

# *Incontro al museo* (1968) e *La ciminiera dorica* (1976). Maurizio Fagiolo dell'Arco su Giulio Paolini

Maurizio Fagiolo dell'Arco è stato un interprete assiduo di Giulio Paolini. Le sue letture hanno accompagnato nei decenni il lavoro dell'artista, diventando riferimenti ancora oggi importanti per quanti ne vogliono comprendere le ragioni. Per impegno, profondità di analisi e circostanze che li ha visti nascere, due titoli spiccano sugli altri: *Glossario*, licenziato nel 1976 in occasione della grande antologica presso lo Csac di Parma<sup>1</sup>, e poi *Giulio Paolini 'Villa Medici 1331996'*, redatto giusto vent'anni dopo per la personale all'Accademia di Francia a Roma<sup>2</sup>. Se questi rimangono i punti fermi nelle bibliografie di entrambi<sup>3</sup>, è anche vero che non tutte le pagine di Fagiolo dell'Arco su Paolini hanno trovato uno sbocco editoriale. Nell'archivio romano dello studioso si conservano infatti *Incontro al museo* e *La ciminiera dorica*: due dattiloscritti riferibili al 1968 e al 1976 al tempo rimasti nel cassetto. Qui li si presenta corredati da un apparato di note e da un'introduzione dedicata agli scambi tra i due autori. Recuperare quei contributi consente di accrescere la già di per sé ricchissima letteratura sull'artista, peraltro all'altezza di due stagioni parimenti decisive della carriera. Ma in seconda istanza diventa l'occasione per avvicinare la figura di un critico che, benché abbia assolto un ruolo di prim'ordine nelle vicende della contemporaneità, ancora attende il dovuto riconoscimento storico.

1. Sebbene coetanei, quello tra Maurizio Fagiolo dell'Arco e Giulio Paolini non fu esattamente un sodalizio: non almeno nei termini cui ci ha abituato il Novecento italiano, quando artisti e critici saldano i legami sino a confondere i ruoli. Fu piuttosto un rapporto a distanza, confortato dall'assidua presenza del primo in ambito torinese come dalle periodiche discese romane del secondo. Anche il loro carteggio – appena diciotto lettere tra 1968 e 2000, ma alcune sono andate smarrite – documenta rapporti intermittenti, ovviamente intensificati in vista delle collaborazioni. Oggi Paolini ammette tutta la sintonia umana e professionale con il proprio interprete. Lo ricorda come una figura di rara completezza: la sua duplice veste di critico e insieme di storico gli consentiva di intrattenere con lui «un dialogo ampio, non vincolato al presente»<sup>4</sup>. Fagiolo dell'Arco, dal canto suo, riconosceva in Paolini un'eminenza. A nessun altro artista della stessa generazione riservò uguale attenzione. Che abbia continuato a seguirne gli sviluppi in una stagione in cui ridusse di misura l'attività militante a vantaggio di quella storica rimane il segno più forte di tanto fascino.

Il loro incontro risaliva a date precoci: poco più che ventenni, nella Roma di fine 1964, entrambi al debutto sulla scena pubblica. Paolini allestiva la personale d'esordio presso la galleria La Salita<sup>5</sup>, Fagiolo dell'Arco iniziava a collaborare con

la pagina culturale dell'«Avanti!». Sette grandi pannelli di legno grezzo appoggiati o sospesi a parete: la mostra presentava opere difficili, per di più inconciliabili con la dilagante figurazione reintrodotta dalla moda pop. «Mi era riuscita all'inizio molto ostica quella sua 'assenza', quella assoluta iconoclastia»<sup>6</sup>, avrebbe poi dichiarato Fagiolo dell'Arco. E infatti, insieme alla maggioranza dei critici romani, egli ne rimase pressoché indifferente. Fu necessario attendere quattro anni per vincere la freddezza iniziale e stabilire un primo reale avvicinamento.

La dimensione mentale ma non intellettualistica, l'insistenza sui termini primi del fare arte, la circolarità dei riferimenti, l'analisi linguistica talvolta combinata a sorprendenti implicazioni emotive e didattiche. Fagiolo dell'Arco individuava in Paolini i caratteri che effettivamente ne identificavano la fisionomia. Si trattava, d'altra parte, di un'ammirazione condivisa con i contemporanei. Da fine Sessanta Paolini vantava un sicuro primato: sul suo nome convenivano tutti perché tutti, e non solo nel circuito torinese, ne avevano inteso il valore. Egli offriva il modello di artista colto, consapevole di ogni suo gesto: tanto più notevole perché autore di formidabili dichiarazioni di poetica. Non ancora trentenne, si era iniziato a tributargli la stima degna di un maestro. Ed è provato dalla vertiginosa bibliografia che ogni critico italiano appena un po' aperto ai fatti del presente abbia voluto misurarsi con il suo lavoro. *L'artista d'avanguardia che piace allo storico dell'arte*: ecco, le cose stavano come le riassumeva il titolo di un articolo firmato da Marisa Volpi. Mentre quando Franco Russoli ripeteva che «grazie al suo *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* abbiamo imparato a osservare gli antichi maestri in modo diverso»<sup>8</sup> in fondo dava voce a quanto chiunque – fosse storico, critico o artista – pensava intimamente. A voler dar conto di tanta fortuna con altre testimonianze coeve – senza poi contare gli emuli – ci sarebbe l'imbarazzo della scelta<sup>9</sup>.

Nel caso di Fagiolo dell'Arco, però, credo abbia esercitato un ascendente fortissimo un altro elemento ancora. Paolini aveva iniziato a confrontarsi con Giorgio de Chirico – con la sua immagine fotografica<sup>10</sup>, poi con i suoi lapidari motti latini<sup>11</sup> – sin dal 1969. Era un'operazione condotta in assoluta quanto orgogliosa autonomia. E soprattutto in controtendenza rispetto alla fama ancora minata da pregiudizi del pittore metafisico<sup>12</sup>. Per uno studioso che di lì a breve avrebbe dedicato la carriera alla riabilitazione di de Chirico diventava inevitabile entusiasmarsi per quelle intuizioni<sup>13</sup>. Tuttavia è forse più verosimile il percorso inverso. Chi ha frequentato Fagiolo dell'Arco ne ricorda



1. G. de Chirico, *Se ipsum*, 1948, matita, inchiostro e tempera su carta, 190 x 130 mm, Torino, collezione Paolini (foto: © Giulio Paolini, courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino). Il piccolo autoritratto barocco apparteneva a M. Fagiolo dell'Arco che negli anni Settanta lo cedette a G. Paolini.

infatti una ricorrente confessione autobiografica: se egli si era avvicinato a de Chirico con sguardo nuovo e libero da ipoteche, il merito andava anche all'implicito invito di Paolini<sup>14</sup>. Lo studioso illuminato dall'artista (fig. 1).

2. «In pochi uomini, tra i più diversi che si incontrano, il rapporto col proprio lavoro è così pieno e felice come in Maurizio Fagiolo<sup>15</sup>, tanto che è impossibile immaginarlo in un altro mestiere e tuttavia nel suo è così libero e completo che non lo si vede mai limitato ad esso: una coincidenza brillante di vita e destino si direbbe in termini psicologici. Maurizio Fagiolo è storico e critico d'arte attivissimo, attentissimo, portato allo stupore e al compiacimento sincero, al giudizio senza pudore. [...] I documenti e le scoperte fioriscono sotto le sue mani con la facilità riservata a chi si prende la pena di cercarli, fra la meraviglia non dico dei suoi colleghi (bastava pensarci), ma degli stessi autori, come quando ha disseppellito nello studio di Capogrossi

venti incunaboli astratti del maestro. Pieno di cose da fare, meticoloso, pronto al successo, porta nella cultura uno spirito da primatista sportivo. Soprattutto, essendo stato allenato da Argan, dimostra come uno storico professionista non può non essere anche un critico lucido e agguerrito poiché una storia dell'arte e una scienza dell'arte sono inseparabili, che ci si occupi dell'oggi o del passato»<sup>16</sup>.

