

Iconografie della malinconia

ELENA VOLPATO

Lo spazio di riflessione sulla malinconia nelle arti visive è ormai stipato d'immagini e volumi. È quasi scoraggiante porsi a considerare le innumerevoli opere dedicate a questo tema e la sterminata letteratura artistica che lo ha trattato, tanto che si potrebbe tentare un gioco di specchi: raccogliere insieme tutti i libri e i cataloghi che ne hanno indagato la natura, riempire con essi una stanza, disporre le molte riproduzioni di opere sulle mensole, contro i dorsi dei volumi, come su un improvvisato leggio, infilare le più piccole tra le pagine dei libri a mo' di segnalibro e disporne sul pavimento altre ancora, un po' sparpagliate e un po' in ordinate teorie da gran solitario di carte. Quando avessimo finito questo arredamento di monografica filosofia, potremmo guardarci intorno e riconoscere senza sforzo né stupore che quanto abbiamo apprestato è uno studiolo, in fondo non troppo diverso da quello, segreto e protetto, in cui il Rinascimento cullò, neonata, Malinconia. All'inizio del Cinquecento si sarebbe giunti a una compiuta formalizzazione iconografica nella famosa incisione di Dürer e prima che il secolo volgesse al termine Cesare Ripa ne avrebbe canonizzata una ben diversa nella sua *Iconologia*. Come è noto Dürer ritrasse Malinconia nei panni di una giovane fanciulla sfarzosamente abbigliata, alata e adorna di nastri, col capo cinto di foglie, seduta a guardare lontano, mentre tiene in mano un compasso che non degna di alcuna attenzione; tutt'intorno: solidi geometrici, attrezzi per la carpenteria, una bilancia, una campanella, un quadrato magico, una macina da mulino, un cane addormentato, un putto e altro ancora. Ripa invece prescrive di ritrarla come una donna vecchia, mesta, con abiti senza ornamento, seduta su un sasso e con a fianco un albero senza fronde.

Nel confronto tra l'una e l'altra si evidenzia soprattutto il contrasto tra pieno e vuoto, tra il sentimento descritto da Ripa che promana dalla vacuità di ambienti spogli e quello di Dürer che si riflette in un numero sovrabbondante d'oggetti, frammenti e decorazioni.

Il pieno dello studiolo e delle sue moderne derivazioni nell'atelier d'artista, i suoi cassetti gremiti di fogli e utensili, le sue mensole cariche di libri, di calchi e dipinti, formano costellazioni in continua variazione sotto il segno costante di Malinconia.

I contenitori, più ancora che gli oggetti contenuti, sono elementi che tornano con insistenza, quasi che la scatola o il cassetto costituissero delle ripetizioni *en abyme* dello studiolo stesso. E non era che un gioco di scansie e stipi aperti nel *trompe l'oeil* delle tarsie anche quello urbinato di Federico da Montefeltro, lo studiolo per antonomasia. Anche per questo, quando l'arte metafisica si presentò fatta di volumi netti come fossero ritagliati nel legno, chiusi in cassette che replicavano la cornice del dipinto e dove tutti gli oggetti erano singolarmente incorniciati con listelli alti e profondi, sembrò che si tornasse a narrare qualcosa di antico e di già noto.

LUIGI ONETTI

La prima opera esposta nell'attuale allestimento delle collezioni GAM che si offra con naturalezza al dialogo con queste costanti iconografiche è la grande tela di Luigi Onetti intitolata «Pazzo», del 1898. L'argomento della pazzia potrebbe sembrare eccentrico rispetto al tema più soffuso della malinconia, ma



Luigi Onetti, «Pazzo», 1898. Olio su tela, 240 x 360 cm. Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea. Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris.

se nel dipinto si trovano alcune corrispondenze con gli elementi citati e altri che emergeranno più avanti in novecenteschi studi d'artista è perché il periodo storico in cui fu realizzato tracciava una linea di continuità tra genio artistico e follia. Nel 1898 il libro di Cesare Lombroso intitolato *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, è giunto alla sua sesta edizione ed è già stato tradotto in francese. Proprio in quell'anno, grazie agli studi lombrosiani, si inaugurava a Torino, città di Onetti, il Museo di Psichiatria e Criminologia nel quale erano esposti anche manufatti e disegni realizzati dai ricoverati del famoso manicomio di Collegno¹. Se a questo si aggiunge il fascino esercitato dalla tradizione romantica su un giovane pittore che sembra aver già abbracciato la poetica simbolista, non dovrebbe più sorprendere una certa disposizione a sovrapporre lo spazio identificativo del folle con quello dell'artista malinconico. Nel dipinto un profondo vuoto lo separa dai suoi familiari. Nessun oggetto è collocato attorno alle due donne e all'uomo seduto in ombra, sotto una finestra. Si evidenzia solo il piccolo brano di paesaggio incorniciato dai vetri a segnare il permanere del loro legame con la realtà esterna, a fronte del chiuso delirio di lui. La loro parte di stanza è tanto disadorna quanto quella occupata dal pazzo è densa di elementi. Ai suoi piedi giacciono sparsi libri e singoli fogli, ma il suo sguardo non si posa su alcuno di essi, è perso in un sogno triste e non bada più alle forbici e alla carta che stringe in mano, proprio come in Dürer Malinconia tiene, senza più interesse, un compasso sulle ginocchia.

