della mostra, MACRO Museo d'Arte Contemporanea Roma, Roma e Whitechapel Gallery, Londra, Quodlibet, Roma 2014, p. 110.

16 M. Volpi Orlandini, *Paolini: “nuova confutazione del tempo”*, in «QUI arte contemporanea», 8 (giugno 1972), pp. 57-58.

Possiamo dunque notare che i contatti tra Paolini e de Chirico portano, fatalmente, al dialogo esplicito con la storia dell'arte al di là del tempo, che, tra l'altro, i due inaugurano (enigmaticamente?) relazionandosi con un ritratto di Lorenzo Lotto.

Come si legge in un celebre passo delle *Memorie della mia vita* in cui de Chirico parla della nascita del suo periodo "classico" che segue la prima stagione metafisica, a Roma nel 1919,

fu al Museo di Villa Borghese, una mattina davanti a un quadro di Tiziano, che ebbi la rivelazione della grande pittura: vidi nella sala apparire lingue di fuoco, mentre fuori, per gli spazi del cielo tutto chiaro sulla città, rimbombò un clangore solenne, come di armi percosse in segno di saluto e con il formidabile urrà degli spiriti giusti echeggiò un suono di trombe annuncianti una resurrezione. Capii che qualche cosa di enorme avveniva in me. Fino allora, nei musei, in Italia, in Francia, in Germania, avevo guardato i quadri dei Maestri e li avevo sempre visti così come li vedono tutti: li avevo visti cioè come *immagini dipinte*. Naturalmente, quello che allora mi fu rivelato al Museo di Villa Borghese, non era che un principio; in seguito con lo studio, il lavoro, l'osservazione e la meditazione, ho compiuto progressi giganteschi.¹⁷

De Chirico prosegue poi il suo ricordo parlando della prima copia di un'opera di un maestro alla Galleria Borghese, fatta, fatalmente, proprio da un quadro di Lotto: "era l'estate del 1919. A Roma faceva un gran caldo: ci furon giorni in cui soffiò sull'Urbe un vento infuocato, uno di quei venti che vengono dall'Africa, come quello che soffiò il giorno in cui nacqui, là ove sorgeva l'antica Jolcos. Avevo deciso di copiare al Museo di Villa Borghese un quadro di Lorenzo Lotto. Prima non avevo mai fatto copie nei musei".¹⁸

La coincidenza è, forse, singolare: entrambi gli artisti nel momento germinale del loro lavoro di copia, citazione e riutilizzo della storia dell'arte si ispirano a un ritratto di Lorenzo Lotto, quello del giovane degli Uffizi e quello "che raffigurava un gentiluomo barbuto e vestito di nero" (figg. 6-7).¹⁹

17 G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, in Id., *Scritti*, cit., pp. 1335-1336 (prima edizione Roma, Astrolabio 1945).

18 Ivi, p. 1336.

19 Ivi., p. 1337. De Chirico tra l'altro continua ricordando che il professor Giulio Cantalamessa, allora direttore della Galleria Borghese, gli disse "che quel gentiluomo si doveva chiamare Giorgio, perché dietro a sinistra si vedeva un San Giorgio, a cavallo, nell'atto di trafiggere con la sua lancia il drago". In realtà la figura del San Giorgio sarebbe legata all'origine greca del condottiero, devoto al Santo cavaliere, comunque con una coincidenza "fatale" con la vita di de Chirico. Per il quadro di Lotto della Galleria Borghese, vedi la scheda su Ritratto di uomo in Dal Pozzolo, Lorenzo Lotto, cit., pp. 296-297. La scheda data l'opera al 1530-1533 circa e riporta la discussione sul personaggio ritratto che alcuni studiosi hanno identificato con Mercurio Bua, condottiero di origine albanese al servizio della Repubblica veneta come riporta il sito web della Galleria Borghese in <https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/ritratto-di-uomo-mercurio-bua> (ultimo accesso 29-9-2023).



fig. 6 G. de Chirico, *Copia dal Ritratto di uomo di Lorenzo Lotto*, 1919, ubicazione ignota



fig. 7 L. Lotto, *Ritratto di uomo*, 1530-1533 circa, Roma, Galleria Borghese

L'esercizio della copia dai maestri, che de Chirico porterà avanti tutta la vita per studiare i misteri della grande pittura, comincia dunque con Lotto, come anche per Paolini il passaggio dal retro alla fronte dell'opera, in un doppio gioco di rimandi in cui l'arte si fa guardando la stessa arte.²⁰