Conviene leggere quasi per intero il ritratto di Maurizio Fagiolo dell'Arco stilato nel settembre 1968 da «l'Espresso». Certo il colore è quello di ogni rotocalco, ma qui davvero intuiamo quanta stima circondasse uno studioso ventinovenne sulla scena da neppure un lustro. Qui, soprattutto, individuiamo due peculiarità emerse dagli esordi e destinate a connotarne l'intera identità professionale<sup>17</sup>. *In primis* la predilezione per nuove piste di ricerca, dunque l'impegno a misurarsi per via documentaria con temi e problemi ancora ai margini del dibattito storiografico. E poi l'ampiezza cronologica degli interessi, quindi l'abilità nel muoversi con pari disinvoltura dallo studio del passato a quello della stretta contemporaneità. «Era tutta una catena», avrebbe ricordato lui stesso esaltando la naturalezza dell'approccio. «Studiando il barocco ti veniva la passione per Lucio Fontana, conoscevi Fontana e ti parlava di Bernini; guardavi lavorare Dorazio e lui ti spiegava che il quadro che stava terminando ricordava il *Volo delle rondini* di Balla»<sup>18</sup>.

Vista in sé, per la verità, quell'attitudine ancipite non rappresentava un contrassegno. Semmai continuava una tradizione consolidata e che proprio a Roma – grazie al magistero di Argan quanto agli esempi ormai autorevoli di Calvesi e Crispolti – stava trovando i modelli più alti. Tuttavia l'eclettismo del giovane Fagiolo dell'Arco spiccava al confronto con i suoi altrettanto agguerriti coetanei. Bonito Oliva, Celant, Palazzoli, Trini, Vergine: data anche la diversa formazione, non avrebbero mai avvertito l'esigenza di affrontare storicamente i secoli passati. Anzi fu proprio con loro che al volgere del Sessanta si consumò il divorzio: quello tra accademia e militanza a vantaggio di una nuova figura critica interamente vocata al presente.

Romano, classe 1939, figlio del poeta e architetto Mario Fagiolo<sup>19</sup>, Maurizio aveva studiato alla 'Sapienza' con Giulio Carlo Argan del quale diventò poi assistente<sup>20</sup>. A ventiquattro anni aveva discusso la tesi *Domenichino e il classicismo*: subito pubblicata, divenne il suo primo libro<sup>21</sup>. All'attualità si era avvicinato nel 1964 riordinando l'archivio di Giuseppe Capogrossi<sup>22</sup> e soprattutto iniziando una lunga collaborazione con l'«Avanti!» su invito di Nello Ponente. Per

quattro anni esatti – dall'ottobre 1964 all'ottobre 1968 – fu titolare della rubrica artistica licenziando quasi un centinaio di articoli, note, segnalazioni<sup>23</sup>. Si trattava di pagine molto orientate, talvolta entusiaste altre decisamente trancianti: le predilezioni emergevano quanto le idiosincrasie. Fagiolo dell'Arco si riconosceva nelle novità del momento, amava la pop art, in parte quella cinetica. E infatti i contributi insistevano su Schifano, Ceroli, Angeli, Festa, Pascali. Per loro com'è l'etichetta di «Novissimi» in parallelo agli esponenti letterari del Gruppo 63<sup>24</sup>. Aborriva invece ogni forma di pittura dalle implicazioni esistenziali, quella «nuova figurazione»: «corrente nata-vecchia»<sup>25</sup>, «sfigurazione vecchissima e melmosa»<sup>26</sup>.

Veloce e prolifico, a ventisette anni aveva dedicato talmente tante pagine agli artisti del suo tempo – sull'«Avanti!», ma anche in riviste e cataloghi di galleria – da poterle selezionare per un'antologia. Il premio conferitogli dai periodici convegni di Verucchio lo incoraggiò nell'impresa<sup>27</sup>. Nell'autunno 1966 uscì così *Rapporto 60. Le arti oggi in Italia*: quella che, di fatto, rimane la prima indagine in forma di libro dedicata alle esperienze in corso. E proprio alla deliberata natura cronachistica vanno imputate le assenze: mancano Kounellis, Paolini, Scarpitta<sup>28</sup>. «Il libro è fortemente caratterizzato da un piglio veloce, caustico, da una posizione polemica e nello stesso tempo da una particolare agilità di sguardo», notò a ragione Maurizio Calvesi. «In sostanza Fagiolo cerca di evitare di fare storia come pura sintesi retrospettiva e si tuffa nella parte più viva della cronaca»<sup>29</sup>. Ma in *Rapporto 60* non meritano attenzione solo i discriminii o l'intensità della scrittura. Di quelle trecento pagine colpisce anche il paratesto, vale a dire il sapiente uso di titoli, sottotitoli, paragrafi, dizionarietti, appendici finali. Il tutto distribuito secondo un'impaginazione che dall'inizio alla fine scorre combinando tra loro testi, immagini e disegni, molti dei quali, peraltro, ideati dagli artisti per l'occasione. Insieme alla scrittura fulminea, tanta cura per l'aspetto grafico avrebbe distinto ogni pubblicazione di Fagiolo dell'Arco.

Mentre iniziava la docenza presso il Conservatorio di Santa Cecilia e insieme al fratello Marcello pubblicava l'imponente monografia Bulzoni su Bernini<sup>30</sup>, l'attività militante proseguiva con frenesia. «Art International», «Bit», «Cartabianca», «Collage», «La botte e il violino», «Marcatre», «Metro», «Presenzasud», «Quaderni De' Foscherari», «Senzamargine», «Teatro»: quasi impressiona il censimento delle testate sulle quali, più o meno regolarmente, se ne poteva leg-

gere il nome. Senza poi contare i cataloghi delle mostre presentate tra Roma, Bologna, Milano, Torino. Tutto, insomma, faceva di Fagiolo dell'Arco una figura pienamente inserita, il cui ruolo risultava chiaro anche ai colleghi («giovane e acuto critico romano» lo riconobbe Fossati sulle pagine de «l'Unità»<sup>31</sup>, mentre nel 1968 Celant lo coinvolse in un importante confronto sull'Arte povera<sup>32</sup> come nell'esordio di Anselmo da Sperone<sup>33</sup>). Il fatto che in quella stagione egli abbia provato a rompere con Roma per stabilirsi a Torino va forse letto come ennesimo tentativo di guadagnare terreno: smarcandosi cioè da un ambiente troppo affollato per uno che, invece, concedeva più margini di manovra<sup>34</sup>. («Torino è una città che non ha una critica d'arte: fino al 1968-69 non esisteva! A Roma ci sono trecento critici d'arte militante; a Torino quasi inesistenti»<sup>35</sup>: per quanto iperbolicò, il panorama era effettivamente quello indicato da un giovane artista d'avanguardia).

3. Ecco dunque chi era il critico cui Giulio Paolini si rivolse a fine 1968 chiedendogli una pagina a corredo di un suo imminente catalogo. Gli scambi erano incominciati in primavera, favoriti da un incontro presso la galleria romana L'Arco D'Alibert dove l'artista partecipava alla collettiva *Il percorso*<sup>36</sup>. Qualche mese dopo, in novembre, giunse la proposta di Franco Toselli di ordinare una personale presso la sua galleria, la milanese De Nieubourg. Inaugurazione: febbraio 1969. Paolini scelse di allestire l'ambiente con una decina di pezzi, tutti di recente fattura e tutti accomunati dal ricorso alla tela emulsionata. Il richiamo alla storia dell'arte antica, già palesatosi in precedenza, lì sarebbe divenuto pervasivo. *Giovane che guarda Lorenzo Lotto, Raphael Urbinas MDIII, L'invenzione di Ingres*, per esempio: la mostra avrebbe accolto non pochi capolavori. Inizialmente prevista, *Saffo* venne espunta dalla lista. È utile leggere come Paolini motivasse il cambio per capire con quale zelo stesse preparando l'evento nel suo insieme. «*Saffo* – scriveva a Fagiolo dell'Arco il 3 dicembre 1968 – non è indispensabile all'economia della mostra: vi trova posto allo stesso modo come, per esempio, negli uffici pubblici si colloca il ritratto del Presidente della Repubblica (attento, per carità, a *non* leggere in chiave pop o di cultura di massa). Si tratta semplicemente della presenza esplicita della poesia (o del suo mito), della Decima musa di Alceo, nel luogo ad essa dedicato»<sup>37</sup>.