L'alienato è chiuso in un angolo spaziale formato da due elementi contenitori: un baule, dalla cui apertura spunta una parte del contenuto, e un cassettoncino usato come tavolo. Il baule, al centro della composizione, appare come uno scrigno di possibili giochi: ogni cosa che vi è custodita può essere trasformata dalla allucinata fantasia del folle in un nuovo gingillo. E se si pensa alle infinite teorie di giochi e balocchi che gemirono i dipinti di Alberto Savinio e più generalmente le soffitte metafisiche, si potrà paragonare

una volta di più la follia qui rappresentata alle malinconie dell'arte. Se è vero che Onetti nel realizzare l'opera attinge alla lezione di Louis Gallait² e a una tradizione iconografica che annovera opere di François Fleury-Richard e Eugène Delacroix, è inevitabile rilevare che anch'essa riguardava il caso di un genio artistico divenuto folle: erano tutte scene del Torquato Tasso recluso in una cella con libri e fogli sparsi ai suoi piedi, mentre una calda luce meridiana proveniente dall'esterno attraversava diagonalmente lo spazio come in «Pazzo».

Le letture di questo dipinto hanno sin qui trascurato un ulteriore dettaglio iconografico: la presenza di una scultura, elemento comune a molte immagini di studi d'artista. È una testa in bronzo posta su un altarino. Anche i colori pastello che emergono da dietro l'oggetto sembrano ribadire la natura di immagine devozionale a cui il folle ha evidentemente sostituito un suo personale culto per quella scultura. L'ha adornata con una corona floreale, le ha posto alla base un mazzolino di fiori di campo e ha sistemato ai suoi lati, come dioscuri, due origami di carta azzurra, due ochette, identiche a quelle che si trovano sul cassettoni³. Nell'osservarla è difficile non pensare come quel tipo di ghirlanda non sia solo uno degli attributi della «Melencolia» düreriana, ornata solo di un più semplice setto di foglie, ma più specificamente uno dei principali elementi con cui vengono ritratte, in ogni epoca, le baccanti e il corteo del dio Dioniso. Quella testa così decorata si presenta come un'insegna del dolore folle, come emblema classico della ragione sconfitta dalla furiosa danza della dissennatezza.

L'assurdo aspetto della scultura ha il potere di inquietare perché sovrappone il tempo eterno dell'arte e il tempo fugace della vita naturale, ma ancor più perché celebra l'incontro tra animato e inanimato.

I racconti mitici con al centro l'arte non fanno che parlare d'inauditi trapassi tra questi due stati, tra il mutuo oggetto creato dall'uomo e la vita che inaspettatamente vi si risveglia all'interno.

A cercare un antecedente dell'altarino ibrido di Onetti lo si troverebbe infatti nel celebre sarcofago vaticano che rappresenta Protesilao di ritorno dagli inferi, pubblicato nel 1876⁴. In uno dei bassorilievi che ne ornano i lati, sulla parete alle spalle di Laodamia, disperata per la morte del marito Protesilao, compare una piccola edicola che ospita una maschera di Dioniso adorna delle insegne del culto bacchico.

Il parallelismo estetico è sorprendente, ma non si pretende che Onetti lo conoscesse. Non di meno offre un'affascinante sponda alla fascinazione tutta simbolista per miti come quelli di Pigmalione e Galatea. Si tratta di un culto che fa capo a una tradizione di diversi racconti mitici dove, in seguito alla perdita del loro amato, personaggi maschili e femminili, impazziti dal dolore, volgono a sculture l'amore che nutrivano per il defunto, fino a dimenticarne la natura di oggetti inanimati e farne, nel proprio delirio, degli esseri viventi. In tutti questi casi, nel mito di Protesilao e Laodamia, di Alcesti e Admeto, di Tlepolemo e Carite, le sculture sostitutive sono descritte come somiglianti tanto alla persona defunta quanto a Dioniso.

L'origine di questo ruolo si trova nel racconto mitico della morte del giovane Dioniso, dilaniato dai Titani⁵.



Edward Burne-Jones, «Pygmalion and the Image - The Hand Refrains», 1878. Olio su tela, 98,7 x 76,3 cm. Birmingham, Birmingham Museums & Art Gallery.



Italo Cremona, «Ritratto di Danila (Ritratto della moglie)», 1939. Olio su tela, 99,5 x 70,5 cm. Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea. Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris.



Italo Cremona, «Fantoccio di carta», 1929. Olio su tela, 50 x 35 cm. Collezione privata.

Giove, suo padre, straziato dalla perdita, chiede a uno scultore di plasmare una statua in gesso del figlio morto e di porre al suo interno il cuore del ragazzo facendo di quella scultura un simulacro e insieme un reliquiario, una specialissima versione dei tanti contenitori custoditi nello studiolo di Melanconia.

ITALO CREMONA

Tutta l'ampia produzione preraffaellita e simbolista, come il *Pigmalione* di Burne-Jones, di Gérôme e altri e quella letteraria che fa capo al *Ritratto ovale* di Edgar Allan Poe, ma che comprende anche *À rebours* di Huysmans, con la sua moltiplicazione di simulacri, era interamente nota a Italo Cremona che avrebbe raccolto i suoi studi sulle influenze del simbolismo e sui diversi aspetti dell'arte tra 1890 e 1910 scrivendo *Il tempo dell'Art Nouveau: Modern Style, Sezession, Jugendstil, Arts and Crafts, Floreale, Liberty*, pubblicato nel 1964.

Nell'introduzione di quel saggio, c'è un passaggio in cui l'artista racconta di aver risposto a un'indagine relativa al libro che si vorrebbe avere con sé in prigione o sull'isola deserta, asserendo con assoluta serietà che lasciava: «*Bibbia, Promessi Sposi, Ulysses*, ed i vari *Saper vedere*, per uno di quei bei cataloghi di mille pagine illustratissimi con sopra quasi tutto l'utile e il dilettevole, dalle biciclette agli ami da pesca, dai guinzagli alle trappole per le talpe, dalle stufe ai fuoribordo, alle mezzelune dentate per arrampicarsi sui pali... A parte il divertimento che procurano queste enciclopedie a chi ama gli oggetti di uso comune, che lezione di stile e costume ne vien fuori, e come rimescolandoli si son nutriti certi aspetti del Surrealismo e quanta materia ne traggono ancora certi motivi dell'attuale *pop-art!*»⁶.