Il ribaltamento di un'artista *guardato* dall'opera d'arte era stato del resto già intuito dallo stesso de Chirico in un suo celebre testo contenuto nei manoscritti della prima Metafisica a Parigi: "un chiaro pomeriggio d'inverno mi trovavo nella corte del palazzo di Versailles. Tutto era calmo e silenzioso. Tutto *mi guardava* con uno sguardo strano e interrogativo. Vidi allora che ogni angolo del palazzo, ogni colonna, ogni finestra aveva un'anima che era un enigma".²¹

L'enigma della rivelazione metafisica si nasconde nelle cose che *guardano* ed è proprio quell'enigma, probabilmente, a legare de Chirico e Paolini in modo invisibile.

In questo modo, fatalmente, l'atto della *Mimesi* per i due artisti non può che compiersi non sulla natura, ma sui modelli delle statue antiche, sulle opere (neo)classiche, nello spazio vuoto dei secoli e, non a caso, nel suo testo *Il Ritorno al Mestiere*, scritto nel 1919, l'anno del nuovo rapporto con la storia dell'arte e della copia da Lotto, de Chirico

20 Cfr. anche G. Contessi, *Giulio Paolini e Lorenzo Lotto: frammento per Loredana Olivato*, in *Il tempo e la rosa. Scritti di storia dell'arte in onore di Loredana Olivato*, a cura di P. Artoni, E. M. Dal Pozzolo, M. Molteni e A. Zamperini, Zed Edizioni, Treviso 2013, pp. 189-191.

21 G. de Chirico, *Manoscritti Éluard-Picasso*, in Id., *Scritti*, cit., p. 85 (il corsivo è nostro).



fig. 8 G. de Chirico, *Le peintre de chevaux*, 1927, collezione privata



fig. 9 G. de Chirico, *Il pittore di cavalli*, 1974, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma



fig. 10 Raffaello (tradizionalmente attr.), *San Luca dipinge la Vergine*, XVI sec., Accademia Nazionale di San Luca, Roma

concludeva: “mi fregio di tre parole che voglio siano il suggello d’ogni mia opera: *Pictor classicus sum*”.²²

Il testo teorico dichiarava con chiarezza la necessità del ritorno alla pratica del disegno e dello studio prolungato dei modelli antichi, delle statue e dei gessi prima di poter affrontare la copia fatta direttamente dal vero: “noi che in pittura fummo i primi a dare il buon esempio, invitiamo i pittori redenti o redentori ‘alle statue’. Sissignori, alle statue; alle statue, per imparare la nobiltà e la religione del disegno, alle statue per disumanizzarvi un po’, ché, malgrado le vostre puerili diavolerie, eravate ancora ‘umani, troppo umani’”.²³

Il disegno torna “come necessità fatale” e l’arte, nel suo ritorno alle origini non può che guardarsi allo specchio, nell’attesa di tornare in vita nel momento in cui torna a essere compresa nello sguardo dell’artista.

“Un ritorno alla tradizione in fatto di pittura non può effettuarsi che mediante un ritorno alla grammatica delle arti plastiche” scrive de Chirico,

tale ritorno non può avvenire che con una ripresa della figura umana, disegnata, modellata e dipinta senza nessun preconcetto d’espressione, di movimento, di luminosità e di cromatismo. Ottimo mezzo per abituarsi a tali aspetti è di copiare molte statue [...]. Quando l’occhio è abituato a guardare le statue allora anche trovandosi davanti a un modello vivente evita senza sforzo le banalità del

22 Id., *Il ritorno al mestiere*, ivi, p. 192 (prima ed. in «Valori Plastici», I, 11-12, [novembre-dicembre 1919]).

23 Ivi, p. 190.

naturalismo corrente. Inoltre le statue insegnano l'esattezza delle proporzioni e del disegno, la logica delle forme e degli aspetti, *il lirismo della immobilità*.²⁴

In questo *lirismo della immobilità*, "l'arte, insomma, che cosa rappresenta? Tutto e niente: rappresenta se stessa", scrive, non a caso, Giulio Paolini.²⁵

Dunque, quando de Chirico nel 1927 e nel 1974 dipinge un più che probabile autoritratto ideale nelle vesti de *Il pittore di cavalli* (ispirandosi al *San Luca che dipinge la Vergine* dell'Accademia Nazionale di San Luca, che riteneva di mano di Raffaello), lo rappresenta eloquentemente nell'atto di copiare un modello scultoreo per dipingere invece un cavallo vivo: ancora una volta, classicisticamente, l'arte si ispira all'arte per imitare la natura (figg. 8-9-10).²⁶

