

Da: *Giulio Paolini. "Le Chef-d'œuvre inconnu"*, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 15 ottobre 2020 – 16 maggio 2021), Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino 2021, pp. 44-75.

## ***Giulio Paolini. "Le Chef-d'œuvre inconnu". Riflessioni sulla trasparenza***

**Marcella Beccaria**

“Scorgete qualcosa?”, chiese Poussin a Porbus.

“No. E voi?”

“Nulla.”

[...]

“Guardate, ecco il telaio e il cavalletto,  
ed ecco infine i miei colori e i miei pennelli.”<sup>1</sup>

Potremmo essere noi, gli spettatori che incontrano le opere di Giulio Paolini, contemporanee incarnazioni di Porbus e di Poussin? Finalmente accolti nell'atelier del grande maestro Frenhofer, anche noi, come loro, non riusciamo a vedere nulla, in quanto solo alla ricerca di quello che già conosciamo? Oppure si tratta di Paolini soltanto, e della sua possibile immedesimazione con il personaggio dell'anziano pittore, immerso per anni nella rielaborazione della sua opera, sempre la stessa? O ancora, il tutto potrebbe forse riguardare un riferimento più ampio, che vede nell'insieme dei personaggi del racconto gli elementi che concorrono a formare il concetto che Paolini ha dell'artista-autore, identificato come colui che, nello stesso momento, percepisce in un'unità inscindibile la distanza – inevitabile – tra l'opera e chi la guarda e la prossimità – totalizzante – che si instaura tra l'arte e chi la realizza?

Scegliendo di intitolare la sua mostra personale al Castello di Rivoli “*Le Chef-d'œuvre inconnu*” Paolini cita apertamente l'omonimo racconto di Honoré de Balzac. Tuttavia, secondo un metodo che gli appartiene – dalla precisione dei suoi numerosi testi alla generosità dei suoi racconti orali fino all'uso di un materiale trasparente come il plexiglas – ciò che è manifesto sembra talvolta contribuire a rendere l'enigma ancora più oscuro<sup>2</sup>.

Ambientato a Parigi nel 1612, il testo di Balzac ha come protagonisti tre pittori, ciascuno in una diversa fase del proprio percorso umano e professionale: il giovane esordiente Nicolas Poussin, l'affermato François Porbus e l'anziano Frenhofer. Segnato dagli anni ma ancora folle e geniale, Frenhofer è ossessionato dall'idea di raggiungere la perfezione e dipingere un capolavoro assoluto capace di cogliere tutta la pienezza della vita. Per anni si dedica alla stessa opera, per la quale arriva a nutrire un attaccamento morboso e che tiene gelosamente nascosta. Accogliendo infine le richieste di Porbus e Poussin, l'anziano pittore accetta di mostrare il suo “capolavoro sconosciuto”. Una volta svelato, e visto da Frenhofer attraverso lo sguardo dei suoi ospiti, il presunto capolavoro rivela soprattutto l'impossibilità dell'impresa. In poche righe, il finale restituisce l'immagine dell'artista che, distrutto dal proprio fallimento, prima di morire dà fuoco ai propri dipinti. Inizialmente concepito nel 1831 con il sottotitolo di *conte fantastique*, già nelle mani di Balzac *Le Chef-d'œuvre inconnu* ha manifestato la propria tendenza polisemica, producendo più versioni di se stesso. In rielaborazioni successive, l'autore lo ha trasformato in un *conte philosophique* e infine in un *étude philosophique*,

secondo un crescendo di riflessioni relative all'arte e ai suoi scopi. Possibile anticipazione di tematiche che definiscono la modernità e la relativa evoluzione dell'arte, *Le Chef-d'œuvre inconnu* è uno di quei testi dal contenuto profetico, capaci di suggerire inesauribili indagini ermeneutiche. Ben oltre i confini della critica letteraria, il racconto ha sollecitato le menti di scrittori, filosofi e artisti. La lunga lista di autori include fra gli altri Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke, Henry James, Benedetto Croce, Italo Calvino, Giorgio Agamben<sup>3</sup>. Quanto agli artisti, vale la pena di ricordarne almeno due. Émile Bernard racconta di come Paul Cézanne si identificasse con il pittore Frenhofer, al punto di commuoversi e scoppiare in lacrime alla semplice menzione del racconto<sup>4</sup>. Ma è con Pablo Picasso che *Le Chef-d'œuvre inconnu* diventa anche un luogo della modernità, spazio tangibile nel quale si svolge il romanzo del pittore per eccellenza. In occasione del centenario della prima edizione nel 1931, Picasso accoglie l'idea di Ambroise Vollard di illustrare il testo di Balzac; qualche anno dopo, nel 1936, si trasferisce al 7 di Rue des Grands-Augustins, nello stesso palazzo in cui è ambientata la scena iniziale della storia. È qui infatti che Balzac situa l'atelier del pittore Porbus, ed è qui che, in poche settimane del 1937, Picasso risponde agli orrori della guerra portata dai bombardamenti nazisti dipingendo la celebre *Guernica*<sup>5</sup>.