Certo il tutto pieno del catalogo illustrato sembra essere qui uno scacciapensieri più che un portato iconografico del sentimento malinconico, ma conoscendo l'affastellarsi di oggetti nei dipinti di Cremona, è inevitabile riconoscere il lato meditativo che trova precisa contestualizzazione nel riferimento al surrealismo. Tra le molte tavole che illustrano il volume sull'*art nouveau* ce n'è una di particolare abbondanza esornativa: un riquadro di tappezzeria il cui motivo non è che un fitto disordine di oggetti: carte da gioco, bambole, marionette, tamburi, trombe, colini, secchielli, corde, cesti, palline, sonagli innaffiatoi, trottole e altro ancora. In didascalia Cremona ribadisce:

«117. Motivo di tappezzeria. 1890. Suggerimento a tante cose venute dopo...».

Così Cremona abita il proprio studio lasciando che oggetti, icone e simulacri si addensino nello spazio per ritrarlo infinite volte.

Tutte le cinque opere esposte nelle sale della GAM sono interni che ritraggono diversi angoli del suo atelier, aspetti di quel contenitore esistenziale di cui si preoccupa sempre di far sentire la presenza, chiudendo l'immagine dal fondo, spingendola verso la superficie della tela.

Come già molte volte è stato ricordato nelle letture critiche a lui dedicate, aveva dichiarato: «Nei miei quadri c'è sempre qualcosa che tappa. Un tappo che chiude»⁷ con cui trasforma le sue vedute di Torino in interni e i suoi interni in scatole metafisiche.

Nel 1926 realizza tra le sue prime opere una natura morta incorniciata da una lunetta nera. Si intitola «La cassa dei ricordi» e rappresenta un baule aperto in uno spazio vuoto di soffitta. Sopra vi è adagiata una divisa di cui si evidenzia, nero e profondo, il cerchio vuoto formato dal colletto rigido.

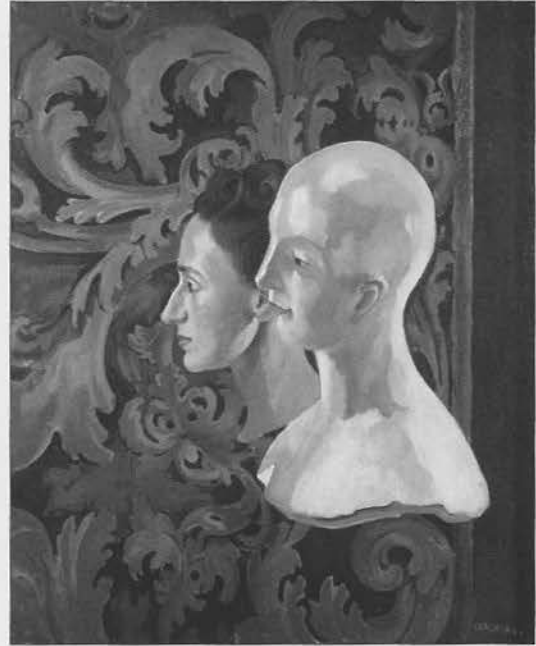
Dello stesso anno è il primo interno del suo studio, un tema su cui tornerà all'infinito, ma la materia pittorica e la luce sono qui ancora atmosferiche, hanno ancora un contatto forte e diretto con la natura. In pochi anni quella luce pulviscolare viene dispersa e alla chiusura compositiva si aggiungerà la chiusura pittorica di un colore astratto, simbolico e puramente mentale.

Tutto si sottomette al disegno tanto che tratti di linee nere emergono al confine tra una figura e l'altra a formare un *cloisonné* dove ogni parte, anche lo spazio non occupato da oggetti e figure, preme contro la tela la sua piatta forma opaca. Non c'è profondità e non c'è aria negli studi di Cremona, perché non è uno sguardo fisico, ancorato a un corpo, quello che ne scruta gli spazi, ma uno sguardo visionario che dipinge il proprio sapere, alla fiamminga, cesellando con uguale precisione ed esattezza l'oggetto più vicino come il dettaglio più lontano.

All'inizio degli anni cinquanta, un decennio dopo la realizzazione delle opere presenti in GAM, i suoi colori assumeranno la brillantezza dello smalto, in una fantasia ormai completamente liberata dai modi della metafisica novecentesca. Alla sensazione pittorica del *cloisonné* succederà l'aperto e voluto richiamo alle superfici decorative usate sui coperchi di cofanetti e scatole. «Carillon» del 1950, «Allegoria» e «Bagni economici» del 1951 possiedono l'eleganza algida degli antichi cabinet coi pannelli intarsiati di pietre dure. Ogni suo motivo decorativo si offre come spaccato dello spazio simbolico di cui Cremona ha formato negli anni il personale vocabolario, accostando con metodica ossessione oggetto a oggetto.

Di quell'infinita schiera di cose vale forse la pena ricordarne una molto particolare, comparsa solo una volta, nel dipinto giovanile «Il fantoccio di carta» dove, immersi in una spazialità da scatola lignea, spiccano i bianchi di uno sgangherato pupazzo di carta e quelli, in primo piano, di un origami a forma di ochetta, uguale a quelli di «Pazzo» e ai molti allora conservati al museo lombrosiano. Il giovane Cremona aveva, più o meno inconsapevolmente, raccolto il testimone dal giovane Onetti.