L'artista "classico" per de Chirico cerca infatti di scoprire il "demone" della classicità che, eterno, riaffiora tra le pieghe del reale: "diremmo quasi che ogni aspetto della natura, ingannevolmente cangiante e passeggero, possiede, riguardo al mondo delle cose eterne, il suo particolare segno, o simbolo ed è appunto tale segno o simbolo o, per lo meno, parte di esso, che l'artista classico scopre".²⁷

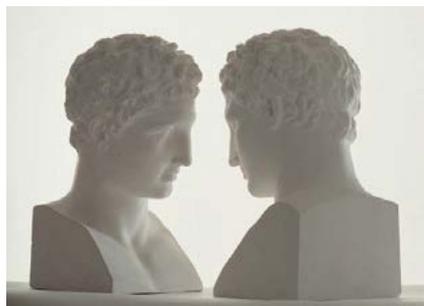


fig. 11 G. Paolini, *Mimesi*, 1975, calchi in gesso, due calchi 48x23,5x25,5 cm ciascuno, opera realizzata in 5 esemplari e 1 prova d'artista, © Giulio Paolini. Foto Paul Maenz. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino, GPO-0283

L'artista ritorna indietro per andare avanti, per ritrovare quell'elemento che si nasconde e che resta inalterato prima e dopo il momento in cui viene osservato, come ha dichiarato Paolini: "classico è quel qualcosa nell'opera che resta, si apparta, come se non fosse stato proposto alla visione, ma fosse stato scoperto e reso visibile. Un *quid* che preesisteva e continuerà ad esistere aldilà dell'atto dello sguardo che lo coinvolge" (fig. 11).²⁸

La "mimesi" per de Chirico è quella di un'arte che imita sé stessa per rappresentare (anche) la natura, una parente prossima, dunque, delle

24 G. de Chirico, *La mostra personale di Ardengo Soffici a Firenze*, in *ivi*, pp. 254-255 (prima ed. in «Il Convegno», I, 6, [luglio 1920]; il corsivo è nostro).

25 G. Paolini, *Senza più titolo*, in *Id.*, *Orfano e celibe*, Edizioni Colophon, Belluno 2016, p. 33, cfr. https://www.fondazionepaolini.it/images/bibliografia/scritti_artista/2016_Orfano_e_celibe/2016_Orfano_e_celibe.pdf (ultimo accesso 20-9-2023).

26 G. de Chirico, *Raffaello Sanzio*, in *Id.*, *Scritti*, cit., pp. 1097-1098 (prima ed. In «Il Convegno», I, 3, [aprile 1920])

27 *Id.*, *Classicismo pittorico*, *ivi*, p. 248 (prima ed. «La Ronda», 7, [luglio 1920]).

28 Così G. Paolini nell'intervista di F. Poli, *Giulio Paolini*, in «Contemporanea» (ed. italiana), 2 (estate 1988), p. 294. Cfr. https://www.fondazionepaolini.it/images/bibliografia/interviste/1988_Poli.pdf (ultimo accesso 20-9-2023).



fig. 12 G. Paolini, *Autoritratto nudo*, 2012, matita, matita bianca e collage su carta nera, 70x70 cm, collezione privata, © Giulio Paolini. Foto Adam Reich. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino, GPC-1259

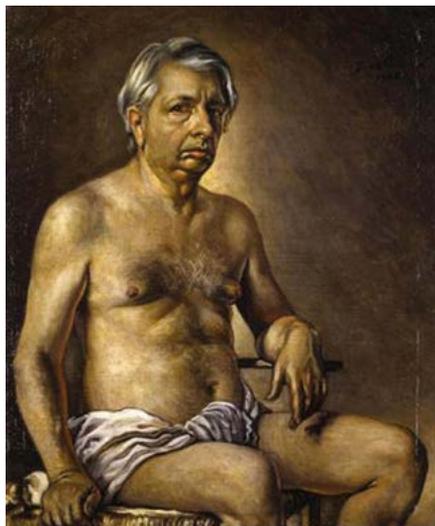


fig. 13 G. de Chirico, *Autoritratto nudo*, 1943, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma

Mimesis, le famose opere di Paolini dove la stessa opera si sdoppia, perché “l’arte è sempre uguale a sé stessa nell’anima”; “l’arte del passato non è ancora e non sarà mai ‘passata’. Il dilemma, l’enigma è dove e come si nasconda il nesso che ogni volta potremmo rintracciare tra un’opera e l’altra, o meglio ciò che si inoltra senza mai smentirsi lungo la linea continua della Storia”.²⁹