Non è quindi una contraddizione il fatto che l'intera mostra di Paolini al Castello, in concomitanza con il suo ottantesimo compleanno, pur non presentando le caratteristiche di una retrospettiva, ritorni sui maggiori temi che hanno alimentato il percorso dell'artista, a partire dalla presunta trasparenza della citazione dichiarata nel titolo. Nel denso labirinto di senso ideato dall'artista, numerose domande, anziché trovare risposta, si moltiplicano. Quasi tutte realizzate per la mostra, nel loro insieme le opere presentate in "*Le Chef-d'œuvre inconnu*" scandiscono capitoli di un'inesauribile ricerca rivolta a esplorare l'essenza stessa dell'arte, a partire dagli strumenti che le appartengono e dalla relazione tra l'opera e la sua tendenza a mostrarsi facendosi immagine, per arrivare alla posizione dell'artista, pensato come colui che accoglie il duplice ruolo di produttore dell'opera e di primo testimone di tale processo.

#### "*Le Chef-d'œuvre inconnu*"

Oltre che dell'intera mostra, "*Le Chef-d'œuvre inconnu*" è anche il titolo della grande opera che apre il percorso espositivo. L'installazione prende le mosse da *Disegno geometrico*, 1960, opera chiave dell'intero percorso di Paolini, dalla quale, eccetto che per un breve periodo, l'artista non ha mai voluto separarsi<sup>6</sup>. La letteratura sull'opera è ampia; di seguito riporto solo alcune considerazioni e citazioni tratte da scritti dell'artista<sup>7</sup>. *Disegno geometrico* è una tela rettangolare, dipinta di bianco, sulla quale Paolini ha scelto "di copiare [...], nella giusta proporzione, il disegno preliminare di qualsiasi disegno, cioè la squadratura geometrica della superficie"<sup>8</sup>. "La squadratura della tela", nota, "è un dato di fatto, un'immagine preesistente, anonima e neutra"<sup>9</sup>. Le linee diagonali che individuano il centro della tela sono tracciate a inchiostro rosso, mentre le mediane sono segnate in nero utilizzando un compasso. Malgrado la sua dichiarata precisione, l'opera contiene una vertigine di senso, affrontando profonde questioni ontologiche relative alla natura stessa dell'arte, inclusa la possibilità di liberare il quadro da un'eterna condizione di sudditanza rispetto a un'immagine data, riconoscendolo invece come un'entità a sé stante. Per Paolini è come se la squadratura "non si ponesse come soggetto del supporto su cui la tracciavo, ma fosse un modo per qualificare il supporto su cui agivo. Qualificarlo come presenza assoluta ed indeterminata, non come veicolo di una immagine data per sempre"<sup>10</sup>. Se nelle sue dichiarazioni Paolini lo ha solitamente indicato come il suo "primo quadro", nelle note che ha scritto durante la preparazione della mostra al Castello si riferisce a *Disegno geometrico* come al suo "primo (e ultimo) quadro"<sup>11</sup>. Inutile dire che queste parole innescano un dubbio: è l'ultimo quadro perché non ci sono altre sue opere che riconosce come quadri, dopo questo del 1960? Oppure "quadro" è da intendersi secondo un'accezione più estesa, diventando

sinonimo di opera, a indicare che l'intero percorso dell'artista potrebbe essere compreso in un ampio movimento circolare, nel quale inizio e fine coincidono?