L'origami fu un hapax ma molti altri oggetti divennero delle costanti. Comparvero le pistole, tornate poi in innumerevoli copie nelle sue incisioni di armi da fuoco antropomorfe, le conchiglie, i gessetti, i guan-



Italo Cremona, «Ritratto con manichino», 1942.
Olio su tela, 60 x 49,5 cm. Collezione privata.

ti, le ali, come in «Metamorfosi» del 1937. Si imposero un particolare specchio dal sostegno a forma di lira e un drappo dai colori rosso, blu e oro che l'artista non rinuncerà a inserire in primo piano persino in un interno che non è il suo⁸. Ma in questo carosello di oggetti, la persistenza più evidente è il rapporto di continuo raffronto e sostituzione tra i corpi vivi delle modelle e le mute sculture in gesso. Il «Ritratto della moglie (Danila con la libreria)», 1939, della collezione GAM, inquadra il malinconico volto della donna tra due differenti simulacri: una testa di bambola scheggiata e una testa di gesso di vago sapore classico. Sono collocati in una composizione gremita ma attentamente studiata che li incasella nei ripiani alti, di destra e sinistra, della libreria. Al centro si incrociano le punte di una sega da ferro e di una da legno, quasi a ripetere lo schema araldico delle due spade incrociate presente in «Metamorfosi», come se nella geometria del ritratto di Danila si fosse insinuata la matrice allegorica di uno stemma.

La triangolazione bambola-ritratto-scultura in gesso si ripeterà in infinite variazioni sotto forma di rispecchiamento tra natura animata e inanimata.

Spesso le modelle appaiono di schiena a celare l'espressività viva del volto. In particolare, in un'opera del 1935, «Composizione (Capelli e criniera)», attraverso uno degli elementi propri del surrealismo classico, Cremona crea un ciclo metamorfico che muove dal mondo animato della modella, al mondo animale evocato dalla testa di cavallo e all'inanimato del gesso con cui è modellato il cavallo stesso.

Del 1949 è «Ritratto con manichino» dove tra la fissità del volto di Danila, rappresentato come una scultura solo fino alla base del collo, e il busto scultoreo dipinto accanto, lo sguardo più inanimato appartiene a quest'ultimo. Più spesso ancora le modelle sono ritratte addormentate, quasi l'artista aspettasse di coglierle quando, dimentiche di se stesse, abbandonano il corpo alla sua dimensione di oggetto.

In questo gioco di specchi tra corpi e simulacri il gesso sembra svolgere un ruolo importante e non solo per Cremona. Forse è sufficiente, a motivazione di questa insistita presenza, la semplice tradizione accademica delle copie in gesso, divenute arredo inevitabile dello studio d'artista per almeno due secoli e mezzo, o forse è la liquidità malleabile della materia ad aver suggerito una sua potenziale parentela con la lin-

fa vitale. Ma va anche ricordato che proprio in gesso, e non in un materiale prezioso, Giove aveva fatto scolpire il simulacro di Dioniso e di gesso si spalmavano gli adepti durante le cerimonie misteriche. Nell'antichità lo si considerava un conservante con cui venivano sigillate le anfore e si cospargeva la frutta raccolta. Il cuore di Dioniso, riposto nella cavità di una statua di gesso è sigillato, «racchiuso in una sostanza che più di ogni altra è in grado di preservarne le caratteristiche vitali»⁹.

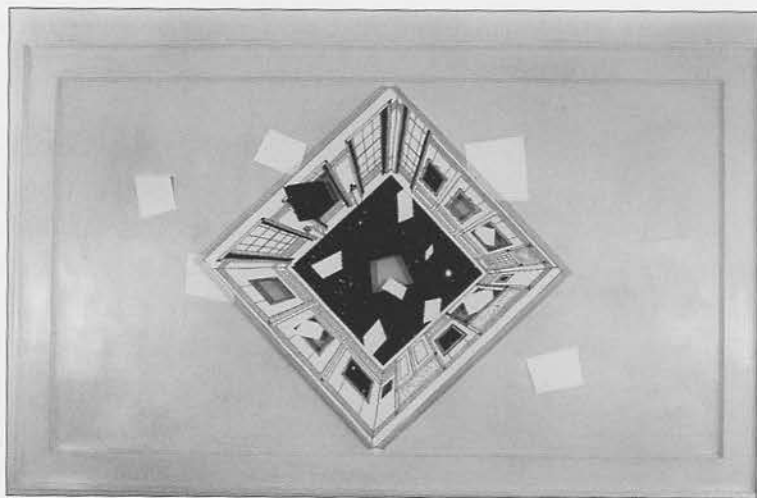
GIULIO PAOLINI

Di innumerevoli gessi si compone anche l'opera di Giulio Paolini, ultimo artista di questa triangolazione d'atelier della malinconia, ma con significati e implicazioni ben diverse. Se mai i suoi calchi in gesso potessero essere considerati gli scrigni scultorei di un cuore pulsante, quel cuore da tempo sarebbe svanito dalla sua custodia e il suo battito sarebbe troppo lontano per essere udito, lontano almeno quanto l'opera, quell'antico originale di cui i calchi non sono che approssimazioni modellate su approssimazioni.



Giulio Paolini, «Old Fashioned», 1963. Olio su tela montata su telaio; al verso: collage 40 x 30 cm. Collezione privata.