Forse, allora, è all’insegna di questo enigma che Paolini ha continuato a inseguire de Chirico fino a oggi, rendendogli omaggio in moltissime occasioni, fino alla mostra al CIMA di New York del 2016-17, che ha presentava capolavori dei due artisti messi a confronto e l’opera emblematica in cui Paolini ha reinterpretato l’*Autoritratto nudo* del *Pictor Optimus* in un nuovo gioco di rispecchiamenti e identificazioni.³⁰

29 Citazioni di G. Paolini tratte dall’intervista di P. Maurette, *Con la mia arte e Borges cerco l’eternità*, in «la Repubblica», 3 settembre 2022, p. 39; Id., Paolini, in F. Giannini, *Intervista a Giulio Paolini: “L’arte del passato non è ancora e non sarà mai passata”*, in <https://www.finestresullarte.info/interviste/intervista-giulio-paolini-arte-del-passato-non-sara-mai-passata>, 26-3-2021 (ultimo accesso 21-9-2023).

30 La mostra *Giorgio de Chirico-Giulio Paolini* si è tenuta al CIMA, Center for Italian Modern Art di New York dall’ottobre 2016 al giugno 2017; cfr. <https://www.italianmodernart.org/exhibition/giorgio-de-chirico-giulio-paolini/>.



fig. 14 G. Paolini, *L'ultimo quadro di Diego Velázquez*, 1968, fotografia su tela emulsionata, 93x62 cm, collezione Consolandi, Milano, © Giulio Paolini. Foto Roberto Marossi. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino, GPO-0155



fig. 15 D. Velázquez, *Las Meninas*, 1656, Museo Nacional del Prado, Madrid

Come ha scritto Andrea Cortellessa, l'*Autoritratto nudo* di Paolini,

palinsesto della figura nuda dell'Autore di Prima, con una mano che 'fiamminga' aggetta oltrequadro, occhieggia sullo sfondo di una composizione che in un sistema di cornici concentriche [...] 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 [...] una figura che è, poi, la propria figura (figg. 12-13).³¹

31 A. Cortellessa, *Un appuntamento rinvitato*, in *Giulio Paolini-Giorgio de Chirico. Un appuntamento mancato. Il cervello e la mano*, a cura di A. Cortellessa, Nino Aragno editore, Torino 2019, pp. 52-53. Il saggio ripercorre molto bene le relazioni profonde tra l'opera di Paolini e quella di de Chirico.

L'atelier e lo specchio

In questo gioco di rimandi tra Paolini e de Chirico, domina dunque l'elemento della specularità, che trovato una prosecuzione anche nell'opera *Senza titolo* del 2016, dove l'immagine dello studio del maestro nella sua casa romana a Piazza di Spagna entra in un'installazione-atelier composta da un'installazione di tele del più giovane artista che formano una sorta di piramide appesa al muro, quadri in attesa di una pittura che non verrà mai: un doppio sconfinamento unito da un eloquente tavolino dei pennelli e dei colori. Come in un gioco di specchi, i due atelier si guardano e si rispondono, sulla falsariga di un capolavoro come *Las Meninas* caro a entrambi gli artisti.

Come scrive Germano Celant, per Paolini “la necessità di indagare, catalogare, rovesciare e rivelare era quindi dettata dall'urgenza di trovare un grado di libertà dell'antico e del moderno, che gli permettesse una ragione indipendente e autonoma dell'ordine 'arte'”³²

L'ultimo quadro di Diego Velázquez (1968), un'altra importante opera del periodo in cui Paolini dialoga intensamente con l'arte del passato, con Raffaello, Poussin o Vermeer, ed è formata da un ingrandimento ribaltato dei reali di Spagna riflessi nello specchio in *Las Meninas* (1656) di Velázquez, in una posizione dove lo stesso Paolini può identificarsi con il maestro spagnolo, in un gioco di ruolo che ha delle affinità con un quadro del 1934 in cui de Chirico mette in scena il suo stesso studio e il suo mestiere di pittore (figg. 14-15).³³

L'*Atelier del maestro a Parigi* (1934) è, infatti, un elegante, complesso e ironico tributo alla grande pittura e alla storia artistica dello stesso de Chirico, un meccanismo di rispecchiamenti, una strutturata *mise en abîme* di quadri nel quadro. Sul cavalletto, la tela *Alexandros* (1934 c.) fa quasi da quinta scenica per il volto di de Chirico, l'unico nel dipinto a guardare lo spettatore attraverso un autoritratto attaccato alla parete di sinistra in cui si è raffigurato ancora insieme alla figura della moglie addormentata.