A partire dal tracciato di *Disegno geometrico*, Paolini articola la struttura che definisce "*Le Chef-d'œuvre inconnu*". L'installazione è stata ideata per la grande sala al secondo piano del Castello, maestoso ambiente juvarriano a pianta quadrangolare definito da un'alta volta di mattoni a vista. Amplificato a misura ambientale, *Disegno geometrico* assume in "*Le Chef-d'œuvre inconnu*" un corpo materico, tridimensionale. Oltre allo stesso *Disegno geometrico*, le restanti tre pareti della sala ne presentano altrettante varianti, proponendo ulteriori squadrature di una superficie rettangolare tracciate direttamente su muro e ogni volta definite da cornici che ne precisano la posizione. Il pavimento e lo spazio aereo accolgono gli elementi che costituiscono lo schema compositivo dell'opera di origine. Nella verità tangibile della sala museale, le lunghe linee segnate a terra, realizzate con pellicole adesive rosse e nere, corrispondono al tracciato delle diagonali e delle mediane disegnate sul quadro, mentre ciascuno degli otto punti di squadratura, originariamente segnati con il compasso, è scandito dalla presenza di un cavalletto da pittore. A sua volta, ogni cavalletto è corredato da una teca trasparente che accoglie frammenti cartacei provenienti dallo studio dell'artista a Torino. Si intravedono una varietà di soggetti, tra cui griglie prospettiche, tracciati di orbite cosmiche, fotografie di statue antiche, secondo una libera sequenza di porzioni di schizzi e ritagli che sembrano rimandare a un ampio catalogo di immagini possibili, pensate ma subito scartate. Un nono cavalletto campeggia al centro della sala. La teca che avrebbe potuto occuparlo è sopra di esso, come un oggetto in volo. Priva di altri contenuti, essa mostra se stessa, con coperchio, sfondo e passe-partout aperti, quasi fossero ali. Come *Disegno geometrico*, opera che non presenta immagini ma in potenza le accoglie tutte, la teca fluttua nello spazio come un'idea potenziale, non vincolata da un'unica risoluzione. La sua presenza porta a nove il numero delle teche e relativi cavalletti presenti in "*Le Chef-d'œuvre inconnu*". Il numero è voluto da Paolini in riferimento all'identico numero di lettere che compongono il nome di Mnemosine, la personificazione della memoria nella mitologia greca.

"Nove i punti di incrocio della squadratura originaria, nove i cavalletti, come nove sono le lettere che compongono il nome di Mnemosine, madre delle nove Muse e dotata del codice segreto che annuncia e rivela la 'verità' dell'opera. Irrinunciabile e sconosciuta, l'opera d'arte è la prima (e ultima) testimonianza materiale che evoca l'immagine assoluta"<sup>12</sup>, scrive l'artista. Anche in questo caso, l'affermazione spalanca ulteriori porte, suggerendo nuove domande. Uno tra i riferimenti possibili riguarda altre opere dedicate da Paolini a Mnemosine, realizzate a partire dal 1979<sup>13</sup>. "Così la lettura complessiva dell'opera", ha dichiarato l'artista a proposito di *Studio per Mnemosine*, 1979-1980, "è portata a percorrere il destino della dispersione, ad inseguire un punto di fuga indecifrabile, tale da impedire (nel momento stesso in cui sembra suggerire) di pronunciare quel nome"<sup>14</sup>. E infatti, anche in "*Le Chef-d'œuvre inconnu*", il nome della dea non arriva ad essere pronunciato, mentre l'occhio insegue i plurimi punti di fuga che, dai loro cavalletti, le teche trasparenti aprono sulle pareti.

### *Vertigo*

Dopo la prima sala della mostra, strutturata in modo da essere percepita come un unico lavoro, la seconda si articola attraverso una polifonia di sette opere allestite in dialogo con l'architettura di ispirazione neoclassica dell'ambiente, secondo il disegno di fine Settecento dell'architetto Carlo Randoni<sup>15</sup>. Come nota l'artista, ogni opera "registra un accadimento che si manifesta in varie modalità: cieli, luoghi e figure ritrovate nelle immagini della storia dell'arte si susseguono e creano uno spazio-tempo denso di visioni inattese"<sup>16</sup>. Paolini ha voluto chiamare questa sala *Vertigo*. Oltre alla letterale vertigine di significati prodotta dalle opere qui raccolte, il riferimento sembra chiamare

in causa il celebre film del 1958 di Alfred Hitchcock che, per inciso, da spettatore italiano, Paolini ha inizialmente conosciuto come *La donna che visse due volte*, titolo creativo la cui allusione al concetto di doppio lo avrà probabilmente intrigato. Parti fondamentali della ricerca dell'artista, i temi del doppio, del quadro nel quadro, del luogo dentro il luogo ricorrono nelle opere allestite in questa sala. In *Vertigo*, 2020, la foto di un cielo stampata su tessuto si accompagna ad altre riproduzioni fotografiche, cornici con e senza vetri, tele, telai e passe-partout vuoti. A terra è posato un bancale in legno dipinto di grigio. Identico per forma a quelli utilizzati per trasportare merci, il bancale accoglie sopra e attorno a sé i vari elementi che compongono l'opera fungendo da base, intenzionalmente strumentale e transitoria. Due delle riproduzioni fotografiche propongono immagini riferibili allo stesso bancale, di nuovo parzialmente coperto da una serie di cornici, telai vuoti e porzioni di cielo. La fotografia disposta orizzontalmente sul bancale ne registra un allestimento in un ambiente la cui pavimentazione presenta lo stesso seminato veneziano che caratterizza la sala del Castello. In questo gioco di rispecchiamenti, i vari elementi sembrano fuoriuscire dinamicamente dall'antico camino presente nella sala, diventando possibili tracce allusive alle opere che il Castello ha ospitato o forse, più precisamente, delle opere che lo stesso Paolini ad oggi ha allestito, o avrebbe potuto allestire, presso il museo. Incorporati dall'artista in questa nuova installazione pensata per la mostra, i due putti in stucco che caratterizzano il camino sembrano presentare l'insieme, trasformati in un'inedita versione dei cosiddetti "valletti" che compaiono in molte sue opere.