Sino ad allora, le pagine più persuasive sull'artista erano state offerte da Carla Lonzi, Germano Celant, Tommaso Trini. Nessuna che ancora si incentrasse sul valore e sul senso della citazione

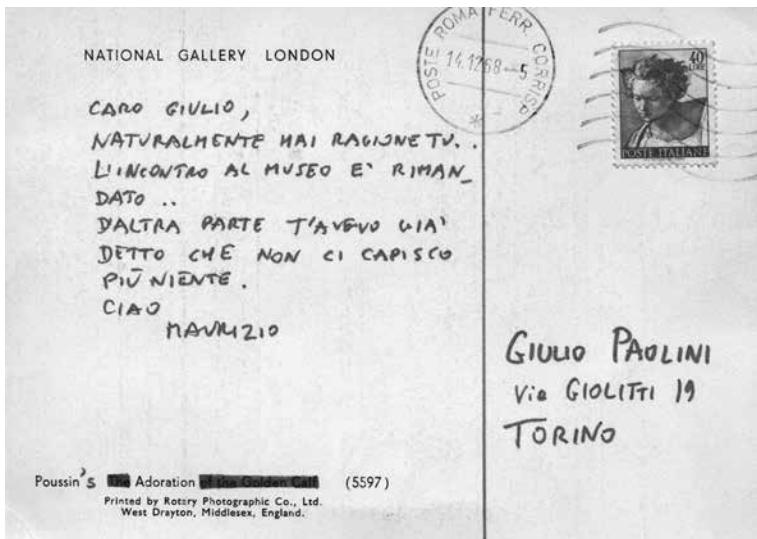
dal passato: anche perché, d'altro canto, il tema sarebbe emerso con forza proprio alla De Nieubourg. *Incontro al museo*, il testo redatto da Fagiolo dell'Arco per l'occasione, fu il primo a discutere la questione<sup>38</sup>. L'analogia tra l'artista e lo storico, la lontananza dai concitati fatti del presente, la copia come strumento di conoscenza, l'emozione dinanzi a un'eccellenza quale *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*: questi i punti alla base del discorso. Il critico riteneva quelle prove l'ultimo anello di una tradizione: copie del passato se ne sono sempre fatte e anche Paolini si cimenta nella pratica, solo che nel suo caso essa si carica di valori mentali nuovi («Viene a dirci: ma non vi siete accorti che si è sempre fatta pittura sulla pittura?»). Seguivano intuizioni brillanti: «Ogni quadro di Paolini non può esistere senza il titolo (anche se il titolo è *Senza titolo*)».

Stese a inizio dicembre, le due cartelle dattiloscritte raggiunsero in pochi giorni il tavolo di Paolini. Il quale tuttavia ne rimase poco sedotto perché, proprio in quella lettura citazionista, individuava un vizio di fondo. Le sue prove – questa la rivendicazione – non erano tributi alla storia dell'arte, facevano un discorso diverso: metalinguistico e sganciato dalla tradizione. Le sale della De Nieubourg, detta altrimenti, non volevano trasformarsi in un «museo ideale». Eccone allora la risposta istantanea: «[...] Ti dico subito che la tua interpretazione mi sembra inesatta: il mio non è un 'ripensamento', un'appropriazione critica a posteriori per la designazione di un museo ideale. Questi quadri non sono cioè delle intellettualistiche citazioni. Non ci sono insomma dei modelli assoluti e definitivi. Il procedimento è all'inverso: questi 'sono' dei quadri, il mio lavoro *alla fine* coincide, si identifica (per un destino circolare) con i modelli del passato, non sono copie di Rubens, sono lo specchio 'sospeso' nel tempo. Il mio atteggiamento è perciò semmai metafisico, prima ancora che critico, o metafisico proprio perché del tutto implicitamente critico. Non avermene per la precisazione, ma per me è essenziale che l'interpretazione sia in questo senso. Ci terrei comunque che, anziché in forma di presentazione, tu mi partecipassi il tuo pensiero in forma di 'lettera' da pubblicare in fac-simile nel catalogo (come testimonianza tua personale)»<sup>39</sup>.

Quindi Paolini non rifiutò il testo, né chiese emendamenti. Invitò però l'autore a presentarlo come un'anastatica, tale da farlo apparire più mediato: non una pagina chiarificatrice, la bussola per orientarsi tra quelle opere, ma l'interpretazione di uno sguardo esterno. A fronte di una chiosa tanto risoluta, Fagiolo dell'Arco preferì lasciar



2 a-b. Fronte e retro della cartolina inviata da M. Fagiolo dell'Arco a G. Paolini, Roma, 14 dicembre 1968 (foto: © Giulio Paolini, courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino).



cadere. Rispose laconico su una cartolina con il poussiniano *L'adorazione del vello*: «Caro Giulio, naturalmente hai ragione tu... L'incontro al museo è rimandato... D'altra parte t'avevo già detto che non ci capisco più niente»<sup>40</sup> (fig. 2). Quella prima possibilità di collaborazione sfumò così nel nulla, e in febbraio il catalogo De Nieubourg apparve senza note introduttive: solo le riproduzioni fotografiche virate in grigio chiarissimo, corredate da brevi apodittiche didascalie sovraimpresse<sup>41</sup>.

Visto in retrospettiva, l'episodio diventa emblematico per almeno due motivi che è bene evidenziare. 1) Spicca la disarmante autocoscienza di un giovane artista, attentissimo regi-

sta di ogni aspetto legato alla propria immagine pubblica. Tutto ciò, peraltro, in sintonia con una stagione in cui l'intera categoria iniziava a rivendicare per sé l'atto critico, auspicando di conseguenza l'emancipazione dai soliti interpreti («L'artista è infatti naturalmente critico, implicitamente critico, proprio per la sua stessa struttura creativa»<sup>42</sup>: sono le parole d'ordine cui tutti, al tempo, si rispecchiano). 2) E poi, sul fronte opposto, in alcuni passaggi di *Incontro al museo* come nella manciata di righe vergate sulla cartolina intuiamo una spia: quella di una crisi professionale destinata a palesarsi soprattutto nella decade entrante.

4. Per quale ragione, effettivamente, un critico sino ad allora tra i più ambiziosi e attrezzati all'approdo dei Settanta placò il dinamismo che lo aveva tanto distinto? Svariati motivi devono aver concorso a quell'inversione di marcia nella carriera di Fagiolo dell'Arco. Innanzitutto l'insorgere verso i trent'anni di una più orientata consapevolezza professionale, tale da fargli privilegiare gli studi filologici: fossero su Parmigianino o la Festa barocca, il futurismo o la metafisica. Ma sicuramente ebbe un peso anche il riassetto in corso negli equilibri romani: un riassetto che attorno al 1970 ha visto l'eclissarsi di vecchie figure e l'ingresso di altre, presto destinate a palesare tutto il loro ingombrante protagonismo. Occorreva uno sguardo smaliziato, e non locale, per ammettere senza troppe inibizioni quello stato di tensione collettiva: «A Roma i critici vivono nell'attesa del cambio della guardia, spiandosi l'un l'altro (i candidati alla successione di Argan), senza muoversi. Fra brillanti cronisti del folklore e grevi epigoni del gestaltismo la guerra di successione è aperta: attenti a chi spara per primo!»<sup>43</sup>.