Delle diverse variazioni sul tema di «Mimesi» che vede due copie in gesso della medesima scultura fronteggiarsi nello spazio, ce n'è una intitolata «L'altra figura», 1979-1980, che forse, più delle altre sembra offrirsi quale immagine della malinconia. Si compone di due calchi dell'«Ebe» di Thorvaldsen, posti l'uno di fronte all'altro, leggermente sfalsati. Entrambe le figure tengono in mano frammenti di un terzo non dissimile calco. «Prima che scambiare un gesto di offerta, ciascuna delle due figure sembra quasi porsi in questione, riflettere tra sé e sé, sollevando il dubbio se quei frammenti siano parti di se stesse, o piuttosto parti di un'eventuale "altra figura", per altro identica a loro».¹⁰



Giulio Paolini, «Anni luce», 1999. Collage su riproduzione fotografica refilata a *passé-partout* in teca di plexiglas, collage su parete, 106 x 106 cm (teca), 150 x 196 cm (misure complessive). Collezione privata.

Se gli accumuli di oggetti nell'atelier sono immagini della melanconia, i frammenti hanno il potere d'imbisacchiare quel medesimo sentimento nelle profondità del tempo. «L'atelier-studiolo scrive Adalgisa Lugli è il luogo del frammento ed è il frammento su cui piange la "Melencolia" di Füssli: le grandi vestigia dell'antichità. Come lo studiolo con la sua ansia di comporre tutti gli elementi in un gioco di superiore armonia, anche l'atelier dell'artista tende a darci questa illusione. E lo fa in particolare quando lascia arenare dentro le sue pareti i reperti dell'antichità classica. Il collezionista li accumula e li analizza pazientemente seguendo il suo disegno di conoscenza e di godimento estetico, l'artista li fa crescere intorno a se come reliquie, come paraphernalia»¹¹. Nel passo immediatamente successivo, quasi che le copie in gesso sollecitassero naturalmente l'argomento, continua scrivendo: «C'è un ulteriore sentimento di melancolia che cresce nell'atelier: l'illusione che la pittura renda vivi, che l'inganno di Zeusi si realizzi e che le statue si animino»¹².

L'atelier di Paolini fa però eccezione, le illusioni non vi abitano e i reperti non sono davvero tali perché mai viene meno la consapevolezza del loro essere niente più che copie e riproduzioni. Anche il frequente raddoppiarsi dei calchi, uno di fronte all'altro, non può che sottolineare la perdita dell'originale e dell'unicità dell'opera. Il sogno della statua che si anima è lontano e gli infiniti calchi dall'antico, sovrapposti nel tempo come gusci, sembrano misurarne la distanza. La malinconia di «L'altra figura» è la più profonda perché le due statue contemplando dei frammenti di loro stesse, posano gli occhi anche su parti della loro superficie interna e si scoprono fragili astucci del vuoto.

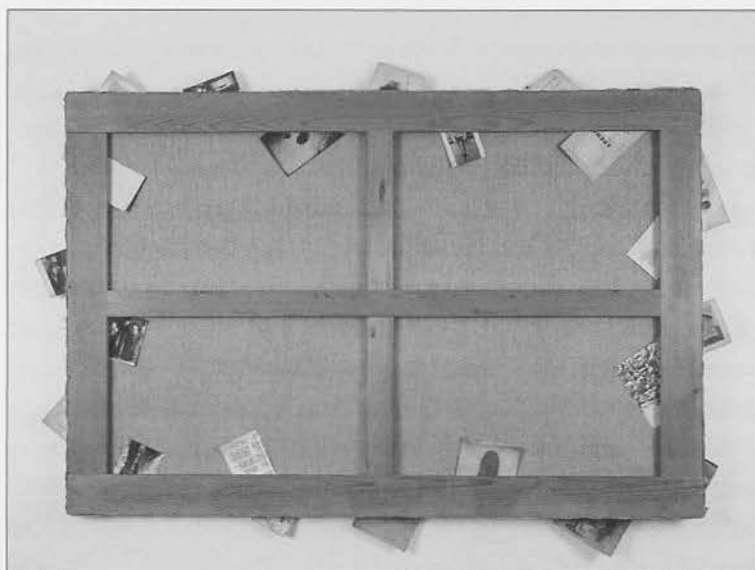
Il vuoto, certo, più che l'affastellarsi di oggetti, definisce l'opera di Paolini, a partire dal nucleo originario del suo lavoro, dal noto «Disegno geometrico» del 1960. Ma in quel nucleo troviamo anche le radici della nostra forma principe: la scatola prospettica, l'immagine del contenitore che è miniaturizzazione dello studiolo di Melencolia e talvolta, non molto spesso, in quel contenitore offerto al passaggio dell'angelo si raccolgono degli elementi che sono una lontana memoria dell'accumulazione düreriana, quasi un contrappunto, un appoggio dialettico, che andiamo a sottolineare ben consapevoli che si tratta di una storia a margine e che il centro della sua riflessione abita la superficie bianca della sua prima opera.

Nel 1960, dopo «Disegno geometrico», realizza un «Senza titolo» dove l'evidenza della tela come oggetto e materia si attua proprio nella sua trasformazione in contenitore. Nello spessore tra la tela e il foglio di

carta che chiude sul retro il telaio compare il tutto pieno di una moltitudine di frammenti di carta colorata, così tanti da gonfiare la superficie della tela e spuntare dal lato alto, con la stessa magia con cui abbiamo visto la stoffa fuoriuscire dai bauli di Onetti e Cremona.

Nell'anno successivo, in altri due «Senza titolo», Paolini ripone nello spazio di un piccolo telaio quadrato un barattolo di vernice e in quello di una tavola tre tubetti di colore immersi nel cotone da imballaggio. Forse ancor più densa di conseguenze è un'opera del 1962 dove una tela che vediamo per la prima volta presentata al verso, ospita al suo interno due tele più piccole, anch'esse girate. La successione dei telai, uno dentro l'altro, risponde con una diversa fuga spaziale alla scatola prospettica del «Disegno geometrico». Quelle tre tele, trasformate in una matrioska di scatole, sono quanto di più risonante l'arte del secondo Novecento abbia creato in dialogo con le profonde cornici lignee della metafisica ferrarese.