Parte dell'indagine dell'artista a cominciare dalla mostra inaugurale *Ouverture* nel dicembre 1984, cui prese parte, il Castello diventa l'inequivocabile riferimento che accomuna altre tre opere presenti nella sala. Collocata davanti a una delle grandi finestre dell'ambiente, *No Comment*, 1991, è una lavagna luminosa recante sulla sua superficie una planimetria relativa alla stessa sala al terzo piano del Castello per il quale l'opera era stata originariamente ideata<sup>17</sup>. La planimetria è sovrapposta a un'immagine a colori di una porzione di cielo. Come una duplice affermazione, innegabile eppure visibile solo idealmente, l'opera concerne se stessa nel luogo espositivo e nel mondo reale, proiettando la propria immagine composita all'esterno, verso il cielo reale.

Allestito a parete, *Promemoria* ritrae alcune delle sale auliche del Castello manifestandole nella loro piena riconoscibilità. L'opera consiste in nove tavole che trasformano il luogo in un teatro immaginario, le cui scene sono calcate da illustri protagonisti della letteratura e dell'arte. Chino sulla macchina da scrivere, il personaggio che apre questa singolare parata è Luigi Pirandello, autore al quale Paolini si ispira sin dagli esordi, quando concepisce *Ipotesi per una mostra* (1963), il suo primo progetto espositivo, mai realizzato, nel quale si proponeva di indagare la presenza degli spettatori quale parte integrante dell'opera<sup>18</sup>.

Le tavole successive raffigurano ulteriori ospiti che, in ordine di apparizione sono Raymond Roussel, Marcel Duchamp, Lucio Fontana, Fausto Melotti, Giorgio de Chirico, Italo Calvino, Salvador Dalí e Fernando Pessoa, autori i cui scritti e opere hanno accompagnato l'intero percorso dell'artista. Alcuni sembrano ritratti nell'atto di accogliere potenziali osservatori in visita; Duchamp è raffigurato in conversazione con Paolini.

Questo museo d'invenzione sovrasta *Dall'Aurora al Tramonto*, 2020. Anch'essa evocativa del Castello, questa nuova opera è riferita a *Padiglione dell'Aurora*, 1988-1999, un'installazione in forma di spettacolo realizzata per il Teatro del Castello che culminava con l'idea di "vedere la luce della rappresentazione"<sup>19</sup>. La griglia tridimensionale dell'opera rivela al suo interno frammenti e riproduzioni di altri lavori, riferibili a quelli che in modo simile si inserivano nell'originale. In questo caso, l'insieme è traslato in dimensioni da tavolo, condensando il padiglione in una sorta di universo portatile denso di idee e progetti: "un'eco del passato", dice l'artista, "che formula oggi una riflessione sull'idea di misura, di pieno e di vuoto, di tutto e niente, esibendone le infinite possibilità combinatorie"<sup>20</sup>.

Il centro della sala è occupato da *Senza più titolo*, 2010, opera la cui struttura evocativa di un antico tempio greco entra in stringente dialogo con il gusto neoclassico che connota la sala museale producendo uno spiazzante gioco di riflessi. L'opera consiste in una pedana sormontata da cubi di plexiglas che, a loro volta, ospitano un colonnato in gesso. Le colonne, alcune mancanti, altre frammentarie, delimitano una cella trasparente, riferibile al luogo sacro nel quale nei templi antichi era custodita l'immagine della divinità. In questo caso, l'inaccessibilità è affidata a quattro miniature di carabinieri in alta uniforme. Quest'area centrale accoglie fogli, non a caso trasparenti, marcati da spessi segni astratti. Una mano a grandezza naturale sembra trattenere alcuni disegni, visualizzando attraverso la propria azione il costante tentativo di fissare, definire l'opera d'arte che, tautologicamente, è *Senza più titolo*. Qui Paolini ci pone letteralmente di fronte a uno dei grandi enigmi che abitano la sua arte. Il verso omonimo pubblicato in *Recital* ribadisce tale posizione: "Ma l'arte insomma che cosa rappresenta? / Tutto e niente: rappresenta se stessa"<sup>21</sup>.