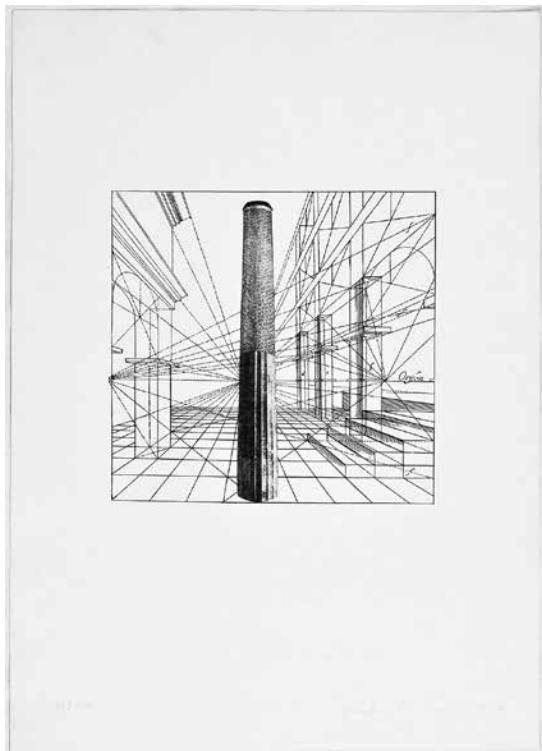
Per lui come per ogni esponente della sua generazione, però, fu veramente decisiva l'urgenza di fare i conti con l'onda lunga del Sessantotto. E dunque con i traumi generati anche nella classe intellettuale, per la quale sembrava ormai impossibile continuare, ancora e negli stessi termini, il proprio corso. Abiure, rinunce, confessioni: l'Italia artistica risuonava dei lamenti di quanti sentivano mancare la terra sotto i piedi. Fagiolo dell'Arco era tra questi. «Ringrazio per l'invito. Ma, data la situazione attuale, ritengo superata (quando non sia dannosa) ogni forma simile di intervento» fu lo sconsolato telegramma inviato nell'estate 1970 all'assise di critici riuniti a Montepulciano in occasione della mostra *Amore mio*. Seguì qualche riga più argomentata: «Ritengo superflua la critica qui e ora, molte cose sono cambiate, e soprattutto è cambiato il mio modo di vedere. [...] Un critico che oggi si ostinasse a spiegare, sarebbe come quell'incosciente che voleva portare una massa di ciechi a vedere un film muto, e soprattutto non avrebbe capito che quello che gli artisti hanno rigettato (finalmente) è proprio il critico. Capisco, può sembrare comodo che si dica no. Tuttavia io sono convinto che, nell'atmosfera resa ormai irrespirabile dal flusso di parole, può costituire linguaggio anche il silenzio»<sup>44</sup>.

A dispetto di questi e simili gesti pubblici, Fagiolo dell'Arco non avrebbe osservato il silenzio da lui stesso invocato<sup>45</sup>. Suoi interventi continuarono a leggersi in abbondanza sulle riviste di settore, dal 1974 al 1980 anche su «Il Messagge-

ro». Poche volte però dedicati ad emergenti o coetanei; piuttosto ai maestri storici: Picabia, Man Ray, Dalí, de Chirico, per esempio. Anche perché – altro fattore risolutivo – egli iniziò ad avvertire un vero moto di insofferenza per quanto di nuovo lo circondava: per quelle ricerche di punta, cioè, sconfinate nel solipsismo più cupo e ormai impermeabili al giudizio. «La crisi è oggi dilagante: si parla troppo delle ultimissime *vagues* che nascono già morte, di tutti gli ultimi gridi che nascono già come 'neo' qualche cosa. Ecco perché preferisco pensare a una sorta di *archeologia dell'avanguardia*: una demitizzazione militante delle solenni sciocchezze di tanti apprendisti-artisti»<sup>46</sup>. Declinata nei termini più vari, era sempre di questo tenore la requisitoria che martellava le sue pagine del periodo.

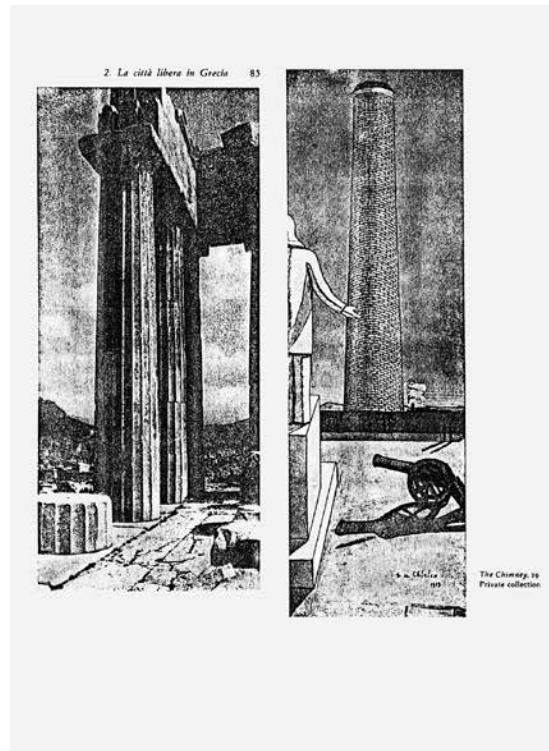
Eppure, tra tanto sconforto, a metà decennio la possibilità di ordinare insieme a Carlo Arturo Quintavalle una grande personale di Paolini imprimeva un segno finalmente positivo<sup>47</sup>. All'implacabile rigore dell'artista torinese Fagiolo dell'Arco aveva iniziato ad attribuire un significato etico («Non si chiede il *come* si fa arte, Paolini, ma il *perché*: alla ricerca del tempo perduto ma anche delle valenze ancora attive per una ricerca critica: la più giusta (e direi, morale) in questo tempo di spreco culturale»<sup>48</sup>). E poi l'occasione – duecento opere realizzate nei tre precedenti lustri allestite in uno spazio istituzionale – consentiva di studiare un artista vivente secondo un approccio ormai storico. Quella allo Csac di Parma era infatti la prima retrospettiva di Paolini, ma anche di un poverista, o comunque di un artista italiano della generazione 1940. Si trattava, a volerla leggere in altra maniera, dell'ennesima conferma: la ratifica di un valore che a livello bibliografico era giunta da poco grazie alle monografie Sonnabend di Celant (1972) ed Einaudi di Calvino (1975).

Nel saggio in catalogo Fagiolo dell'Arco tentò un'operazione irruale per un interprete del periodo. Si confrontò con una sola opera: una sola che però le conteneva idealmente tutte. *Glossario* era infatti il complesso lavoro paoliniano del 1975 dove venticinque elementi disposti a parete ricapitolavano temi, questioni, problemi di una carriera<sup>49</sup>. Per gruppi o singolarmente, il critico affrontò ciascun brano di quel grande politico così da «precisare moventi e finalità della ricerca, in un tempo appunto circolare»<sup>50</sup>. Era una formula congeniale per chi, come Fagiolo dell'Arco, era solito organizzare i propri testi in brevi paragrafi titolati con un lemma chiave: in questo caso, ogni paragrafo corrispondeva a un'opera.



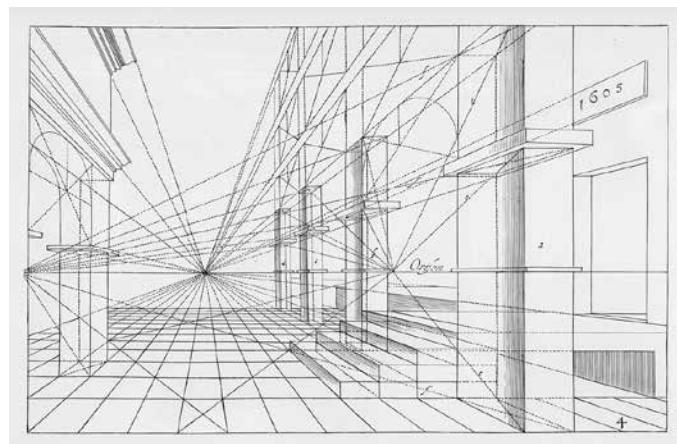
3. G. Paolini, *Senza titolo*, 1976, litografia, 700 x 500 mm (foto: © Giulio Paolini, courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino).