Riconosciuta nello spessore del telaio la memoria della scatola, una sua ben nota serie di opere giovanili come «Torquato Tasso» o «Presunto ritratto di Pirro» del 1963 svela un fascino non dissimile a quello che



Giulio Paolini, «Antologia (26/1/1974)», 1974. Cartoncini d'invito applicati tra due tele montate una sopra l'altra, 140 x 200 cm. Collezione privata.

possiedono gli scrigni. A un minimo intervento pittorico al recto, si unisce la presenza al verso di una piccola immagine il cui carattere storico e talvolta archeologico, pur con importanti eccezioni di piena modernità, accentua il legame con la malinconia propria dello studiolo. Di questa serie, due interessanti variazioni sono «Un'offerta speciale» e «Old fashioned», sempre del 1963. Portano titoli presi dalle scritte pubblicitarie che accompagnano le immagini collocate al verso, mentre sul recto compare per la prima volta un'immagine del cosmo. Sono copie a olio di una riproduzione del sistema solare richiamati più tardi, negli anni no-

vanta, in alcune opere intitolate «Belvedere». Nel frattempo alcuni frammenti di carte stellari, distesi o accartocciati, erano comparsi a più riprese. Un'opera, in particolare, riattualizza il tema dello scrigno. È una variazione di «Come non detto», del 1988-1989, dove un astuccio blu per gioielli, aperto ad angolo e posato su uno dei lati, incornicia un settore circolare di mappa stellare e sembra che le stelle ne siano fuoriuscite come delle pietre preziose da un portagioie.

Questo è il più incisivo tra i contrappunti dell'opera di Paolini: l'immagine del vuoto è immagine del tutto. La piccola scatola prospettica della superficie bianca si guarda, occhi negli occhi, con l'infinito universo. Del resto questa era la promessa di «Elegia», 1969, con il suo piccolo specchio, incastonato nella pupilla del primo calco in gesso di Paolini, l'occhio del «David» di Michelangelo. Nel 1999 realizza «Anni luce» e nel 2001 ne crea una variazione per il giardino della GAM dove lo sguardo si affaccia sul fondo di una scatola architettonica in cui è custodita la magnificenza del cielo notturno.

Malinconia contemplava l'intero mondo racchiuso nello studiolo rinascimentale e ora, nello studio di Paolini, torna a meditare le profondità siderali.

Si tratta di un ritorno perché c'è un nobile precedente di cui però è giusto affidare la menzione a una bellissima pagina di Calasso:

Baudelaire era un cultore della *profondità*, intesa in senso strettamente spaziale. Aspettava come un prodigio sempre pronto a scatenarsi, certi momenti in cui lo spazio sfuggiva alla sua consueta piattezza e cominciava a rivelarsi in una successione di quinte potenzialmente inesauribili. [...] Ma perché lo spalancarsi delle profondità dello spazio dovrebbe essere un fenomeno così prezioso per il pensiero? Baudelaire lo rivela in un inciso: «profondità dello spazio, allegoria della profondità del tempo». Esempio illuminante di uso dell'analogia. Soltanto nel momento in cui lo spazio si schiude in una successione di piani dove le singole figure si stagliano con una nettezza inebriante e quasi dolorosa, soltanto allora il pensiero riesce a ghermire, seppure fuggolmente, qualcosa di ciò che è il suo primo e il suo ultimo oggetto: il tempo, Padre Tempo che tutto elude e sorveglia. L'allegoria è l'artificio che serve a operare questo delicato passaggio. E allora si svelerà anche di che cosa parla Baudelaire quando nomina «gli anni profondi». Espressione insieme evidente e misteriosa, che compariva nei suoi scritti sempre in passi decisivi. E presupponeva l'esistenza di un personaggio che, posto dinanzi all'«accrescersi mostruoso del tempo e dello spazio», fosse capace di contemplarlo «senza tristezza e senza paura». Di lui si sarebbe potuto dire allora: «Guarda con una certa delizia melanconica attraverso gli anni profondi»¹³.



Jean-François de Le Motte, «Trompe-l'oeil», 1667.
Olio su tela, 76,5 x 54,5 cm. Arras, Musée des Beaux-Arts.

Paolini torna a esercitare quello sguardo. Non rivendica il ruolo d'autore ma si riconosce spettatore, colui che fissa lo sguardo con delizia melanconica nelle profondità custodite nell'atelier.

L'assunzione e il riconoscimento di questo ruolo contemplativo passa anche attraverso l'ingresso dell'artista nel perimetro chiuso dell'opera. È il 1965 quando in una fotografia su tavola, «1421965», appare Paolini stesso, di schiena, con le braccia aperte a spostare una grande tela bianca mentre un fotografo attende dietro di lui col suo treppiede. L'interno dell'atelier e l'artista compaiono all'unisono nell'opera, parti uno dell'altro. Paolini scriverà: «Il quadro in questione, cioè quello davanti al pittore, non ha più bisogno di essere veicolo di un'immagine, in quanto viene coinvolto nella visione contestuale del momento precedente la sua identità, la sua propria definizione»¹⁴. È uno spazio a cui è consegnato un tempo. Nella profondità mentale che si apre tra la superficie della fotografia e la superficie della tela bianca ritratta si contraggono l'origine e il destino dell'opera.