Nelle successive due opere allestite nella sala l'artista continua la propria riflessione sullo spazio e sul tempo. Installata a parete, *A occhio nudo*, 1998, consiste nella fotografia al negativo del bagliore di una stella, ottenuta attingendo alle numerose immagini a carattere astronomico raccolte dall'artista<sup>22</sup>. In prossimità di questo riferimento a un tempo e a uno spazio infiniti e lontanissimi Paolini posiziona la nuova opera *Omega 1948-2018*, 2019, il cui titolo induce a considerarla la presenza conclusiva di questa sala. Una delle rare occasioni in cui l'artista include dettagli riferibili alla propria storia biografica, l'opera si presenta come un astuccio portagioielli in velluto blu appoggiato su riproduzioni di fotografie stampate su carta da lucido trasparente che ritraggono persone care a Paolini oltre a Paolini stesso, inclusa un'immagine scattata nel giorno della sua prima comunione. Il cofanetto contiene un orologio e ulteriori immagini, alcune delle quali arrotolate in modo da non rivelare il proprio soggetto ma da fungere da sostegno all'orologio stesso. "L'orologio da polso Omega", specifica Paolini, "mi fu donato nel 1948 dal padrino della mia Prima Comunione, il Dottor Giovanni Schrey, e dovette seguire le vicende della mia esistenza per settant'anni, fino all'anno 2018. Quel quadrante ha dunque visto avvicinarsi per tanto tempo i diversi episodi che hanno composto la mia vita; oggi, messo a riposo, resta il testimone più autorevole di questo arco di tempo"<sup>23</sup>.

### "Fine" senza fine

Le tre sale attraverso le quali si articola la mostra possono evocare altrettanti momenti conoscitivi, secondo il metodo dialettico definito dal pensiero filosofico e sviluppato in tesi, antitesi e sintesi. La tesi può essere indentificata nella prima sala, "*Le Chef-d'œuvre inconnu*", con l'idea di un'opera che ritorna eternamente su se stessa, al punto di piegare il tempo e lo spazio circostante secondo la propria geometria. L'antitesi è leggibile nella sala successiva, *Vertigo*, dove una pluralità di opere rimanda al concetto di luogo che le accoglie, dal Castello al cielo fino allo spazio siderale, incluse diverse declinazioni di tempo, da quello finito, proprio dell'esperienza umana, a quello infinito che ci è dato solo immaginare. In base a questi ragionamenti, la terza e ultima sala dovrebbe corrispondere alla sintesi, quale conciliazione o superamento dei momenti precedenti. Tuttavia, intitolando la sala "*Fine*" senza fine, l'artista sembra rievocare le complesse architetture della retorica antica, reiterando la necessità di un'indagine che non può esaurirsi. Appositamente realizzate per la mostra, le sette opere qui raccolte indagano tematiche quali l'origine delle immagini, la loro perdurante presenza e la segreta relazione che si instaura tra l'artista e il suo studio, sondando enigmi le cui profondità Paolini non ha mai temuto.

Cercando un punto di accesso, potremmo cominciare da "*I would prefer not to*", 2020. L'opera consiste in una riproduzione fotografica a colori sospesa a parete e copie di appunti autografi a penna nera, la maggior parte raccolti sopra a un leggio eccetto per uno, scivolato a terra. La fotografia è