Forse fu proprio quell'esperimento che aveva visto così complici critico e artista a suggerire la stesura de *La ciminiera dorica*: un breve testo, sempre del 1976 e sempre incentrato su un singolo lavoro. Stavolta l'oggetto diventa-



4. Pagina inviata da G. Paolini a M. Fagiolo dell'Arco nel 1976 in previsione dell'opera litografica. Le fonti delle immagini, non esplicitate dall'artista, sono: L. Benevolo, *Storia della città*, Bari, 1975, p. 83 e J.T. Soby (a cura di), *Giorgio de Chirico*, New York, 1955, p. 182, Roma, Archivio Maurizio Fagiolo dell'Arco

va una litografia commissionata dal gallerista romano Ugo Ferranti<sup>51</sup> (fig. 3). Un incombenente elemento verticale, nato dalla crasi tra una colonna antica e una ciminiera in mattoni, ingombra una vertiginosa prospettiva dove linee e



5. J. Vredeman de Vries, *Perspective*, New York, 1968, tav. 4, p.n.n.

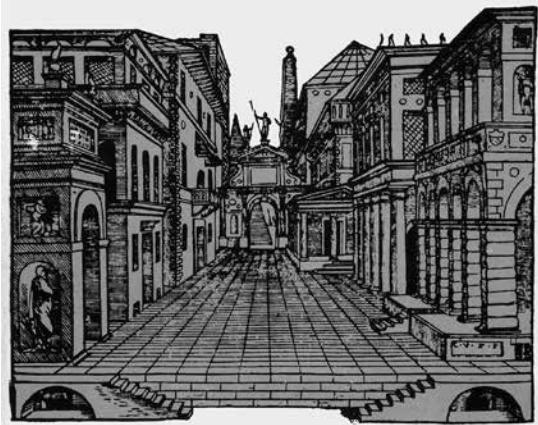
Sansoni Scuola aperta



# la scenografia

dalle sacre rappresentazioni  
al futurismo

Maurizio Fagiolo



6. M. Fagiolo dell'Arco, *La scenografia. Dalle sacre rappresentazioni al futurismo*, Firenze, 1973.

punti di fuga rimangono a vista. Già al primo sguardo si intende come il tutto nasca dal prelievo e dal montaggio di elementi preesistenti. E proprio un foglio inviato dall'artista a Fagiolo dell'Arco mentre l'opera era in gestazione consente di precisare l'origine dei singoli addendi (fig. 4). La colonna è quella del Partenone, sfiorbiciata da *Storia della città* (1975) di Leonardo Benevolo<sup>52</sup>. La ciminiera invece un frammento dechirichiano: sottratto a *The Chimney* (1913) presente nel catalogo Soby 1955, che ancora rimaneva il testo di riferimento sull'artista<sup>53</sup>. Lo scenario spetta invece di Jan Vredeman de Vries, architetto seicentesco noto specialmente per le fantasie prospettiche<sup>54</sup> (fig. 5). Paolini si era servito di una pubblicazione statunitense uscita quasi una decade innanzi: la stessa già impiegata per imbastire alcuni *collages* esposti nella grande retrospettiva<sup>55</sup>.

Purtroppo documenti e ricordi odierni dell'artista non svelano ciò che vorremmo tanto sapere. Per quale precisa occasione nacque *La ciminiera dorica*? È perché è rimasto un te-

sto inedito? Magari, data la stretta aderenza all'opera, esso doveva corredare una cartella litografica: cosa che però nei fatti non avvenne. O invece doveva restare una pagina privata: un dono all'amico artista seguito al buon esito della mostra parmense, tanto più che la copia presso l'Archivio Paolini reca in calce «Per Giulio, con affetto». Immaginiamo bene, in compenso, con quale stupore abbia guardato quel foglio chi, solo qualche tempo prima, aveva licenziato un volume sulla storia della scenografia<sup>56</sup> (fig. 6) e si preparava a fare di Giorgio de Chirico il perno delle proprie indagini.

Fabio Belloni

*Scuola Normale Superiore, Pisa*  
fabio.belloni@sns.it

## NOTE

Sono davvero grato a Maria Beatrice Mirri Fagiolo e a Beatrice Marconi per avermi permesso di consultare i documenti conservati presso l'archivio di Maurizio Fagiolo dell'Arco (da ora AMFdA). Ringrazio allo stesso modo Giulio Paolini e Maddalena Disch per la disponibilità e il continuo sostegno nelle ricerche. Per i ricordi su Fagiolo dell'Arco, grazie a Liliana De Matteis, Maurizio Di Pupo, Daniela Lancioni, Flavia Matitti, Arturo Carlo Quintavalle, Claudio Verna.

1. M. Fagiolo dell'Arco, *Glossario*, in M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Giulio Paolini*, Parma, 1976, pp. 11-34.

2. M. Fagiolo dell'Arco, *Giulio Paolini, 'Villa Medici 1331996'*, in M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Giulio Paolini. Correspondances*, Torino, 1996, pp. 21-44.

3. M. Fagiolo dell'Arco, *Paolini: incisioni nel passato*, in «Il Messaggero», 11 agosto 1975, p. 3; Idem, *Giulio Paolini*, in «Il Messaggero», 23 ottobre 1975, p. 3; Idem, *Giulio Paolini*, in *Dizionario Encicopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, vol. VIII, Torino, 1975, pp. 308-309. Fagiolo dell'Arco coinvolse Paolini anche in alcune mostre da lui ordinate in spazi pubblici e privati: *L'arte e il suo doppio. Balla, Picabia, Man Ray, Melotti, Dorazio, Paolini* (Milano, Galleria Blu, novembre 1976); *Sipario: Balla, de Chirico, Savinio, Picasso, Paolini, Cucchi*, (Castello di Rivoli, febbraio-maggio 1997); *De Metaphisica. Elogio della Bellezza* (Milano, Galleria Appiani, aprile-giugno 1999). Nel 1994 Fagiolo dell'Arco progettò una mostra, poi non realizzata, con opere di Paolini e Poussin, cfr. F. Fanelli, *Aiuto, sono inciampato in un Géricault*, in «Il Giornale dell'arte», 1996, 142, p. 20.

4. Testimonianza di G. Paolini all'autore, Torino, 5 maggio 2017.

5. Inaugurata il 31 ottobre, la mostra non ebbe catalogo.

6. M. Fagiolo dell'Arco, in M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *De Metaphysica. Elogio della Bellezza*, Milano, 1999, p. 37.

7. M. Volpi, *L'artista d'avanguardia che piace allo storico dell'arte*, in «Bolaffi Arte», 1973, 31, pp. 84-87. «Giulio Paolini – era l'*incipit* – è internazionalmente considerato il più interessante artista italiano oggi impegnato nelle ricerche concettuali, ma anche tra i più ‘difficili’».

8. Riportato in F. Minervino, *Intervista a Giulio Paolini*, in *Expositio. Giulio Paolini per il Museo Poldi Pezzoli*, Cinisello Balsamo, 2016, p. 38.

9. Almeno due esempi ancora. «Paolini, appartato, ha capito forse prima di tutti», A. Carena, in M. Bandini (a cura di), *Torino 1960-1973. Interviste, note di lavoro, dichiarazioni*, in «Nac», 1973, 3, p. 5. «Nella mia storia personale una delle componenti che è stata fra le più importanti, direi anzi determinante della mia formazione di pittore, è stato l'incontro con il primo lavoro di Paolini, cioè del 1960, '61, '62. Paolini evidentemente non è un pittore. Era non tanto quello che faceva, quanto proprio quel suo modo di operare sugli elementi che costituiscano la pittura», G. Griffa, in E. Crispolti (a cura di), *Gastini, Griffa, Magnoni: oltre il concettuale*, Milano, 1974, p.n.n.

10. G. Paolini, *Contatto*, 1969, fotografia su tela emulsionata, 40 x 60 cm, in M. Disch, *Giulio Paolini, catalogo ragionato, 1960-1982*, Milano, 2008, t. I, p. 189, n. 170.

11. G. Paolini, *Et.quid.amabo.nisi.quod.aenigma.est?*, 1969, vernice su tessuto di cotone, 67,5 x 425 cm, in M. Disch, *Giulio Paolini...*, cit., p. 198, n. 183. Nell'autunno 2016-primavera 2017 il nesso de Chirico-Paolini è stato al centro di una mostra presso il Center for Italian Modern Art di New York.

12. Sul tema, cfr. D. Viva, *De Chirico malgré lui. Episodi di fortuna critica dal Sessantotto al Postmoderno*, in «Studi di Memofonte», 2012, 9, pp. 166-193.

13. Il primo di moltissimi contributi a seguire di Fagiolo dell'Arco sull'artista è *Perché mi piace de Chirico oggi. Il ritorno del figiol prodigo*, in «Bolaffi Arte», 1973, 32, p. 49.