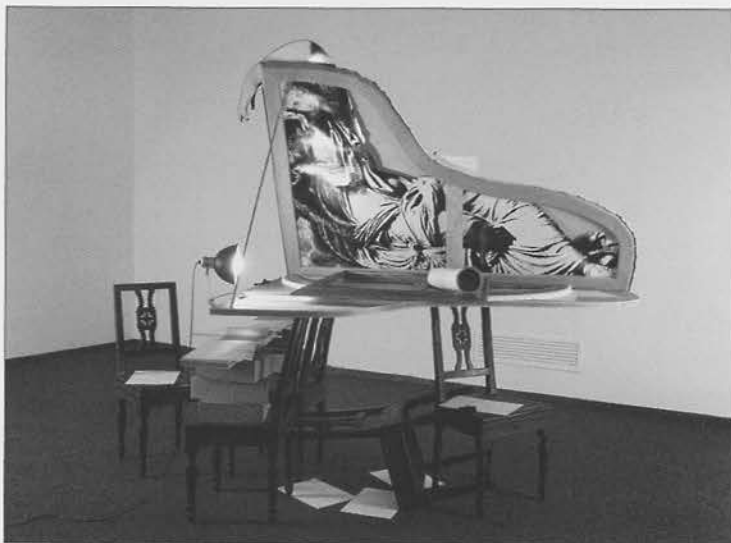
In quello spazio-tempo, l'artista costruisce la propria clausura e in «Delfo», dello stesso anno, lo vedremo spuntare da dietro l'incrocio di un telaio, protetto e imperscrutabile, nel più interno recesso del tempio. Il *trompe l'oeil* avvolge le pareti dello studiolo d'Urbino, un *trompe l'oeil* è all'origine della scatola di «Anni luce». Nei secoli che li separano infinite variazioni di quella tecnica illusiva sono state dedicate al tema dello studiolo e la maestria di molti si esercitò nella finzione di ricchi accumuli di oggetti e carte. Dal XVII secolo provengono i vari pannelli e tavole portalettere dipinti da artisti come Domenico Remps, Jean-François de la Motte e Cornelis Norbertus Gijsbrechts. Tra fine Settecento e inizio Ottocento si diffonde un particolare genere di virtuosismo, dedicato alla sovrapposizione di diverse carte, disordinatamente accumulate sul piano di un tavolo.

Proprio a queste immagini dello studiolo, sembra rispondere, fuor d'illusione e in piena fisicità, una serie di opere dal titolo «Antologia» a cui Paolini mette mano nel 1973. La prima, «Antologia (15/11/1973)»,

evoca i tavolini dei Della Santa sovrapponendo in elegante disordine diverse riproduzioni di sue opere precedenti, mentre la seconda, «Antologia (a Simonetta e Ippolito)», inaugura un modo che vedremo ricomparire in altre opere successive, quando l'artista sul verso della tela ferma sotto i listelli del telaio riproduzioni di opere, sue o di altri, con la stessa sprezzatura con cui vediamo infilati lettere e documenti sotto il nastro rosso dei molti *pêle-mêle* di fine Seicento.

A quelle piccole sovrapposizioni di carte sarebbero seguiti altri più imponenti accumuli di oggetti d'atelier. A partire dalla metà degli anni settanta compaiono in rapida sequenza nei suoi lavori cavalletti, abiti, drappi, cappelli, cuscini, sedie e poi leggi, manichini, ali dorate, carte da gioco e mappamondi.

Il vuoto è l'elemento naturale di questo artista che più d'uno, con buona ragione, ha accostato all'Edmond Teste di Valéry, che disse: «Togliete tutto affinché io possa vedere»¹⁵. Eppure qualcosa di più chiaroscuro sembra muovere il suo pensiero. In fondo quel Monsieur Teste è lo stesso che abita una stanza am-



Giulio Paolini, «Requiem», 2003-2004. Telai, cornice, stampa fotografica, riproduzioni fotografiche, fogli di disegno, cartella da disegno, lampada, contenitori, righello, matita, sedie, dimensioni variabili. Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea. Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT.

mobiliata dove nessun libro compare, nessun tavolo da studio, nessuna carta e nessuna penna sotto la luce calda di una lampada. Non ci stupiamo. Quel tipo inquietante, ci è detto a chiare lettere, «odiava la malinconia»¹⁶. Messo a confronto con le opere che Paolini dedica allo studio, siamo costretti a pensare che non saprebbe cavarci un granché.

Opere come «Non plus ultra» del 1989 risuonano invece d'infinite profondità. È una vera e propria torre di oggetti d'atelier sovrapposti gli uni agli altri, fino a raggiungere l'altezza del soffitto: casse da imballaggio, un grande telaio, un basamento, un tavolo rovesciato, una sedia, una lastra di vetro, fogli e grandi rotoli di carta che spuntano dai diversi livelli del-

la costruzione. È una visione d'accumulo che evoca ancora una volta un'inaggrabile matrice del sentimento malinconico: sembra di rivedere nell'elevarsi dei piani l'affastellarsi di cornici e squadre di cui si compone il «Grande Metafisico» di de Chirico del 1917. Manca alla sommità di «Non plus ultra» un corrispettivo del simulacro dell'artista che compare nel dipinto ferrarese, perché la tracotanza eroica non si addice allo spirito sottile del contemplatore.

Nell'allestimento delle collezioni GAM al nucleo vuoto del riquadro bianco dipinto nel «Senza titolo» del 1966 risponde lo scenario disabitato del «Contemplator enim», ma all'altro capo della sala riappare in una delle sue più belle variazioni un accumulo d'atelier, «Requiem», del 2003-2004.