ricavata da un autoritratto giovanile di Joshua Reynolds, eseguito tra il 1747 e il 1749<sup>24</sup>. Tra i quasi trenta autoritratti realizzati da Reynolds, attento cultore della propria immagine pubblica, Paolini sceglie l'unico nel quale il pittore si ritrae con gli strumenti del proprio mestiere: tavolozza, pennelli e *maulstick*, il tipico appoggiamano da pittore. Tuttavia, malgrado l'attenzione profusa da Paolini nei confronti degli strumenti dell'arte nelle sue opere, questi dettagli sono omessi nella fotografia tratta da Reynolds. L'attenzione di Paolini si concentra invece sul volto del pittore e sul gesto della sua mano sinistra che, schermendo gli occhi dalla luce eccessiva, lo aiuta a vedere. Che cosa non ci è dato saperlo, ma con più precisione e più lontano è quanto possiamo presumere. L'opera di Paolini è costruita in modo che l'azione del personaggio entri in relazione con il cavalletto e gli appunti che ospita. I fogli sono sovrapposti gli uni agli altri; scritti con calligrafia agitata, densi di cancellature e correzioni tipiche dello sforzo del pensiero che tenta di esprimersi, gli appunti sembrano ritrarsi, resistendo alla lettura di chi li appropria. Fa eccezione il foglio caduto a terra su cui, ben leggibile, la calligrafia di Paolini ha tracciato la frase "I would prefer not to". Invocando ancora una volta un denso riferimento letterario, la frase ci conduce inequivocabilmente a *Bartleby lo scrivano*, racconto scritto da Herman Melville nel 1853. Come nel caso del racconto di Balzac, Paolini sceglie un testo profondamente polisemico, che ha sollecitato le indagini di filosofi come Slavoj Žižek, Michael Hardt e Antonio Negri, Gilles Deleuze e Giorgio Agamben. Appropriandosi della nota formula (tradotta in italiano come "preferirei di no") che connota il protagonista, Paolini si spinge nel cuore del racconto. Tra le varie interpretazioni, credo che quella di Agamben ci possa meglio avvicinare alle intenzioni dell'artista. "Come scriba che ha cessato di scrivere", nota lo studioso a proposito di Bartleby, "egli è la figura estrema del nulla da cui procede ogni creazione e, insieme, la più implacabile rivendicazione di questo nulla come pura, assoluta potenza. Lo scrivano è diventato la tavoletta per scrivere, non è ormai nient'altro che il suo foglio bianco. Non stupisce, quindi, che egli dimori così ostinatamente nell'abisso della possibilità e non sembri avere la più piccola intenzione di uscirne"<sup>25</sup>. Per Agamben, la formula "I would prefer not to" è la "formula della potenza"<sup>26</sup>. In questo penso risieda il motivo dell'interesse di Paolini nei confronti dell'impiegato di Wall Street, insieme alla consapevolezza che si tratti di una posizione al limite. È forse dall'orlo di questo precipizio che lo sguardo di Reynolds scruta l'abisso sottostante?

Se c'è un luogo nel quale "l'abisso della possibilità" è sempre presente, quel luogo è verosimilmente lo studio dell'artista. *Il modello in persona*, 2020, ci porta all'interno dello studio di Paolini in via Po a Torino. L'installazione è formata da due cavalletti che si fronteggiano, lievemente disassati l'uno dall'altro. Un cavalletto reca una fotografia a colori che ritrae uno scorcio dell'atelier. L'immagine riprende l'esatta disposizione di alcuni tra gli arredi, con le sedute di gusto barocco, basi in plexiglas utilizzate come tavolini e cassettiere metalliche da archivio. Si intravedono alcune opere appartenenti alla raccolta privata dell'artista, tra cui la copia di un'incisione di William Hogarth, *Hogarth Painting the Comic Muse* (Hogarth mentre dipinge la Musa della Commedia), 1758-1764, realizzata dal pittore inglese a partire dal suo ultimo autoritratto e più volte rielaborata nel corso degli anni<sup>27</sup>. Il secondo cavalletto che compone l'installazione sostiene una lastra in plexiglas ed è invece disposto mostrando il proprio retro. In mezzo, tra i due cavalletti, su una base trasparente, campeggia un calco in gesso raffigurante un giovane con in mano un mappamondo. Il calco è la riproduzione di un bronzo del 1885 dell'artista napoletano Vincenzo Gemito, opera più volte fusa dallo scultore, che è a sua volta una copia di un bronzo ellenistico raffigurante Narciso rinvenuto a Pompei nel 1862 e probabilmente riferibile ad altre statue ad esso precedenti<sup>28</sup>. Il modello cui Paolini fa riferimento nel titolo è presumibilmente questo calco che vediamo, inclusa la lunga teoria di copie e ulteriori modelli che esso reca con sé secondo una successione di cui non è possibile scorgere il punto di inizio. Ma c'è dell'altro che non vediamo. O meglio, è così evidente che forse Paolini gioca a nascondere, come il suo calco gioca con il mappamondo che regge in mano. Nel suo ben noto mito, Narciso si innamora

della propria immagine riflessa (e muore quando si rende conto di non poterla afferrare). Possiamo quindi pensare che questo modello ideale, il Narciso, qui di fronte a noi – *in persona*, dice l'artista – impersoni l'idea stessa di immagine? È Narciso, ma contemporaneamente è l'immagine, qualunque immagine possibile, che lusinga l'artista e gioca davanti a lui. E noi spettatori ci troviamo fuori dallo spazio circoscritto dall'opera, che in realtà guardiamo stando dietro a un cavalletto, come i curiosi che interrompono il lavoro del pittore. L'intera scena, sembra dirci l'artista, questa commedia, si svolge nello studio e di solito la vede lui soltanto. Non a caso, Hogarth ne dipinge la musa.