14. Ringrazio Claudio Verna e Maurizio di Puolo per questo ricordo. Un indizio a riguardo si può cogliere in un passaggio dedicato agli autoritratti dechirichiani: «L'identificazione con Narciso si verifica quando l'artista si mette davanti allo specchio: oggettivamente. Si guarda fissamente, ma allo stesso tempo scruta noi spettatori, direttamente negli occhi, con quel raffinato scambio concettuale che è stato chiarito da Giulio Paolini. La destra viene scambiata con la sinistra, l'oggetto-specchio si presenta (mai in de Chirico) riflesso nella tela stessa. Dopo che si è interrogato davanti allo specchio, il pittore ci interroga dalla superficie dipinta», M. Fagiolo dell'Arco, *Autoritratto*, in M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *De Chirico. Gli anni Trenta*, Milano, 1998, p. 42.

15. Sulle varianti del cognome, cfr. n. 19.

16. S. a. [ma forse F. Dentice], *Incontri: Maurizio Fagiolo*, in «l'Espresso», 1968, 36, p. 27.

17. Fagiolo dell'Arco è scomparso a Roma l'11 maggio 2002, cfr. F. Matitti, *Un maestro tra Barocco e Novecento. Addio a Maurizio Fagiolo dell'Arco. Ha inventato lo studio storico della contemporaneità*, in «l'Unità», 12 mag-

gio 2002, p. 26. Oltre ai riferimenti citati in altre note, utili informazioni biografiche si ricavano da: M. Fagiolo dell'Arco, *Luoghi, persone, tempi della ricerca artistica*, in I. Gianelli (a cura di), *Un'avventura internazionale. Torino e le arti, 1950-1970*, Milano-Firenze, 1993, p. 147; R. Lambarelli (a cura di), *Il mutevole scambio tra critica d'arte e storia. Intervista a Maurizio Fagiolo*, in «Arte e critica», 1993, 1, pp. 28-31; R. Diez, *Una conversazione con Maurizio Fagiolo dell'Arco*, in E. Gigli (a cura di), *Pittura barocca romana. Dal Cavalier d'Arpino a Fratel del Pozzo. La collezione Fagiolo*, Milano, 1999, pp. 153-160; M. Di Puolo, *Caro Maurizio mi manchi. Tuo Maurizio*, in «Il Giornale dell'Arte», 2012, 320, p. 12. Utili anche i ricordi di P. Baldacci in A. Masoero, B. Marconi, F. Matitti (a cura di), *L'officina del mago. L'artista nel suo atelier, 1900-1950*, Milano, 2003, pp. 49-50 e di C. Strinati in M. G. Bernardini (a cura di), *Studi sul barocco romano. Scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, Milano, 2004, pp. 15-17.

18. L. Pratesi, *Intervista a Maurizio Fagiolo dell'Arco*, in M. Calvesi e R. Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, Roma, 1990, pp. 348-349. Cfr. B. Marconi (a cura di), *Barocco e dintorni: bio-bibliografia di Maurizio Fagiolo dell'Arco. Libri, articoli, conferenze, convegni, recensioni, incarichi e attività*, in M. Viglione (a cura di), *Maurizio Fagiolo dell'Arco. Il fondo librario donato alla Biblioteca della Pontificia Università Gregoriana da Maria Beatrice Mirri*, Roma, 2010, pp. XXXV-LV.

19. 'Dell'Arco' era lo pseudonimo adottato da Mario Fagiolo (1905-1996) per distinguere la propria attività di poeta romanesco da quella precedente di architetto, cfr. Marcello Fagiolo dell'Arco e C. Marconi (a cura di), *Roma di Mario dell'Arco. Poesia e architettura*, Roma, 2006. Dal 1967 Maurizio assunse lo pseudonimo, anche per differenziarsi in bibliografia dal fratello Marcello.

20. Una malattia reumatica lo aveva immobilizzato per circa dieci anni a letto, dunque gli studi al Liceo Classico Mamiani erano in gran parte avvenuti da privatista, cfr. M.B. Mirri Fagiolo, *Ritratto di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, in M. Viglione (a cura di), *Maurizio Fagiolo dell'Arco...*, cit., pp. XVII-XXI.

21. M. Fagiolo dell'Arco, *Domenichino, ovvero il Classicismo del primo Seicento*, Roma, 1963.

22. Il lavoro confluì nella monografia G.C. Argan e M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Capogrossi*, Roma, 1967.

23. *A Roma una mostra antologica dal '50 ad oggi. Le forchette di Capogrossi* (27 ottobre 1964, p. 3) è il suo primo articolo sull'«Avanti!», l'ultimo *Silvana Collina. Scultura trofeo per il coast to coast* (2 ottobre 1968, p. 5). Tra 1959 e 1964 c'erano invece state le collaborazioni episodiche con «Il Piccolo di Trieste», «Giornale di Bre-scia», «Avvenire d'Italia».

24. M. Fagiolo dell'Arco, *Per una figurazione 'novissima'*, in «Marcatre», 1965, 11-13, pp. 306-319.

25. M. Fagiolo dell'Arco, *Una mostra polemica a Bologna. Si contesta tutto, assente la pittura*, in «Avanti!», 19 novembre 1965, p. 3.

26. M. Fagiolo dell'Arco, *Una generazione di artisti all'Odyssia. Trentenni ruggenti e no*, in «Avanti!», 1 giugno 1966, p. 3.

27. S. a., *A Maurizio Fagiolo il Premio Alvise Querel*, in «D'Ars Agency», 1965, 4, pp. 144-145. Il critico vinse

con il saggio *Rapporto sulle arti negli anni Sessanta*, poi pubblicato come introduzione del suo *Rapporto 60. Le arti oggi in Italia*, Roma, 1966, pp. 9-30.

28. A riguardo, cfr. i commenti dello stesso autore in L. Pratesi, *Intervista a Maurizio Fagiolo dell'Arco...*, cit., p. 349.

29. Proseguiva il critico: «Ma che cos'è questa cronaca? Non è certo un cumulo di avvenimenti caotici, esaminati indiscriminatamente secondo un atteggiamento di gratuita oggettività e di mitomania dell'informazione, ma è una selezione critica di avvenimenti e di dati». La nota di Calvesi appare in una pagina promozionale dedicata a *Rapporto 60* in apertura di S. Pinto (a cura di), *Nuove tecniche di immagine*, Venezia, 1967, p.n.n. La stessa pagina comprende anche alcune righe di Argan: «Questo libro che tende a porre l'atto critico come un atto di sollecitazione di poetica, come un atto cioè rivolto ad affrettare la chiarificazione degli assunti polemici delle singole poetiche, mi sembra un passo notevole non soltanto per la formazione di una metodologia critica ma anche per lo sviluppo dell'arte contemporanea». Per il resto, l'unica recensione di *Rapporto 60* oggi rintracciabile rimane quella di M.T. Picone in «Op. Cit.», 1967, 8, pp. 85-87.

30. Maurizio e Marcello Fagiolo dell'Arco, *Bernini. Una introduzione al gran teatro del barocco*, Roma, 1967.

31. P. Fossati, *Una pop art italiana? Schifano alla Stein, Rotella al Punto*, in «l'Unità», 28 dicembre 1966, p. 17.

32. M. Fagiolo dell'Arco, 1968: *l'arte del cattivo selvaggio*, in P. Bonfiglioli (a cura di), *La povertà dell'arte*, Bologna, 1968, pp.n.n.

33. M. Fagiolo dell'Arco, *Eppur si muove*, in G. Celant e M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Giovanni Anselmo*, Torino, 1968, pp.n.n.

34. Nel 1968, appena ottenuta la docenza presso l'Accademia di Belle Arti, Fagiolo dell'Arco chiese il trasferimento a Torino, poi non concesso. Aveva però iniziato a collaborare da tempo con le gallerie cittadine: Sperone, Notizie, Stein. Sino al 1972, soprattutto, lavorò per la Galleria Martano di Liliana De Matteis curando mostre e ideando la collana «Nadar» dedicata agli studi sul Novecento in chiave storica e filologica. Al 1974 risale *Francis Picabia, mezzo secolo di avanguardia*, mostra da lui curata presso la Galleria Civica d'Arte Moderna. Sulla Torino del tempo, oltre a *Un'avventura internazionale...*, cit., cfr. L.M. Barbero (a cura di), *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*, Torino, 2010.