Lo straccio, i colori e i pennelli sul cavalletto e le bottigliette a terra ci fanno capire che il maestro, assente-presente, è al lavoro, mentre il gioco di tendaggi, scale, e (auto)ritratti, uniti alla figura del cane Baby, l'amato alano di casa de Chirico, appaiono proprio come un ironico, complesso e affettuoso omaggio a *Las Meninas* di Diego Velázquez (fig. 16).

Il dipinto di de Chirico si presenta difatti come una quasi divertita variazione del capolavoro del grande pittore spagnolo, in cui il cane non è più in primo piano come nel dipinto dallo spagnolo, ma sbuca dal tendaggio sulle scale in fondo all'opera, come José Nieto Velázquez nella grande tela del Prado, mentre proprio il cavalletto sulla sini-

32 G. Celant, Giulio Paolini. L'exil du cygne, Fratelli Alinari Stamperia d'Arte, Firenze 1984, cartella grafica con tavola stampata in fotopia e testo dell'autore.

33 Cfr. la scheda dell'opera a cura di M. Disch in <https://www.fondazionepaolini.it/ita/scheda-opera/GPO-0155?searchid=d83c654e7b5do&ci=14> (ultimo accesso 23-9-2023).

stra davanti all'autoritratto di de Chirico sembra parafrasare ancora elegantemente il capolavoro del maestro di Siviglia.

Non a caso, Velázquez faceva parte della ristretta costellazione di grandi pittori citati de Chirico come riferimento per la sua pittura, come, ad esempio, fa nel suo *Signor Dudron*: “per il Signor Dudron una materia ideale doveva essere tenera e fluida, ma nello stesso tempo ferma e solida; di conseguenza, i suoi pittori preferiti erano Veronese, il Tintoretto, Velázquez e Rubens”.³⁴

Nello stesso romanzo, il pittore fa parlare proprio Isabella Far (presente due volte nel quadro appena citato) di grande pittura proprio di fronte a un dipinto dello spagnolo: «Ora, una bella pittura, non è mai del colore secco ma della bella materia colorata. Ecco ciò che mi disse un giorno in un museo Isabella Far, dinanzi a un quadro di Velázquez». ³⁵

Isabella Far e l'alano Baby diventano così attori di uno dei tanti omaggi di de Chirico alla grande storia dell'arte e a uno dei maestri più amati attraverso una rielaborazione della complessa macchina scenica di *Las Meninas*.

Come ci ricorda ancora Paolini, “c'è un segreto reciproco e all'ennesima potenza tra me e de Chirico. Una sorta di identificazione a partire da quando giunsi a fare mie le sue parole e presi i voti, recitando una non appartenenza alla realtà in cui mi trovavo”.³⁶

Tra l'altro, è interessante notare come, nella tensione di questo dialogo, Paolini abbia anche influenzato l'attenzione per de Chirico di Maurizio Fagiolo dell'Arco, destinato poi a diventare un importante studioso del *Pictor Optimus*.³⁷

L'artista genovese, come sappiamo, ha difatti seguito dunque il suo modello in modo costante negli striscioni e nei biglietti da visita con la scritta *Et quid amabo nisi quod aenigma est?*, nel dialogo tra i suoi assemblaggi di tele e lo studio romano del pittore, nelle



fig. 16 G. de Chirico, *Atelier del maestro a Parigi (Isabella nello studio di Parigi)*, 1934, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma

34 G. de Chirico, *Il Signor Dudron*, in Id., *Scritti*, cit., pp. 2030-2031.

35 Ivi, p. 2029.

36 Così Giulio Paolini in F. de Paolis, *Giulio Paolini influenza Giorgio de Chirico? Le curiose curve del tempo*, in <https://artslife.com/2023/05/10/giulio-paolini-influenza-giorgio-de-chirico-le-curiose-curve-del-tempo/>, del 10-05-2023 (ultimo accesso 22-9-2023).