Con grande misura, in questa sala conclusiva Paolini ha predisposto altre opere che riguardano l'idea di immagine. “Così come non è dato constatare l'origine dell'immagine che ora osserviamo, allo stesso modo non potremo vedere quanto accadrà in seguito”, scrive l'artista. “Il divenire continuo della storia dell'arte”, aggiunge, “si svolge attraverso successive mutazioni della cifra segreta e assoluta dell'opera”<sup>29</sup>. Il perdurante mito di Narciso ritorna anche nell'opera a muro *L'immagine di un'immagine (Narciso)*, 2020, che è affiancata da *L'immagine di un'immagine (Plotino)*, 2020. Entrambe le opere sono costituite da collage fotografici, a costruire un dialogo che oscilla tra il concetto di immagine quale meta a cui anelare o quale illusione da cui fuggire. Il mistero dell'arte, la sua tendenza a contemplare se stessa, è approfondito in “*Fine*” *senza fine (Vis-à-vis)*, 2020, l'opera che dà il titolo alla sala. L'installazione è composta da due fotografie che, come immagini specchiate, ritraggono i due profili, destro e sinistro, del calco di una testa antica. A terra, nello spazio davanti e in mezzo alle immagini, una base ospita frammenti in gesso di un torso femminile, alcuni dei quali caduti. L'insieme suggerisce l'idea di una muta conversazione, o meglio di un dialogo che l'arte intrattiene solo con se stessa. Ecco l'autore che diventa spettatore.

Come detto in apertura, questa mostra non è una retrospettiva, intesa quale racconto che raccoglie le opere più significative realizzate da un artista, ma ne mantiene la disposizione a presentare le principali tematiche che hanno caratterizzato il suo percorso. Quasi a proporre un sorridente ammiccamento al *Don Giovanni* (1787) di Mozart, “*Il catalogo è questo*”, 2020, dispone su un tavolo trasparente un cofanetto che, come un libro non ancora rilegato, rilascia una serie di carte disegnate. Al posto dell'elenco delle conquiste amorose snocciolate da Leporello, l'opera presenta disegni che concernono la relazione, cara a Paolini, tra lo spazio raffigurato e la superficie sulla quale è tracciata tale raffigurazione. “È come l'inventario delle pagine di cui un catalogo consiste. Su ogni pagina ho elencato a matita le possibili moltiplicazioni che questa porzione di carta potrebbe conoscere”<sup>30</sup>, esplicita l'artista.

Al centro di quest'ultima sala, sempre presente nel campo visivo aperto dalle opere appena descritte, è allestita *Deposizione*, 2018-2020. Il titolo è riferibile alla specifica iconografia che descrive il corpo di Cristo calato dalla croce. Elaborando il concetto di caduta, l'opera è composta da una valigia che, dall'alto, lascia cadere a terra un frac, con il fiore che era all'occhiello, gilet, camicia e guanti bianchi. Un fascio di fogli piegati fuoriesce dalla giacca. Gli indumenti rimandano alla memoria di chi li ha indossati, corpo assente di cui non è dato conoscere l'identità, anche se la lettura più ovvia ci induce a ipotizzare che si tratti dell'artista. Come un evento figurato prima che accada, potrebbe l'opera essere interpretata come il progetto per una “uscita di scena”? C'è un piccolo indizio: il fiore è una rosa gialla, come il titolo di un brevissimo racconto di Borges del 1960. La storia concerne il poeta Giambattista Marino che, prima di morire, vede una donna sistemare una rosa gialla in un vaso. Inizia a rievocare i propri versi, ma poi si arresta. Scrive Borges: “Marino *vide* la rosa, come poté vederla Adamo in Paradiso, e sentì che essa stava nella sua eternità e non nelle sue parole e che possiamo menzionare o alludere ma non esprimere e che gli alti e superbi volumi che in un angolo della sala creavano una penombra d'oro non erano (come la sua vanità aveva sognato) uno specchio del mondo,

ma una cosa in più, che si aggiungeva al mondo”<sup>31</sup>. Paolini sembra porci di fronte alla rivelazione che illumina il poeta Marino. Ma saranno poi queste le parole nascoste nei fogli che spuntano dall’abito steso a terra?

---

<sup>1</sup> Honoré de Balzac, *Il capolavoro sconosciuto*, a cura di Davide Monda, BUR Rizzoli, Milano 2019, p. 155.

<sup>2</sup> Sono grata a Giulio Paolini per le illuminanti conversazioni avvenute nei mesi che hanno accompagnato la preparazione della mostra al Castello di Rivoli e per la generosa pazienza con la quale ha risposto alle mie domande. Le considerazioni riportate in questo testo prendono spunto da quelle conversazioni.

<sup>3</sup> Per le edizioni del racconto e la letteratura critica ad esso connessa si vedano gli apparati bibliografici in *Il capolavoro sconosciuto*, nell’edizione citata.