È un'opera che possiede la leggerezza di un disegno solo immaginato, come se lo sguardo di chi contempla avesse accostato per un attimo, nella sua mente, alcuni oggetti sparsi nello studio, cinque sedie, una grande tela, una cornice, un rotolo di carta... e in quell'equilibrio senza peso fosse apparsa la forma antica di un clavicembalo. Una riproduzione in bianco e nero dell'«Arianna dormiente» dei Musei Vaticani è custodita nel verso di una tela della stessa forma sinuosa che possiedono i coperchi dei clavicembali e dei pianoforti a coda.

Non solo con il mito di Arianna si entra nuovamente nel dominio di Dioniso, ma «Malinconia» è il ti-

tolo che de Chirico diede alla sua piazza metafisica del 1911 nella quale dipinse, al centro, la medesima scultura. Paolini la riproduce invertendo il senso dell'immagine, come aveva già fatto molte volte chiudendo due stampe speculari di una stessa scultura tra due lastre di plexiglas.

Invece di lasciarla nello spazio vuoto, come in quelle precedenti opere, Arianna è dolcemente protetta nel suo astuccio di tela e solo l'ultima parte del suo braccio, abbandonato al di sopra del capo, spunta languidamente dal telaio.

La scultura così incorniciata ricorda le statue dei frontoni, lì dove l'angolo si chiudeva acuto, ma la memoria di quelle rigide linee rette che premevano sui corpi piegati rende ancor più carezzevole la curva che accompagna le morbide pieghe della veste di Arianna.

Sui fogli sparsi che coprono la mensola di legno in cui s'intuisce la forma di una tastiera, un quaderno da collage mostra, aperto, la scala cromatica creata dalla sovrapposizione dei suoi fogli colorati, come uno spartito su cui misurare la gradazione dell'intera gamma espressiva.

«Requiem», scritto su un foglio da musica fermato sul clavicembalo con una matita nera, rappresenta il riposo, il riposo eterno, ma non la morte. L'equilibrio di musicale fragilità con cui quelle antiche sedie sorreggono uno strumento di tela e carta, non è destinato a sostenere l'immagine buia della fine. Protetta nel suo scrigno di tempo sospeso, quando Teseo è lontano e Dioniso non è ancora giunto, Arianna-Malinconia è solo amabilmente addormentata.

Non c'è vera fine in «Requiem» come non conosce fine l'infinita catena d'immagini che Malinconia ha sparse attorno a sé. Altri scrigni, altri cassetti, altri calchi raccolti in innumerevoli atelier compaiono nelle infinite opere della storia dell'arte. Anche solo nella collezione GAM, agli accumuli dei nostri tre artisti rispondono i moduli di Louise Nevelson, il *cabinet* di Simon Dybbroe Møller, le vetrine di Terence Koh. In questi ultimi tempi il mondo dell'arte si è appassionato all'immagine dell'archivio rinnovando il fascino di raccolte, cataloghi e inventari. L'accumulo del resto è una delle principali qualità di ciò che comunemente chiamiamo installazioni, forma pervasiva dei linguaggi contemporanei. Ad analizzare tutto questo si scoprirebbe che anche il nuovo secolo è sorto sotto il segno di malinconia.

¹ G. COLOMBO, *La scienza infelice. Il Museo di Antropologia Criminale di Cesare Lombroso*, Boringhieri, Torino 1975, p. 174.

² Cfr. V. BERTONE, *Luigi Onetti*, in *Costruire una collezione. Arte moderna a Torino III*, a cura di R. Passoni, Hopefulmonster, Torino 1999, p. 166.

³ C. ROBERT nel suo *Die antiken Sarkophagreliefs*, citato in M. BETTINI, *Il ritratto dell'amante*, Einaudi, Torino 1992, p. 12, tav. 1.

⁴ *Ibid.*, pp. 41-46.

⁵ Come è stato notato da Virginia Bertone, quel tipo di origami era presente nel catalogo del citato Museo di Psichiatria e Criminologia, cfr. BERTONE, *Luigi Onetti* cit., p. 164.

⁶ I. CREMONA, *Il tempo dell'Art Nouveau: Modern Style, Sezession, Jugendstil, Arts and Crafts, Floreale, Liberty*, Allemandi, Torino 1984³, pp. 22-23.

⁷ E. SICILIANO, *Fra i pittori. Cremona*, in «La Stampa», 3 aprile 1973.

⁸ Cfr. «Interno al seminario», 1952.

⁹ BETTINI, *Il ritratto dell'amante* cit., p. 44.

¹⁰ L'artista in conversazione con Maddalena Disch, gennaio 2004, citato in *Giulio Paolini. Catalogo ragionato. Tomo primo, 1960-1982*, a cura di M. Disch, Skira, Milano 2008, p. 427.

¹¹ A. LUGLI, *Wunderkammer. La stanza delle meraviglie*, Allemandi, Torino 1997, p. 118.

¹² *Ibid.*, p. 118.

¹³ R. CALASSO, *La Folie Baudelaire*, Adelphi, Milano 2008, pp. 30-31. Le citazioni da C. BAUDELAIRE contenute nel passo provengono nell'ordine da *Le Poème du hachisch*, in *Les Paradis artificiels*, in *Œuvres complètes*, a cura di Pichois, Gallimard, Parigi 1975, vol. II, pp. 430-431; *Fusées*, in *Journaux intimes*, in *Œuvres complètes* cit., vol. I, pp. 664, 667; *Le Poème du hachisch* cit., p. 432; *Loc. cit.*; *Loc. cit.*

¹⁴ G. PAOLINI, *Images|Index*, Le Nouveau Musée, Villeurbanne 1984, p. 18, citato in *Giulio Paolini. Catalogo ragionato* cit., p. 106.

¹⁵ P. VALÉRY, *Monsieur Teste*, edizione italiana, SE, Milano 1988, p. 48.

¹⁶ *Ibid.*, p. 22.