37 Cfr. F. Belloni, *Incontro al museo (1968) e La ciminiera dorica (1976)*. M. Fagiolo dell'Arco su Giulio Paolini, in «Ricerche di storia dell'arte», 124 (2018), pp. 88-99.

sue separazioni di Ettore e Andromaca,³⁸ nelle sue manipolazioni delle piazze metafisiche dove la statua cade “nel mondo” e si sdoppia, forse per seguire le parole poetiche di de Chirico: “E adesso il sole si è fermato in alto al centro del cielo; e la statua in una felicità d’eternità annega la sua anima nella contemplazione della propria ombra”³⁹

Dunque, forse non è un caso che per aprire la sua recente mostra all’Accademia Nazionale di San Luca a Roma, Paolini abbia scelto la figura di un Sisifo/Artista, che “precipita al suolo (sul piano di lavoro) pronto a rinnovare la prova (l’opera) senza poter rinunciare all’impresa”, come nota lo stesso Paolini che da decenni mette in scena i misteri concettuali che si nascondono tra gli strumenti della pittura. In questo modo, Paolini, artista e scrittore-filosofo, ha declinato in modo coerente il suo dialogo con l’Accademia di San Luca, ribadendo come “occorra formulare una muta risposta e ricordare, almeno quella splendida immobilità delle antiche accademie di scuola platonica” che potrebbe rappresentare forse l’intersezione metaforica tra lo scorrere degli orologi e il limite indicibile dell’atemporalità.⁴⁰

Nel *lirismo dell’immobilità* delle prospettive che legano le piazze di de Chirico e le visioni di Paolini, si compie così l’eterno ritorno de *L’enigma dell’ora*, capolavoro dechirichiano della prima stagione metafisica fiorentina del 1910, al cui titolo lo stesso Paolini ha reso omaggio in un’installazione del 2009-2010, l’enigma nascosto nelle fatalità di un appuntamento mancato o perennemente rinviato (figg. 17-18).⁴¹

Questo viaggio arriva dunque all’*Orfeo trovatore stanco* (1970), capolavoro della Neometafisica, lo splendido periodo finale del *Pictor Optimus*, che Paolini riprende nel suo *Orfeo cantore stanco* (*G. d. C.*) del 2019, un collage dove la figura di Orfeo, alter

38 Cfr. G. Paolini, *Ettore e Andromaca e Il grande metafisico*, entrambi del 2016 (cfr. le schede di M. Disch: <https://www.fondazionepaolini.it/ita/scheda-opera-c/GPC-1502?searchid=1a644f480bad6&i=12>; <https://www.fondazionepaolini.it/ita/scheda-opera-c/GPC-1503?searchid=1a644f480bad6&i=139>, ultimo accesso 23-9-2023).

39 G. de Chirico, *La volontà della statua, in Meditazioni di un pittore, Manoscritti Paulhan*, ora in Id., *Scritti*, cit., p. 140. L’opera a cui si fa riferimento è *La caduta nel mondo* (2009), che riprende il quadro di de Chirico, *L’enigma di una giornata* (1914), olio su tela, del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, San Paolo. Cfr. la scheda a cura di M. Disch in <https://www.fondazionepaolini.it/ita/scheda-opera-c/GPC-1145?searchid=bf5a-8383f88a2&i=14> (ultimo accesso 23-9-2023).

40 Le citazioni sono tratte dai testi di Giulio Paolini realizzati in occasione della sua mostra, *Giulio Paolini. A come Accademia*, ideata da Marco Tirelli e Antonella Soldaini, con catalogo a cura di quest’ultima (Accademia Nazionale di San Luca, Palazzo Carpegna, aprile-luglio 2023), Gangemi, Roma 2023.

41 L’opera *Gli uni e gli altri*. (*L’enigma dell’ora*) è stata realizzata in concomitanza con la grande mostra *La natura secondo de Chirico*, a cura di A. Bonito Oliva, che nello stesso spazio espositivo celebrava il centenario della nascita della Metafisica. Vedi *Gli uni e gli altri*. (*L’enigma dell’ora*) catalogo della mostra a cura di D. Lancioni, (Roma, Palazzo delle Esposizioni, aprile-luglio 2010), con testi dell’artista, di D. Lancioni e M. Disch, Skira, Milano 2010. Da notare che il capolavoro di de Chirico *L’enigma dell’ora* (1910) è stato esposto anche nella citata mostra *Giorgio de Chirico-Giulio Paolini* al CIMA di New York. Per l’opera di Paolini *Un appuntamento mancato* (2019), basata su una foto di Paolo Di Paolo degli anni Sessanta, vedi Cortellessa, *Un appuntamento rinviato*, cit., pp. 57-62 e la scheda di M. Disch in <https://www.fondazionepaolini.it/ita/scheda-opera-c/GPC-1807?searchid=bb98456cocco&i=8> (ultimo accesso 23-9-2023).