<sup>4</sup> Èmile Bernard, *Ricordi su Paul Cézanne e lettere inedite* (1907), in *Cézanne. Documenti e interpretazioni* (1978), a cura di Michael Doran, Donzelli, Roma 1995.

<sup>5</sup> Una nota serie di fotografie di Brassai documenta Picasso al lavoro nell’atelier di Rue des Grands-Augustins. La testimonianza scritta del fotografo tuttavia confonde l’atelier di Porbus attribuendolo a Frenhofer. Si veda Brassai, *Conversazioni con Picasso* (1964), Umberto Allemandi, Torino 1996.

<sup>6</sup> L’opera è oggi parte del patrimonio della Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino, dopo essere stata nella collezione privata di Ippolito Simonis per alcuni anni.

<sup>7</sup> Su *Disegno geometrico* si veda *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, a cura di Maddalena Disch, Skira, Milano 2008, p. 49. Tra gli studi recenti si veda Fabio Belloni, *Giulio Paolini. Disegno geometrico, 1960*, Corraini Edizioni, Mantova 2019.

<sup>8</sup> Germano Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York 1972, p. 15.

<sup>9</sup> Ivi, p. 11.

<sup>10</sup> Ivi, p. 16.

<sup>11</sup> Giulio Paolini, “*Le Chef-d’œuvre inconnu*”, progetto per la mostra personale al Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea, autunno 2020, con testi dell’artista, inedito.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Su *Mnemosine*, 1979-1980, si veda *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, p. 428.

<sup>14</sup> Francisco Jarauta, *Percorrere il destino della dispersione / To Pursue the Fate of Dispersal*, in *Teatro di Mnemosine. Giulio Paolini d’après Watteau / Theatre of Mnemosyne. Giulio Paolini d’après Watteau*, a cura di Bettina Della Casa, Edizioni Casagrande, Bellinzona 2015, p. 56.

<sup>15</sup> Maria Grazia Cerri, *Le decorazioni*, in *La Residenza Sabauda. La Collezione*, a cura di Ida Gianelli, Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea, Rivoli-Torino e Skira, Milano 2008, p. 574.

<sup>16</sup> Giulio Paolini, “*Le Chef-d’œuvre inconnu*”, progetto per la mostra personale al Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea, autunno 2020, con testi dell’artista, inedito.

<sup>17</sup> Su *No Comment*, 1991, si veda *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, p. 696.

<sup>18</sup> Su *Ipotesi per una mostra*, 1963, si veda Celant, *Giulio Paolini*, pp. 34, 35-36.

<sup>19</sup> Giulio Paolini, *Padiglione dell’Aurora*, in *Giulio Paolini*, Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea, Rivoli-Torino e Edizioni Charta, Milano 1999, p. 28. Su *Padiglione dell’Aurora*, 1988-1999, si veda anche *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, pp. 856-57.

<sup>20</sup> Giulio Paolini, “*Le Chef-d’œuvre inconnu*”, progetto per la mostra personale al Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea, autunno 2020, con testi dell’artista, inedito.

<sup>21</sup> Giulio Paolini, *Senza più titolo*, in *Recital*, secondo volume pubblicato in occasione di questa mostra, p. 43.

<sup>22</sup> Su *A occhio nudo*, 1998, si veda *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, p. 840.

<sup>23</sup> Giulio Paolini, “*Le Chef-d’œuvre inconnu*”, progetto per la mostra personale al Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea, autunno 2020, con testi dell’artista, inedito.

<sup>24</sup> L’opera è oggi conservata presso la National Portrait Gallery, Londra.

<sup>25</sup> Giorgio Agamben, *Bartleby o della contingenza*, in Gilles Deleuze e Giorgio Agamben, *Bartleby. La formula della creazione*, Quodlibet, Macerata 1993, p. 64.

<sup>26</sup> Ivi, p. 65.

<sup>27</sup> Una copia dell’incisione è conservata presso la Royal Academy of Arts, Londra. Si veda <https://art/hogarth-painting-the-comic-muse-1>

<sup>28</sup> Gemito vide per la prima volta il bronzo ellenistico nel corso di una visita alle collezioni del Museo Archeologico Nazionale a Napoli, dove è tuttora conservato. Una versione della scultura di Gemito si trova nella collezione di Villa Pignatelli a Napoli. Per un approfondimento sull’opera di Gemito si veda Salvatore Di Giacomo, *Vincenzo Gemito, La Vita – L’opera*, Achille Minozzi Editore, Napoli 1905.

<sup>29</sup> Giulio Paolini, “*Le Chef-d’œuvre inconnu*”, progetto per la mostra personale al Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea, autunno 2020, con testi dell’artista, inedito.

<sup>30</sup> Ibid.

<sup>31</sup> Jorge Luis Borges, *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1984, vol. I, p. 1141.