35. Dichiarazione di G. Zorio rilasciata nel novembre 1972, oggi in M. Bandini, *Arte povera a Torino-1972*, Torino, 2002, p. 104.

36. Il dato si evince dalla lettera scritta da Paolini il 31 marzo 1968, Roma AMFdA.

37. G. Paolini, lettera a M. Fagiolo dell'Arco, Torino 3 dicembre 1968, Roma, AMFdA. L'artista si riferiva alla prima redazione dell'opera limitata al volto della poetessa (*Saffo*, 1968, fotografie montate tra sagome di plexiglas, supporto di plexiglas 32 x 24,5 x 24,5 cm, in M. Disch, *Giulio Paolini...*, cit., p. 164, n. 144). In mostra avrebbe inviato una variante: l'intera figura tratta dalla scultura di G. Duprè (*Saffo*, fotografie montate tra sagome di plexiglas,

supporto di plexiglas 146 x 116,5 x 35 cm, in M. Disch, *Giulio Paolini...*, cit., p. 180, n. 160).

38. Fagiolo dell'Arco avrebbe dato conto di questo testo in conclusione del saggio *Giulio Paolini, Villa Medici 1331996*, cit., pp. 42-44. Sul tema della citazione nell'artista cfr. AA.VV., *Giulio Paolini. Il passato al presente*, Mantova, 2016.

39. G. Paolini, lettera dattiloscritta a M. Fagiolo dell'Arco, Torino 10 dicembre 1968, Roma, AMFdA.

40. La cartolina reca il timbro postale 'Roma, 14 dicembre 1968'. Torino, Archivio Giulio Paolini.

41. *Giulio Paolini. 2121969*, Milano, 1969.

42. C. Lonzi, *Autoritratto*, Bari, 1969, p. 6.

43. P. Restany, *Vitalità del negativo/Negativo della vitalità*, in «*Domus*», 1971, 494, p. 43.

44. Cit. da F. Belloni, *Approdi e vedette. Amore mio a Montepulciano*, in «*Studi di Memofonte*», 2012, 9, p. 135.

45. Fagiolo dell'Arco rispose analogamente anche all'invito di *Arte e critica 70*, grande collettiva ordinata a Modena nell'inverno 1970. È pure sintomatica la sua assenza nel catalogo di *Vitalità del negativo* (novembre 1970): precisamente nell'ampia antologia che raccoglie i più emblematici saggi dei critici romani editi tra 1960 e 1970.

46. M. Fagiolo dell'Arco, *Archeologia dell'avanguardia?*, in «*Qui arte contemporanea*», 1975, 15, p. 44. I biasimi di Fagiolo dell'Arco erano sostanzialmente contigui a quelli del suo maestro: «Tirando un'ultima conclusione, dirò che la mia situazione – e non sono qui per parlare d'altro – nel presente frangente della cultura è questa: o posso fare storia, perché il fenomeno si dà come fatto che esige di essere interpretato, perché pone un problema di valore; o non posso, e allora non ho che due vie: o quella del profeta che fantastica del futuro, o quella dell'archeologo che indaga il passato. Messo a questo bivio, scelgo – e lo dichiaro – la via dell'archeologo», G.C. Argan, *Funzione e difficoltà della critica*, in *Critica in atto*, atti del convegno (Roma 1972), Roma, 1973, p. 15.

47. Lungo il decennio Fagiolo dell'Arco curò anche altre mostre di artisti viventi: quella di Paolini però fu la sola ricordata in una nota autobiografica di qualche tempo dopo, cfr. *Dizionario autobiografico dei critici italiani*, in «*Bolaffi Arte*», 1981, 104, pp. 31-32.

48. M. Fagiolo dell'Arco, *La colonna dorica*, 1976, Roma AMFdA.

49. G. Paolini, *Glossario*, 1975, collage, matita, matita rossa, inchiostro nero e rosso su tela preparata e su tela rovesciata, venticinque elementi 20 x 30 cm ciascuno, misure complessive 180 x 270 cm, in M. Disch, *Giulio Paolini...*, cit., pp. 310-311, n. 301.

50. M. Fagiolo dell'Arco, *Glossario*, cit., p. 11.

51. Tirata in 160 esemplari dal laboratorio Multilab di Genova, la litografia non è inclusa in *Impressions graphiques. L'opera grafica 1967-1992 di Giulio Paolini*, Torino, 1992.

52. L. Benevolo, *Storia della città*, Bari, 1975, p. 83.

53. J.T. Soby (a cura di), *Giorgio de Chirico*, New York, 1955, p. 182. Con il titolo *La surprise*, l'opera è oggi al n. 41 di P. Baldacci, *De Chirico (1888-1919). La metafisica*, Milano, 2002, p. 184.

54. J. Vredeman de Vries, *Perspective*, con un'introduzione di A.K. Placzek, New York, 1968, tav. 4 della seconda sezione. Ringrazio M. Disch per la segnalazione.

55. *Perspective* era il titolo del ciclo realizzato nel 1975, al n. 189 del catalogo parmense.

56. M. Fagiolo dell'Arco, *La scenografia. Dalle sacre rappresentazioni al futurismo*, Firenze, 1973.

---

## Appendice

---

Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Incontro al museo* (dicembre 1968)

Oggi Paolini sta facendo quello che alcuni critici hanno deciso di fare da ormai qualche mese: tacere un momento sull'attuale e approfondire i temi della storia. Del passato, o dell'avanguardia di questa metà secolo. (Che poi, se i fatti personali degli artisti non interessano a nessuno, figuriamoci quelli dei critici...) Insomma parlo di Paolini perché sta facendo un discorso che ritengo ora necessario: MA QUAL È LA STORIA DELLA STORIA? Niente 'presentazione', allora, ma un colloquio su Poussin, su Ingres, su Lotto, sul Doganiere, su Vermeer. Da storico a storico. Un incontro al museo una domenica mattina.

Tutto è pittura, ma come esiste il 'teatro in teatro', Paolini fa da anni *pittura in pittura*. Oggi però il suo teorema ha trovato la soluzione: la sua tabula-rasa del 1960 si è animata di figure che riconosciamo ('tabula' vuol dire anche quadro). Viene a dirci: ma non vi siete accorti che si è sempre fatta *pittura sulla pittura*? Perfino il Doganiere, che passa per un incerto, andava a 'farsi la mano' al Louvre, e non parliamo delle infinite copie di Cézanne. Perfino l'esagitato Rubens si 'puniva' copiando i blocchi di luce-ombra di Caravaggio, come Caravaggio si era esercitato su Michelangiolo. Con il dramma da scoprire, alla fine, che si sta tutta la vita a cercare di fare, ma il problema è risolto quando si arriva a ri-fare certe cose già fatte. L'invenzione è un vecchio imbroglio: ecco allora *L'invenzione di Ingres*<sup>1</sup>, in cui Paolini prende l'*Auto ritratto* di Raffaello e la copia che ne ha fatto Ingres e li sovrappone in una 'dissolvenza' che dice tutto.

Il primo quadro dell'*eureka* è *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*<sup>2</sup>: la riproduzione a grandezza naturale del ritratto degli Uffizi. Paolini riesce con una semplice fotografia e un titolo a farci scoprire quel clima di suspense e di magia suscitato sempre nel momento in cui l'artista si mette in rapporto con il mondo. Quando scocca la scintilla della *pittura*. L'attimo del transfert.

Ogni quadro di Paolini non può esistere senza il titolo (anche se il titolo è *Senza titolo...*): non è soltanto un replicato omaggio a Picabia ma ancora una volta una proposta di rilettura: 392<sup>3</sup>. L'arte che rinasce sulle sue ceneri, il mito della fenice o del serpente

che si morde la coda. Prima di tutto è una risposta calvinisticamente linguistica. Ma apre anche il problema del fluire eterno, è una «lettera sul tempo»<sup>4</sup>. Vermeer dipinge un quadro (*L'atelier* di Vienna) e sente il bisogno di dipingersi in atto di dipingere? Paolini va oltre perché riporta oggi su una tela-muro quello stesso quadro che era già 'pittura in pittura'<sup>5</sup>.

Come leggere oggi Raffaello? Misura, equilibrio, luce, idea: ecco allora il piccolo quadro che riproduce a grandezza naturale la porta del tempio dello *Sposalizio* di Brera. Un quadretto scolorito: e mi metto nel taschino la luce del Rinascimento<sup>6</sup>.