fig. 17 G. de Chirico, *L'enigma dell'ora*, 1910, collezione privata



fig. 18 G. Paolini, *Gli uni e gli altri (L'enigma dell'ora)*, 2009-10, ornice dorata, collage su carta, lastre di plexiglas, fogli bianchi, riproduzioni fotostatiche, sedie da regista nere, cornice in legno, tela preparata, cartella da disegno, teca e base di plexiglas, sfera di cristallo, collage su acetato, registrazione sonora, misure complessive ambientali, opera non più esistente, © Giulio Paolini. Foto © Claudio Abate. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino, GPO-0990

ego del vecchio maestro, si carica, fatalmente, di tre orologi, seduta e sospesa in quell'immobilità che per de Chirico in certi manichini "resta sul piano del grande, dell'eterno, là dove si può girare l'angolo dello sguardo e *pensare* il tempo alla rovescia",⁴² ribaltando di nuovo l'enigma e l'inquietudine dell'ora che fugge per abbandonarsi finalmente alla sua perenne e trionfale caduta libera negli abissi del Tempo (figg. 19-20).

L'ultimo omaggio, in ordine temporale, del più giovane artista a de Chirico è anche un omaggio a Italo Calvino, lo scrittore autore del celebre scritto *La squadratura* contenuto nel libro *Giulio Paolini. Idem*, dove leggiamo: "la pittura per lui equivale alla storia della pittura, e in questa storia egli privilegia alcuni momenti in cui la trasparenza dello sguardo si direbbe nasca dalla trasparenza della mente".⁴³

Nella copertina della recentissima ristampa del libro troviamo pubblicato proprio questo doppio omaggio, un'opera "composta da nove pannelli di grandezza uniforme (cm 80 x 64)", come scrive Andrea Cortellessa,

42 G. de Chirico, *Nascita del manichino*, in Id., *Scritti*, cit. p. 859 (il testo, inedito fino al 2002, è databile al 1938-1939). *L'Orfeo trovatore stanco* apriva la mostra alla GAM di Torino, *G. de Chirico. Ritorno al futuro* dove erano esposte le opere di Paolini *Et quid amabo nisi quod aenigma est?* (1969); *La caduta nel mondo* (2009); *Senza titolo* (2016), per cui si veda il già citato catalogo della mostra, alle pp. 163, 173, 174. Per l'opera di Paolini *Orfeo cantore stanco* (G. d. C.) del 2019, vedi la scheda di M. Disch in <https://www.fondazionepaolini.it/ita/scheda-opera-c/GPC-2079?searchid=48c542bd9a28d&ci=12> (ultimo accesso 23-9-2023).

43 I. Calvino, *La squadratura*, in G. Paolini, *Idem*, cit., p. 14.



fig. 19 G. de Chirico, *Orfeo Trovatore stanco*, 1970, Roma, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico



fig. 20 G. Paolini, *Orfeo cantore stanco (G. d. C.)*, 2019, matita e collage su carta, 60x90 cm, collezione privata, © Giulio Paolini. Foto Luca Vianello. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino, GPC-2079

quello centrale riproduce l'opera celebre di un *phare* che sempre più presiede al suo immaginario (ma il cui motto, *Et quid amabo nisi quod aenigma est?*, si leggeva in esergo già alla prima edizione di *Idem*), *Solitude (Melanconia)* di Giorgio de Chirico; mentre gli altri otto prolungano, a matita libera su carta bianca, le linee di fuga (pseudo)prospettiche presenti in quell'immagine; e il foglio mediano di destra riproduce anche (in parte) un ritratto fotografico di Calvino (negli altri fogli si riconoscono soggetti variamente legati alla biografia dei tre personaggi coinvolti: la Firenze dove de Chirico ebbe la sua rivelazione 'metafisica'; particolari della moschea di Isfahan meta di un viaggio importante per Calvino; una scultura di un altro artista a lui caro come Fausto Melotti; infine l'opera di Paolini, *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, commentata dallo stesso Calvino).⁴⁴

Come nota ancora Cortellessa, la scelta del quadro *Solitude (Melanconia)* di de Chirico (prima metà del 1912) per questa installazione di Paolini non appare casuale se si ripensa al famoso racconto *Viaggio nelle città di de Chirico* che Calvino scrive nel 1983 (figg. 21-22).⁴⁵

La scelta del quadro da parte di Paolini è senza dubbio legata alle molte statue che si incontrano nelle piazze metafisiche di de Chirico, ma la scelta di *Melanconia* tra i diversi

44 A. Cortellessa, *La cornice e le stelle*, ivi, p. 130. Per *Guardare* vedi anche il testo dello studio Paolini in *Favoloso Calvino. Il mondo come opera d'arte: Carpaccio, de Chirico, Gnoli e gli altri*, a cura di M. Barenghi, catalogo della mostra di Roma, Scuderie del Quirinale, ottobre 2023-febbraio 2024, Scuderie del Quirinale-Electa, Roma-Milano 2023, p. 211.

45 I. Calvino, *Viaggio nelle città di de Chirico*, ora in Id., *Guardare*, a cura di M. Belpoliti, Mondadori, Milano 2023 (prima edizione in francese in «Cahiers du Musée national d'art moderne», 11 [1983], in occasione della mostra De Chirico al Centre Georges Pompidou di Parigi, febbraio-aprile 1983; in italiano su «FMR», 15, [luglio-agosto 1983]).



fig. 21 G. Paolini, *Guardare*, 2023, stampa fotografica, matita e collage su carta, nove elementi incorniciati 81x65 cm ciascuno, misure complessive 250x200 cm, collezione dell'artista, © Giulio Paolini. Foto Luca Vianello. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino



fig. 22 G. de Chirico, *Solitude (Melanconia)*, 1912, collezione privata

dipinti che presentano le statue di Arianna o di altri personaggi sembra motivata dal passo del racconto di Calvino dove si legge “è la malinconia che illumina queste strade, non l’angoscia”, quella malinconia di cui, come scrive Marco Belpoliti, “Calvino darà una figurazione anche autobiografica nelle *Lezioni americane* attraverso la definizione del sé saturnino accanto all’altro polo che si attribuisce, quello mercuriale”.⁴⁶

Calvino, infatti, scrive del

temperamento influenzato da Saturno, melanconico, contemplativo, solitario. Dall’antichità si ritiene che il temperamento saturnino sia proprio degli artisti, dei poeti, dei cogitatori, e mi pare che questa caratterizzazione risponda al vero. Certo la letteratura non sarebbe mai esistita se una parte degli esseri umani non fosse stata incline a una forte introversione, a una scontentezza per il mondo com’è, a un dimenticarsi delle ore e dei giorni fissando lo sguardo sull’immobilità delle parole mute. Certo il mio carattere corrisponde alle caratteristiche tradizionali

46 M. Belpoliti, *Raccontare l’arte: città visibili*, in Calvino, *Guardare*, cit. Sull’opera *Solitude (Melanconia)* del 1912, vedi F. Benzi, *Giorgio de Chirico. La vita e l’opera*, La nave di Teseo, Milano 2019, p. 113.

disegno”.⁴⁹ Il disegno preliminare di qualsiasi disegno è dunque fondato proprio su quelle che de Chirico chiamava “le eterne leggi del disegno geometrico, base d’ogni grande bellezza e d’ogni profonda malinconia” (fig. 23).⁵⁰

La geometria fonda dunque l’enigma della malinconia, come avviene in *Melencolia I* di Dürer, nelle prospettive segnate proprio dalla “severa malinconia”, dal “geometrico lirismo delle piazze, dei porticati, dei palazzi, dei viali”,⁵¹ nelle squadrature geometriche di Paolini: “dopo un lungo giro il pittore torna alla tela da cui era partito, la squadratura geometrica messa tra parentesi, il quadro che contiene tutti quadri” che nasce sulle leggi geometriche della grande bellezza e di ogni profonda malinconia (fig. 24).⁵²

L’Arianna del quadro di de Chirico si trasforma così nella personificazione della melanconia che chiude il cerchio tra Paolini, de Chirico e Calvino, la musa che guida le linee della loro arte e che riconduce la loro opera alla domanda che aveva aperto questa storia: *Et quid amabo nisi quod aenigma est?*

49 Calvino, *La squadratura*, cit., p. 10; per *Disegno geometrico* (1960), vedi ancora Paolini, *Idem*, cit., p. 55.

50 G. de Chirico, *Giorgio Morandi*, ora in *Id.*, *Scritti*, cit., p. 316 (prima edizione nel catalogo della mostra di «Valori Plastici» dal titolo *La Fiorentina Primavera* dell’aprile 1922).

51 *Id.*, [*Autobiografia*], pubblicato ivi, p. 194 (probabilmente redatto a fine 1919 per «Valori Plastici» e non pubblicato).

52 La citazione è tratta da Calvino, *La squadratura*, cit., pp. 15-16.



Giulio Paolini in visita presso la casa-museo di Giorgio de Chirico,
11 ottobre 2023