Come leggere Poussin? L'equilibrio mondrianeo dell'autoritratto con i quadri voltati dietro le spalle si arricchisce di un nuovo "quadro nel quadro" ricavato da Paolini. Qui il transfert è indicato anche nel titolo, che è *Autoritratto*<sup>7</sup>. Una equazione, P: 1650 = P: 1968. Due cartelle sono ormai piene. Forse ho parlato più di Paolini che di Poussin & Co., forse ho scritto la solita 'presentazione', o forse ho abbozzato un'autocritica. Ci siamo messi di fronte a certi quadri del Rinascimento o del Seicento o del primo Ottocento o di *fin-de-siècle*, ma alla fine eccoci qua. Da uomo a uomo. Con i nostri complessi, le nostre crisi, il nostro destino di 'cattivi selvaggi'<sup>8</sup>.

---

Maurizio Fagiolo dell'Arco, *La ciminiera dorica. Una parabola di Giulio Paolini* (1976)

1. Un quadrato dove è tracciata già una prospettiva (un foglio da apprendista-architetto)<sup>9</sup>: le prospettive si rispecchiano e quindi danno per risultato zero ovvero l'infinito. Poi, l'immagine di una colonna greca ripresa da un manuale corrente<sup>10</sup> e l'immagine d'una ciminiera di Chirico ripresa da un capolavoro del 1913<sup>11</sup> (era segno dell'industria e anche simbolo fallico: ridiventa in Paolini gravida di inconscio). Non è che de Chirico facesse una ciminiera pensando a una colonna greca ma (l'intervento critico è tutto qui), essendo nato nella mitica Tessaglia e vivendo quel mondo equilibrato tra apollineo e dionisiaco, Paolini dimostra che *avrebbe potuto pensarcì* (cioè l'idea pura di colonna mescolata alla visione per così dire impura del mondo moderno

era nel suo inconscio). Per dirla con una equazione (che diventa lapidaria parabola): la costruzione spaziale sta alla colonna dorica come la prospettiva sta a de Chirico. O per dirla con un ossimoro (del resto, non diciamo ancora oggi ‘colonna di fumo’): la ciminiera dorica, ovvero la colonna industriale.

L’arte è una operazione anche matematica: è somma e sottrazione, addizione e moltiplicazione. Se è importante capire il ‘perché’ di una certa storia coniugata al passato remoto (la Grecia) e confrontata al passato prossimo (de Chirico dei misteri) è indispensabile parlare al presente (la riproduzione di una prospettiva, la fotografia). Ma è importante, inoltre, capire che in Paolini tutto tende all’esattezza del momento critico: l’arte rifiuta di aggiungere nuove immagini al ridondante cosmo che ci ha affidato questa benedetta ‘civiltà dell’immagine’ e si sforza di spiegarci come nasca l’enigma d’una attesa o il senso magico d’un accostamento quasi rituale<sup>12</sup>.

Il metodo potrà sembrare perfino surreale (alla Magritte) ma in realtà in questo quadrato (magico e semplicissimo) troviamo la ricerca d’una equivalenza perfetta, l’aurea magia dell’identificazione passato/presente. Che è poi l’unica proposta cosciente in questo attimo di analisi, per chi non voglia condannarsi al silenzio. Quanto al futuro, Giulio Paolini, che pure è ‘sibillino’ quanto basta, lo ha sempre lasciato ai sé-dicenti artisti d’avanguardia.

2. L’obiettivo dell’arte rimane sempre l’arte. E il tempo. Ogni lavoro è sempre una analisi del tempo perduto che aspira alla sintesi d’un attimo: si pensi al suo lavoro più complesso, il *Glossario* del 1975<sup>13</sup>, in cui ricapitola in venticinque piccole tele la ricerca di quindici anni (sulla esplicazione di quest’opera era basato il mio catalogo per la mostra di Paolini a Parma<sup>14</sup>). Il tempo è anche (come dice Blanchot) «il fascino dell’assenza di tempo»<sup>15</sup>, un momento non negativo, non dialettico, non eterno. Paolini teorizza esplicitamente la precarietà biliante dell’opera: «Destino grottesco, affascinante sgradevolezza dell’arte d’oggi. La musa capovolta, il rovescio del quadro, la trascrizione infinita, l’arbitrio del tempo irridono la precarietà (e lo splendore) dell’immagine»<sup>16</sup>. Tutto il suo lavoro richiama quella notazione antropologica di Borges: «Nelle veglie funebri il progresso della corruzione fa sì che il morto riacquisti le sue facce anteriori»<sup>17</sup>. Una forzata palingenesi, per la Musa capovolta.

Non si chiede il *come* si fa arte, Paolini, ma il *perché*: alla ricerca del tempo perduto ma anche delle valenze ancora attive per una ricerca critica: la più giusta (e direi, morale) in questo tempo di spreco culturale. Soltanto che, l’enigma è tutto nel cambiare pelle a ogni stagione con la sorpresa di tro-

varsene sotto una uguale. Un camaleontismo sfrenato, per dimostrare che in fondo si fa sempre la stessa opera (uno scrittore scrive sempre lo stesso libro), che gli sbalzi esistenziali sono soltanto un comodo pretesto per l’improvvisazione. Allora, non conta la tecnica, conta poco l’oggetto, mentre al centro dell’operazione-linguaggio balza di potenza (ma senza mistificazioni) l’individuo con tutto il suo universo mentale. Una ben tracciata prospettiva dall’oggetto al concetto al soggetto.

## NOTE (DELL'AUTORE)

1. G. Paolini, *L'invenzione di Ingres*, 1968, fotografia su tela emulsionata, 42 x 32 cm, in M. Disch, *Giulio Paolini...*, cit., p. 174, n. 154.

2. G. Paolini, *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, 1967, fotografia su tela emulsionata, 30 x 24 cm, in M. Disch, *Giulio Paolini...*, cit., p. 160, n. 140.

3. Allusione a «391», rivista pubblicata da Picabia dal 1917 al 1924. È utile leggere la dedica di Fagiolo dell’Arco nel catalogo della mostra su Picabia da lui curata nel 1974: «Dedico questo lavoro ad alcuni amici (Giulio Paolini, Luciano Pistoia, Arturo Schwarz) che mi hanno portato a Picabia», in M. Fagiolo dell’Arco (a cura di), *Francis Picabia, 1879-1953. Mezzo secolo di avanguardia*, Torino, 1974, p. 28.

4. G. Paolini, *Una lettera sul tempo*, in *Giulio Paolini*, Torino, 1968, p.n.n.

5. G. Paolini, *Lo studio*, 1968, fotografia su tela emulsionata, tela preparata, filo di nylon, 200 x 200 cm (due elementi: 200 x 200 cm, 40 x 40 cm), in M. Disch, *Giulio Paolini...*, cit., p. 176, n. 156.

6. G. Paolini, *Raphael Urbinas MDIII*, fotografia su tela emulsionata montata su tavola, 5 x 3,5 cm, in M. Disch, *Giulio Paolini...*, cit., p. 177, n. 157.

7. G. Paolini, *Autoritratto*, 1968, fotografia su tela emulsionata, filo di nylon, 98 x 74 cm (due elementi: 98 x 74 cm, 50 x 37 cm), in M. Disch, *Giulio Paolini...*, cit., p. 173, n. 152.

8. Cfr. n. 32.

9. Cfr. n. 54.

10. Cfr. n. 52.

11. Cfr. n. 53.

12. Il passaggio adombra alcune riflessioni di I. Calvino ne *La quadratura*: «Tutto il lavoro del nostro pittore parte dal presupposto che la pittura sia un tutto compiuto e definitivo, un edificio a cui egli non pretende d’aggiungere nulla», in G. Paolini, *Idem*, Torino, 1975, p. XII.

13. Cfr. n. 49.

14. Cfr. n. 1.

15. M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Torino, 1967, cfr. il paragrafo *Il fascino dell’assenza di tempo*, pp. 15-17.

16. G. Paolini, *Una lettera sul tempo*, cit.

17. J.L. Borges, *Lo Zahir*, in *Idem*, *L'Aleph*, Milano, 1975, p. 103.